

contraditório







**contraditório**

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY  
REALIZACIÓN

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

PATROCÍNIO  
SPONSORSHIP  
PATROCINIO



MANTENEDORES MAM  
SPONSORS MAM  
PATROCINIO MAM



APOIO  
SUPPORT  
APOYO



SECRETARIA DE  
ESTADO DA CULTURA



Museu de Arte Moderna de São Paulo

Panorama da Arte Brasileira 2007 : Contraditório =

Panorama of Brazilian Art 2007 : Contradictory /

Museu de Arte Moderna de São Paulo;

curadoria de Moacir dos Anjos;

tradução de Noemi Jaffe, Paul Webb e José Carlos Hernández Prieto;

design gráfico Tecnopop [André Stolarski, Gustavo Prado, Miguel Nóbrega]—

São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2007

192 p. : il.

Textos em português, inglês e espanhol

Exposição realizada no MAM/SP, de 20 de outubro de 2007 a 06 de janeiro de 2008

ISBN 978-85-86871-14-6

Artistas brasileiros (artes plásticas)

2. Arte contemporânea—Brasil—Século XXI

I. Anjos, Moacir dos II. Título

CDD: 7:09

CDU: 7.037(81)

# contraditório

PANORAMA  
DE ARTE  
BRASILEIRA  
2007

EXPOSIÇÃO REALIZADA  
NO MAM, SÃO PAULO,  
DE 20 DE OUTUBRO A  
06 DE JANEIRO DE 2008

EXHIBITION HELD  
AT MAM, SÃO PAULO,  
FROM OCTOBER 20TH  
TO JANUARY 6TH 2008

EXPOSICIÓN REALIZADA EN  
MAM, SÃO PAULO,  
DE 20 DE OCTUBRE  
A 6 DE ENERO DE 2008.

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY  
REALIZACIÓN



Ministério  
da Cultura



DIREÇÃO GERAL  
GENERAL DIRECTION  
DIRECCIÓN GENERAL



FUNDAÇÃO  
ATHOS  
BULCÃO

PRODUÇÃO  
PRODUCTION  
PRODUCCIÓN



APOIO INSTITUCIONAL  
INSTITUTIONAL SUPPORT  
APOYO INSTITUCIONAL



© De esta edición:  
Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid  
Comité Organizador de Brasil en ARCO 08

© De los textos: sus autores

© De las fotografías: sus autores

ISBN: 978-85-86871-14-6

Depósito Legal: M-4315-2008

# contraditório

PANORAMA  
DE ARTE  
BRASILEIRA  
2007

EXPOSIÇÃO REALIZADA  
NO ALCALÁ 31,  
MADRI, ESPANHA  
DE 15 DE FEVEREIRO  
A 23 DE MARÇO DE 2008

EXHIBITION HELD  
AT ALCALÁ 31,  
MADRID, SPAIN,  
FROM FEBRUARY 15TH  
TO MARCH 23RD 2008

EXPOSICIÓN REALIZADA EN  
ALCALÁ 31,  
MADRID, ESPAÑA,  
DE 15 DE FEBRERO  
A 23 DE MARZO DE 2008.

# Panorama da Arte Brasileira 2007

MILÚ VILLELA

presidente

A exposição mais relevante do cronograma do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Panorama da Arte Brasileira, chega à 30ª edição. Criado em 1969, por Diná Lopes Coelho, e com apoio de um atuante grupo de artistas, o Panorama vem ao longo dos anos firmando-se no cenário artístico como uma importante mostra. Hoje é inviável pensar o circuito de artes visuais do país sem a marca dessa exibição.

Havemos de destacar, o papel dos curadores que passaram por essa exposição bienal e lhe deram também extraordinária vitalidade, inclusive com repercussão internacional. As parcerias e os patrocinadores acreditaram igualmente no projeto expositivo de um Museu atento às demandas artísticas e culturais.

Em 2007, sob a curadoria de Moacir dos Anjos, um profundo estudioso da arte atual e do contexto em que vivemos, o Panorama contará ainda com as ações educativas do MAM voltadas para estimular a reflexão do público. Com o tema de “Contraditório”, a exposição é acompanhada deste catálogo que, sem dúvida, atrairá aqueles que se debruçam sobre o entendimento das potencialidades da arte brasileira. O ensaio de Moacir dos Anjos, o conto do escritor Milton Hatoum e o cd de *remixes* do DJ Dolores estão aptos a proporcionar maior profundidade diante dos propósitos da mostra.

Ao fazer um breve retrospecto, percebe-se que o Panorama aviva proporcionalmente a presença institucional do MAM. O fato de parte de seu acervo contar com obras referenciais—muitas oriundas de doações, aquisições e prêmios-aquisições, de extrema importância para avaliar o percurso da arte contemporânea—reforça o empenho do MAM em valorizar a arte produzida por um conjunto de artistas de primeira linha.

The utmost exhibition in the Museu de Arte Moderna de São Paulo calendar, Panorama of Brazilian Art, arrives at its 30th edition. Created in 1969, by Diná Lopes Coelho, with the support of an active group of artists, the Panorama has established itself throughout the years as an important exhibition in the Brazilian artistic circuit. Today it's unthinkable to see the country's arts scene without this exhibition's influence.

We must outline the relevant roles of curators that have passed through this biennial exhibition and imprinted it with extraordinary vivacity, as well as international rebound. Sponsors and partners consonantly believed in an exhibiting project of a Museum connected with artistic and cultural demands.

In 2007, under the curatorship of Moacir dos Anjos, a thoughtful scholar of contemporary art and of the context we live in, the Panorama also embraces educational activities focused on stimulating public reasoning. Titled as "Contradictory", the exhibition is accompanied by this catalogue that, without doubt, will attract those who are interested in the understanding of Brazilian art potential. Moacir dos Anjos' essay, Milton Hatoum's short story and DJ Dolores remix CD all enable a deeper understanding of the exhibition purposes.

In making a short retrospect, one notes that the Panorama proportionally awakens the institutional presence of MAM. The fact that part of its collection is composed by reference artworks—many come from donators, acquisitions and prize-acquisitions of extreme importance to evaluate the contemporary art development—reinforces MAM's pledge to bring value to the art produced by a group of first line artists.

Llega a la 30ª edición la exposición más importante del cronograma del Museu de Arte Moderna de São Paulo: el Panorama del Arte Brasileño. Creado en 1969 por Diná Lopes Coelho y con el apoyo de un actuante grupo de artistas, el Panorama viene a lo largo de los años firmándose en el escenario artístico como una importante muestra de lo más señero en ese ámbito. Hoy es inviable pensar en el circuito de artes visuales del país sin la marca de esa exhibición.

Obligado es destacar el papel de los curadores que pasaron por esa exposición bienal, dándole también una extraordinaria vitalidad, inclusive con repercusión internacional. Colaboradores y patrocinadores avalaron también, con su apoyo y confianza, el proyecto expositivo de un Museo atento a las demandas artísticas y culturales.

En 2007, bajo la curaduría de Moacir dos Anjos, un profundo estudioso del arte actual y del contexto en el que vivimos, el Panorama contará también con las acciones educativas del MAM centradas en estimular la reflexión del público. Con el tema de "Contradictorio", la exposición se hace acompañar de este catálogo que, por cierto, enganchará a aquellos que se vuelcan sobre el entendimiento de las potencialidades del arte brasileño. El ensayo de Moacir dos Anjos, el cuento del escritor Milton Hatoum y el CD de remixes del DJ Dolores están a puestos para ofrecer una profunda inmersión en los propósitos de la muestra.

Al hacer una breve retrospectiva, se comprueba que el Panorama aviva proporcionalmente la presencia institucional del MAM. El hecho de que parte de sus fondos cuenta con obras de referencia—muchas oriundas de donaciones, adquisiciones y premios adquisiciones, de fundamental importancia para evaluar el trayecto del arte contemporáneo—refuerza el empeño del MAM en valorar el arte producido por un conjunto de artistas de primera plana.

SANTIAGO FISAS AYXELÀ

secretário de cultura e turismo

Com toda certeza os amantes da criação artística comparecerão com prazer a este novo encontro na sala Alcalá 31: nossa proposta para a ARCO 08, evento que esta Secretaria participa com o igual entusiasmo de ocasiões anteriores.

Temos a honra de acolher neste espaço emblemático a exposição Contraditório, uma panorâmica da atual expressão artística no Brasil, o país convidado desta edição. A exposição foi montada a partir daquela apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Através da seleção das obras expostas, o curador Moacir dos Anjos propõe uma investigação sobre aquilo que singularizaria a arte brasileira dentro do âmbito da criação artística internacional.

Afirma que o que individualiza a arte brasileira não é o conteúdo – que seria universal, imposto por uma cultura globalizada – mas sim os modos de narrar, que estariam influenciados por aspectos locais. Sem limitar-se a conceitos já tradicionalmente abordados, como “mestiçagem”, “sincretismo” e “hibridismo racial”, intenta definir a arte brasileira por seu poder de criação de formas novas e específicas a partir de outras já dadas, utilizando a engenhosidade e a capacidade de adaptação para compensar a escassez de recursos.

Os artistas presentes na exposição confirmam tudo isso através da multiplicidade dos mediums e técnicas utilizados – tanto tradicionais, como a pintura, a escultura e a fotografia, quanto atuais, como instalações multimídia e vídeo-projeções. Ao observá-las poderia-se concluir que trazem uma recriação e logram uma reinscrição identitária no panorama internacional, através da incorporação de seus próprios valores.

Esta exposição significa mais um passo em nossa entusiasmada missão de mostrar ao público madrileno as mais novas tendências no circuito artístico mundial. Agradecemos ao trabalho de todos os que têm feito isso possível e esperamos que tanto os leitores desta publicação quanto os visitantes da exposição se deliciem com a contemplação das obras expostas.

SANTIAGO FISAS AYXELÀ

regional minister for culture  
and tourism affairs

SANTIAGO FISAS AYXELÀ

consejero de cultura y turismo

For sure lovers of artistic creation will enjoy coming to this new meeting at room Alcalá 31: our proposal for ARCO 08, an event in which this Regional Ministry participates with the same enthusiasm of previous editions.

We have the honor to receive in this emblematic venue the exhibition *Contradictory*, a panorama of the current artistic expression in Brazil, the invited country of this edition. The exhibition was organized from the one presented at the Museum of Modern Art of São Paulo. Through a selection of the exhibited works, the curator Moacir dos Anjos proposes an investigation on that which singularizes Brazilian art within the context of international artistic creation.

He states that the element that makes Brazilian art unique is not content – which is universal, imposed by a globalized culture – but forms of narration, which are influenced by local aspects. Not limiting himself to some already traditional concepts such as “miscegenation”, “syncretism” and “racial hybridism”, he intends to define Brazilian art by its power of creating new and specific forms from already given ones, employing cleverness and aptitude of adaptation to compensate a scarcity of resources.

The artists presented in this exhibition confirm all this through the multiplicity of mediums and techniques employed –traditional ones, like painting, sculpture, photography, as well as contemporary ones, like multimedia installations and video projections–. By looking at it we could conclude that they bring a recreation and accomplish an identity reinscription in the international panorama through the incorporation of its own values.

This exhibition means yet another step in our enthusiastic task of bringing to the people of Madrid the state-of-arts tendencies of the world artistic scenario. We are grateful to the work of those who have been making this possible and we hope that both the readers of this publication and the visitors of the exhibition enjoy contemplating the exhibited works.

Seguro que los amantes de la creación artística acudirán gustosos a esta nueva cita en la sala Alcalá 31: nuestra propuesta para ARCO 08, acontecimiento en el que esta Consejería participa con entusiasmo, al igual que en anteriores ocasiones.

Tenemos el honor de acoger en este emblemático espacio la exposición *Contradictorio*, una panorámica de la expresión artística actual en Brasil, país invitado en esta edición. La muestra ha sido realizada a partir de la presentada en el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo durante la última Bienal de Arte Contemporáneo celebrada en aquella ciudad. A través de la selección de obras exhibidas, el comisario Moacir dos Anjos propone una investigación acerca de aquello que singulariza al arte brasileño dentro del ámbito de la creación artística internacional.

Afirma que lo que individualiza al arte brasileño no es el contenido -que sería universal, impuesto por una cultura globalizadora- sino los modos de narrar –que estarían influidos por aspectos locales-. Sin limitarse a los conceptos manejados tradicionalmente como “mestizaje”, “sincretismo”, “creolización”, intenta definir el arte brasileño por su poder de creación de formas nuevas y específicas a partir de otras ya dadas, utilizando el ingenio y la capacidad de adaptación para compensar la escasez de recursos.

Los artistas presentes en la muestra nos confirman todo esto a través de la multiplicidad de medios y técnicas utilizados –tradicionales como pintura, escultura, fotografía y más actuales, como instalaciones multimedia y videoproyecciones. De su observación se podría concluir que aportan una recreación y consiguen una reinscripción identitaria en el panorama internacional, tras la incorporación de sus propios valores.

Esta exposición supone un paso más en nuestra apasionante tarea de mostrar al público madrileño las más novedosas tendencias en el ámbito artístico mundial. Agradecemos el trabajo de todos los que la han hecho posible y esperamos que tanto los lectores de esta publicación como los visitantes a la muestra disfruten con la contemplación de las obras expuestas.

# Muito pelo contrário...

AFONSO LUZ

ministério da cultura — membro do comitê  
organizador da representação brasileira  
para a arco madri 2008.

A mostra apresentada por Moacir dos Anjos é exercício crítico que tece discursos com vozes advindas de trabalhos de arte. Não porque transforma criação estética em frase e palavra; sim pela capacidade de flagrar no gesto performativo e no conceito visual a dicção que o particulariza nesse vasto campo de linguagens que chamamos hoje a “arte contemporânea internacional”. Aqui o exercício crítico tem a envergadura intelectual muito bem situada, tramada na tradição de pensamento brasileiro que vemos ressurgir em referência para a curadoria, o que faz há mais de uma década. Engana-se quem vê apenas lastros de nossa sociologia culturalista, Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda, na função e no registro da exegese de trabalhos artísticos. Moacir faz o pensamento confrontar-se com a arte e os discursos que ditam o espaço conceitual de agora. “Contraditório” é eleição curatorial que sabe desdizer até mesmo o excesso de discursos que hoje cerca o campo artístico.

Os trabalhos postos à prova do olhar do espectador são jogos de dizeres muito bem pensados. Há aqui produções já formadas quando teorias críticas, genealogias de tradições e referências históricas passaram a ser elementos dados no campo da arte, tanto no Brasil quanto no Mundo. Obras que emergem do ambiente cultural de início dos anos 2000, quando fez água o ânimo exacerbado da globalização e da pós-modernidade, e que tem frescor motivante para olhos sedentos do agora. Seu tempo histórico foi circunscrito pela saturação das rupturas pós-vanguardistas e pela ascendência de certa politização difusa, correspondente aos novos enlacs sociais e tecnológicos. Sua marca é a possibilidade de uma arte diversificada que ainda pede palavras para ser enquadrada em rótulos estilísticos, se é que isso é possível.

No universo dessa temporalidade, Moacir realiza sua prospecção de tendências e movimentos para o tradicional Panorama do Museu de Arte Moderna de São Paulo, exposição que acontece a cada dois anos e convida curadores internacionais a estabelecerem recortes e leituras da cena artística brasileira. Em suas eleições, observa o olhar que cada obra lança sobre o contexto no qual se insere, mirando a “localização” que pode ser o resíduo do espaço nacional ou a memória da tradição que se quer presente. Esse lugar por vezes é o vazio pressentido em torno da criação, a arte que perdeu seus referenciais ou o fenômeno humano que carece de marcos de estabelecimento.

A pegada curatorial é da ordem da sutileza, imperceptível em alguns casos. Só vemos se, investidos da delicadeza, buscamos a temática local, sem facilidade alguma. É

## On the contrary...

AFONSO LUZ

ministry of culture — member of the organizing committee of the brazilian representation at arco madrid 2008.

The exhibition presented by Moacir dos Anjos is a critical exercise that weaves discourses with voices coming from works of art. Not because it transforms an aesthetical creation into phrase and word; but due to his ability to capture in the performative gesture and in the visual concept the diction that particularizes within this broad field of languages that which we call today by “international contemporary art”. Here the critical exercise maintains a very sound intellectual stance, born from the tradition of Brazilian thought that we see reemerging in reference to the curatorial work, which he practices for over a decade. Those who perceive only vestiges of our culturalist sociology – Gilberto Freyre or Sérgio Buarque de Holanda – in the function and in the registering of the exegesis of works of art are mistaken. Moacir confronts thought and art and the discourses that dictated today the conceptual space. “Contradictory” is a curatorial election that knows even to unsay the excess of discourses that today surrounds the artistic field.

The works put at the proof of the spectator’s glance are games of phrases very well thought of. There are here productions already matured when critical theories, genealogies of traditions and historical references became given elements in the field of art, both in Brazil and in the world as a whole. Works that emerge from the cultural environment of the beginning of the 21st century, when the exacerbated vigor of globalization and post-modernism paled a bit, and that carries a stimulating freshness for contemporary eyes. Their historical time was circumscribed by the saturation of the post-vanguardistic ruptures and by the rising of a kind of diffuse politization, correspondent to new social and technological ties. Their mark is the possibility of a diversified art that still demands words in order to be framed into stylistic labels, if that is still possible.

In the universe of such temporality, Moacir carries on his research on tendencies and movements for the traditional Panorama of the Museum of Modern Art of São Paulo, an exhibition that takes place every other year and invites international curators to established perspectives and readings of the Brazilian artistic scene. In his choices, he observes the glance that each work casts on the context in which it is inserted, looking at the “localization” that may be the residue of the national space or the memory of a tradition that is brought to the present. This place at times is the emptiness felt around the creative process, an art that lost its references or the human phenomenon that lacks marks of establishment.

The curatorial bearing belongs to an order of subtleness, and is often imperceptible. We are only able to notice it if we – invested with delicacy – search the local theme devoid of any

## Muy por el contrario...

AFONSO LUZ

ministerio de cultura — miembro del comité organizador de la representación brasileña para arco madrid 2008.

La muestra presentada por Moacir dos Anjos es un ejercicio crítico que teje discursos con voces que provienen de las obras de arte; no porque convierta la creación estética en frases y palabras, sino por la capacidad de plasmar en el gesto performativo y en el concepto visual la dicción que la caracteriza en ese vasto campo de lenguajes que hoy llamamos “arte contemporáneo internacional”. Aquí el ejercicio crítico tiene un nivel intelectual de gran envergadura, urdido en la tradición del pensamiento brasileño que vemos resurgir en relación con la curaduría, y que se viene desarrollando desde hace más de una década. Se engaña quien no ve más que un lastre de nuestra sociología culturalista, Gilberto Freyre o Sérgio Buarque de Holanda, en la función y el registro de la exégesis de obras de arte. Moacir confronta el pensamiento con el arte y los discursos que dictan el espacio conceptual de la actualidad. “Contradictorio” es una opción curatorial que sabe desdecir incluso el exceso de discursos que hoy rodea el campo artístico.

Las obras sometidas a la prueba de la mirada del espectador constituyen juegos de discursos muy bien pensados. Hay aquí producciones que ya existían cuando las teorías críticas, genealogías de tradiciones y referencias históricas se convirtieron en elementos dados en el campo del arte, tanto en Brasil como en el Mundo; obras que emergen del ambiente cultural de los primeros años de este siglo, momento en que el ánimo exacerbado de la globalización y de la posmodernidad hizo agua, y que tienen un frescor inspirador para las miradas sedientas del ahora. Su tiempo histórico ha estado limitado por la saturación de las rupturas posvanguardistas y la ascendencia de una cierta politización difusa, correspondiente a las nuevas relaciones sociales y tecnológicas. Su característica distintiva es la posibilidad de un arte diversificado que aún pide palabras para ser encuadrado en rótulos estilísticos, si es que tal cosa es posible.

En el universo de esa temporalidad, Moacir realiza su exploración de tendencias y movimientos para el tradicional Panorama del Museo de Arte Moderno de São Paulo, exposición que se realiza cada dos años y a la que se invita a curadores internacionales a aportar sus percepciones y lecturas de la escena artística brasileña. En sus elecciones, observa la mirada de cada obra en relación con el contexto en el que se inserta, enfocando la “localización”, que puede ser el residuo del espacio nacional o la memoria de la tradición que se quiere hacer presente. Ese lugar es a veces el vacío sentido en torno a la creación, el arte que ha perdido sus coordenadas o el fenómeno humano que carece de marcos de referencia.

El enfoque curatorial es sutil, imperceptible en algunos casos. Solo lo notamos si, con delicadeza, buscamos la temática local sin ninguna facilidad. Es necesario descubrir, debajo de varias capas de significación, en dispositivos técnicos y

preciso descobrir sob camadas de significação, nos dispositivos técnicos e midiáticos, assim como nas espacializações, essa noção que encampam. Flagramos ocorrências de singularizações em meio a contra-movimentos e reflexos da arte contemporânea mundializada, quando então vinga a força do trabalho que instaura o poder semântico e simbólico pelo estratagema de diferenciação. Foi o que, já há algum tempo, nos mostra Cildo Meireles na eloquência objetual e na plasticidade de conceitos, toda traduzida em obras. Essas e outras situações acabam modulando escalas e dinâmicas pela força de seu próprio corpo estético, afirmações da “obra de arte” através de experiência brasileira.

Na visão aguda de quem cura no convívio com a geração que expõe, o “contexto local” é a tessitura de experiências carregadas de intensidades sócio-culturais, circunstâncias físicas e imaginária que as possibilitam. Há ainda a madura meditação de escolhas feitas frente às esferas valorativas, medidas disponíveis no campo internacional para a facilidade teórica e discursiva da qual quer esquivar-se. E não seríamos levianos se afirmássemos que o contexto circunscrito pela curadoria é também feira de desilusões, expectativas inviabilizadas em suas projeções, a real trama de impensados que vão se impondo na força das coisas. São “gambiaras” de sentidos assentadas na precariedade do tempo que está por fazer-se. Daí certa aparência soturna e niilista; contraposta a imagem do Brasil festivo e alegre. Não estamos diante da afirmação identitária, ela é algo não visível nas poucas frestas abertas através dos trabalhos. E esse contexto dá nome ao que é “contraditório”.

Poderíamos ver na mostra de Moacir a indagação ante assertivas de Lisette Lagnado na última Bienal de São Paulo, ou ainda a interlocução com a Bienal do Mercosul, sua constelação de curadorias e arranjos artísticos. Mas o hábito de contrapor discursos feitos não cai bem ao temperamento prudente do curador que atualmente é no Brasil das pessoas que melhor sabe relacionar-se com tantas posições e tradições estabelecidas. Sua abertura e generosidade evita polêmica banal e a discórdia que muitas vezes guia o debate público. Moacir é pesquisador e crítico, sua aposta é na palavra e no olhar, sem descuidos da intimidade problemática que lhe facultam artistas e trabalhos. Foi o que fez com que o escolhêssemos curador para a ARCO 2008, pelo lugar conquistado estando fora do meio dominante em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Por fim, gostaria de dizer da relação do Ministério da Cultura com essa exposição, produto de parceria tida com

paternalism. It is necessary to find out – under layer of meanings, technical and mediatic dispositives – such notion they embrace. We discover occurrences of singularizations amidst counter-movements and refluxes of an internalized contemporary art, when the strength of a work that installs the semantic and symbolic power through the stratagem of differentiation comes up. That is what, and for some time now, the work of Cildo Meireles shows us with its objectual eloquence and plasticity of concepts, fully translated into works. These and other situations end up modulating scales and dynamics through the force of their very aesthetical body; affirmations of the “work of art” through the Brazilian experience.

In the sharp regard of someone who curates living with the generation he exhibits, the “local context” is the fabric of experiences weighted by socio-cultural intensities, physical and imaginary circumstances that make it them possible. There is also the mature pondering over choices made before evaluative circles, available measurements within the international field for an easy theoretical and discursive mode that one wants to avoid. It wouldn't be careless of our part to affirm that the context circumscribed by the curatorial work is also made of disillusionments, expectations impossibilitated in their projections, the real fabric of unthinkable facts that impose themselves on the strength of things. They are “little tricks” of meanings based on the precariousness of the time still to be formed. Hence a certain somber and nihilistic appearance, in opposition to the image of a festive and happy Brazil. We are not before an identity affirmation; this is not something visible in the few cracks opened through the works. This context grants a name to that which is “contradictory”.

Finally, I would like to mention the relationship of the Ministry of Culture with this exhibition, fruit of a partnership kept with the Museum of Modern Art of São Paulo and Madrid's Regional Ministry of Culture and Tourism. We find in it reason and meaning: the administration of the minister Gilberto Gil has been trying to affirm the intelligence that emerges from the social process of our country and from the vitality of our population's ways of life. This administration aims to establish the wisdom of our people as the main patrimony of Brazil. It was the ethos that gave us the model of new “cultural institutions” today recognized for the great innovation they produced in the field of cultural policies: the “Points of Culture”. These “points” are strategies to horizontalize the circulation of values and to establish heterogeneous circuits; describing tortuous itineraries within the range of symbolic relations. They are cultural micro-equipments and allow the dissemination of cultural sediments, proliferating through technology spaces of cultivation of the habits of our

mediáticos, así como en espacializaciones, esa noción que transmiten al sesgo. Plasmamos ocurrencias de singularizaciones en medio a contramovimientos y reflujos del arte contemporáneo globalizado, y entonces surge la fuerza del trabajo que instaura el poder semántico y simbólico a través de la estratagema de la diferenciación. Eso es lo que, ya hace algún tiempo, nos muestra Cildo Meireles en la elocuencia objetual y la plasticidad del concepto traducidas en obra. Esas y otras situaciones terminan por modular escalas y dinámicas por la fuerza de su propio cuerpo estético, afirmaciones de la “obra de arte” a través de la experiencia brasileña.

En la visión aguda de quien realiza la curaduría conviviendo con la generación de los artistas que exponen sus obras, el “contexto local” es la tesitura de experiencias cargadas de intensidades socioculturales, circunstancias físicas e imaginarias que las posibilitan. Está también la madura meditación de opciones hechas frente a las esferas valorativas, medidas disponibles en el campo internacional para el expediente teórico y discursivo que se quiere esquivar. Y no pecaríamos de ligereza si afirmásemos que el contexto delimitado por la curaduría es también una hebra de desilusiones, expectativas inviables en sus proyecciones, la real trama de imprevistos que van surgiendo en el devenir de los acontecimientos. Son “gambiarras” de sentidos asentadas en la precariedad del tiempo que está por venir; de ahí una cierta apariencia taciturna y nihilista que se contrapone a la imagen del Brasil festivo y alegre. No estamos frente a una afirmación identitaria; esta no es visible en las pocas grietas que atraviesan las obras. Y ese contexto da nombre a lo que es “contradictorio”.

Por último, me gustaría hacer mención a la relación del Ministerio de Cultura con esta exposición, producto de la colaboración con el Museo de Arte Moderno de São Paulo y la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. Hay en ella razón y sentido de ser: la gestión del Ministro Gilberto Gil ha buscado afirmar esa inteligencia que emerge del proceso social de nuestro país y de la vitalidad de los modos de vida de nuestra población. Buscamos afirmar la sabiduría de nuestra gente como el principal patrimonio de Brasil. Ha sido el ethos que nos brindó el modelo de nuevas “instituciones culturales”, hoy reconocidas por la gran innovación que han introducido en el campo de las políticas culturales: los “Puntos de cultura”. Los puntos son estrategias para horizontalizar la circulación de valores y establecer circuitos heterogéneos, describiendo itinerarios tortuosos en la gama compleja de relaciones simbólicas. Son microequipos culturales que permiten la circulación de los sedimentos culturales y permiten la proliferación, a través de la tecnología, de espacios de cultivo de los hábitos de nuestras poblaciones y de los valores diversos que transmiten.

o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Há nela a razão e o sentido de ser: a gestão do Ministro Gilberto Gil tem buscado afirmar essa inteligência que emerge do processo social de nosso país e da vitalidade dos modos de vida de nossa população. Essa gestão busca estabelecer a sabedoria de nossa gente como principal patrimônio do Brasil. Foi o ethos que nos deu o modelo de novas “instituições culturais”, hoje reconhecidas pela grande inovação que produziram no campo das políticas culturais: os “Pontos de cultura”. Esses pontos são estratégias para horizontalizar a circulação de valores e estabelecer circuitos heterogêneos, descrevendo itinerários tortuosos na gama complexa de relações simbólicas. Eles são micro-equipamentos culturais e permitem a veiculação dos sedimentos culturais, fazendo proliferar através da tecnologia espaços de cultivo dos hábitos de nossas populações e dos valores diversos que carregam. São esses valores que também plasmam-se na percepção proposta por boa parte da arte brasileira contemporânea aqui apresentada. Gilberto Gil tem mostrado que a cultura é uma tecnologia em constante atualização, ciência que dá o dinamismo das redes sociais e dos sistemas de inovação; também fator decisivo na afirmação generosa dos contextos locais já ambientados internacionalmente. E penso que ela é tão mais importante quando nos encontramos diante de uma “humanidade” necessitada do saber conviver com a diversidade, de sabedoria para evitar o colapso da aventura civilizada. O Brasil, seus artistas e intelectuais, são atentos às desafiadoras condições dos tempos de agora. Nossa presença na Espanha quer afirmar o compromisso com a atualidade.

populations and of the several values they carry. They are the values also found in a good deal of the Brazilian contemporary art here presented. Gilberto Gil has been demonstrating that culture is a technology constantly updated, a science that grants the dynamo of social networks and innovating systems; also a decisive factor in the generous affirmation of the local contexts already internationally framed. And I believe it is even more important when we find ourselves before a "humanity" in need of learning to live within diversity, of a wisdom in order to avoid the collapse of the civilizatory adventure. Brazil, its artists and intellectuals are aware of the challenging conditions of our days. Our presence in Spain wants to reaffirm our commitment with the present time.

Son esos valores que también están plasmados en la percepción propuesta por buena parte del arte brasileño contemporáneo aquí presentado. Gilberto Gil ha demostrado que la cultura es una tecnología en constante actualización, una ciencia que provee el dinamismo de las redes sociales y de los sistemas de innovación; también un factor decisivo en la afirmación generosa de los contextos locales ya ambientados internacionalmente. Y pienso que ella es más importante aún cuando nos vemos frente a una "humanidad" necesitada de aprender a convivir con la diversidad, carente de sabiduría para evitar el colapso de la aventura civilizadora. En Brasil, los artistas e intelectuales están atentos a los desafíos de los tiempos actuales. Nuestra presencia en España busca afirmar el compromiso con la actualidad.

# Apresentação

A cada dois anos, o Panorama da Arte Brasileira oferece, ao público do Museu de Arte Moderna e aos daquelas instituições para onde a exposição itenera, uma reflexão crítica sobre o que caracteriza a produção *brasileira* em curso, feita a partir do ponto de vista de curadores convidados. Sem ter a pretensão de apresentar um mapeamento da criação recente feita no território nacional — quer em termos de sua diversidade temática ou estilística, quer em termos de sua distribuição geográfica (tarefa que tem sido desempenhada por programas institucionais firmados em temporalidades mais amplas e equipes descentralizadas) —, o Panorama da Arte Brasileira busca constantemente conjecturar, entretanto, sobre o próprio sentido que sua missão adquire na contemporaneidade. É tal formato assumidamente especulativo e reflexivo que confere relevância, no campo artístico do país, a esse consolidado projeto do MAM.

Na sua 30ª edição, a investigação sobre o que singularizaria a arte brasileira frente à criação contemporânea de outros países não está, contudo, somente implícita na exposição, sendo, ao contrário, tomada como sua questão e foco principais. Mais especificamente, discute-se nela, através da reunião de um elenco diverso de artistas em atividade, o estatuto da expressão *arte brasileira* em um ambiente de acelerado desmonte de fronteiras rígidas entre formas culturais elaboradas em distintos lugares. Além de um ensaio do curador Moacir dos Anjos sobre o caráter *contraditório* dessa forma de distinção e de informações sobre todos os trabalhos apresentados na mostra, esse catálogo inclui dois outros elementos que não apenas tornam o argumento da exposição mais complexo e ruidoso, mas que a integram de modo pleno: um conto inédito do escritor Milton Hatoum e um *mix tape* especialmente produzido por DJ Dolores para a ocasião.

## Introduction

Every two years, the Panorama of Brazilian Art presents visitors to the Museu de Arte Moderna de São Paulo and the institutions to which the exhibition travels with a critical reflection on the part of the curators invited to put it together regarding the features that characterize the artwork currently being produced in Brazil. This event does not aim to draw a detailed map of recent artistic creation in Brazil—in terms either of the breadth of its themes and styles, or its geographical diversity—, a task which has been carried out by institutional programs developed over longer stretches of time through the work of widely dispersed teams. The Panorama of Brazilian Art nevertheless seeks continuously to reflect on the meaning of its mission in contemporary world. This admittedly speculative and reflective format ensures that this consolidated MAM's project retains its relevance for the Brazilian art scene.

In its 30th edition, the investigation concerning what is supposedly unique about Brazilian contemporary art in comparison with that of other countries is not, however, a question that is merely implicit in the exhibition, but one that is its main aim and focus. More specifically, by bringing together a diverse cast of currently active artists, the exhibition aims at debating on the status of the expression *Brazilian Art* in a world where clear-cut boundaries between different forms of cultural expression are increasingly breaking down. In addition to an essay by the curator, Moacir dos Anjos, on the *contradictory* character of this form of distinction and information on all the pieces included in the show, this catalogue also contains two other items that make the argument underlying the exhibition at once louder and more complex, but which are nevertheless fully in keeping with its spirit: a new, hitherto unpublished short-story by Milton Hatoum and a *mix tape* specially compiled for the occasion by DJ Dolores.

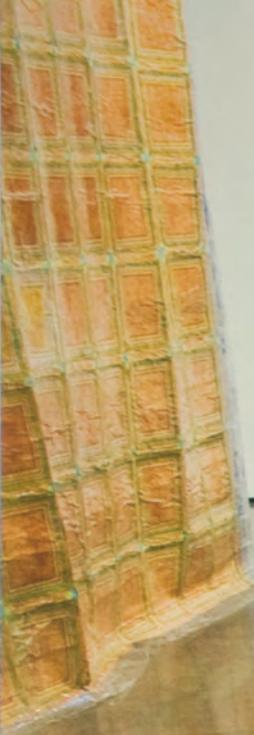
## Presentación

A cada dos años el Panorama del Arte Brasileño ofrece al público del Museu de Arte Moderna de São Paulo—y a los de aquellas instituciones por donde se desplaza la exposición— una reflexión crítica sobre qué caracteriza la producción *brasileña* en curso, hecha desde el punto de vista de curadores invitados. Sin tener la pretensión de elaborar un mapeo de la creación reciente gestada en el territorio nacional—sea en términos de su diversidad temática o estilística, o bien de su distribución geográfica (tarea que ha sido llevada a cabo por instituciones ancladas en un arco temporal más abierto y equipos descentralizados)—, el Panorama del Arte Brasileño procura sin embargo reflexionar sin descanso sobre el propio sentido que su misión adquiere en la contemporaneidad. Y es justo este formato, adrede especulativo, el que le confiere, a este proyecto ya consolidado del MAM, la importancia que tiene para el campo artístico del país.

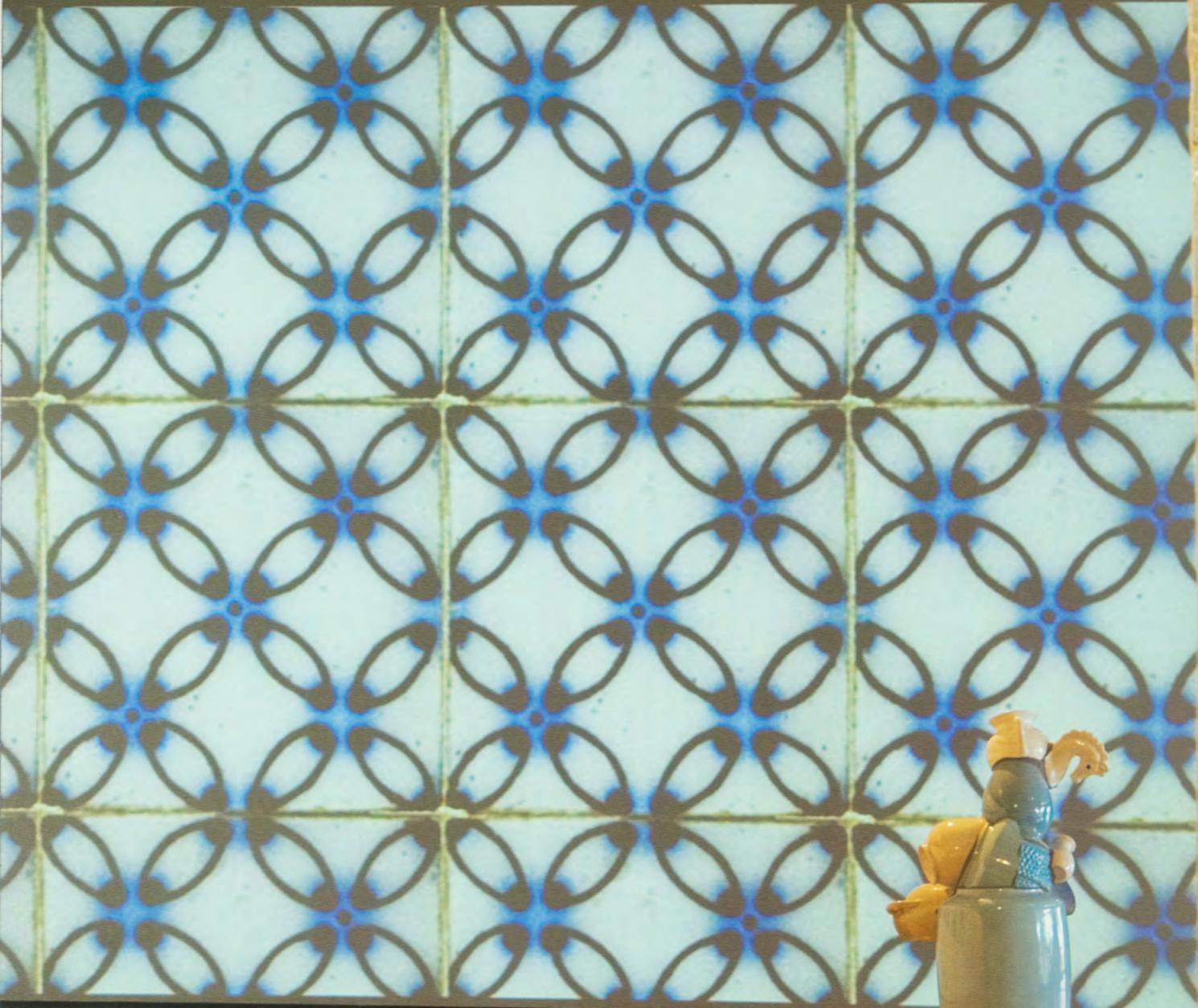
Sin embargo, para su 30ª edición, la investigación acerca de qué singularizaría el arte brasileño frente a la creación contemporánea de otros países no se contenta sólo en trastocar de modo implícito la exposición. Por el contrario, se toma como principal cuestión por arrostrar. Más específicamente, se discute, en ella, mediante la reunión de un abanico diversificado de artistas en actividad, el estatuto de la expresión *arte brasileño* en un ambiente de acelerado desmonte de fronteras rígidas entre expresiones culturales variadas. Además de un ensayo del curador Moacir dos Anjos acerca del carácter *contradictorio* de esta forma de distinción y de información sobre todos los trabajos presentados en la muestra, este catálogo incluye otros dos elementos que no sólo dan al argumento de la exposición más densidad, sino que la integran de modo fehaciente: un cuento inédito del escritor Milton Hatoum y un *mix tape* especialmente producido por el DJ Dolores para la ocasión.

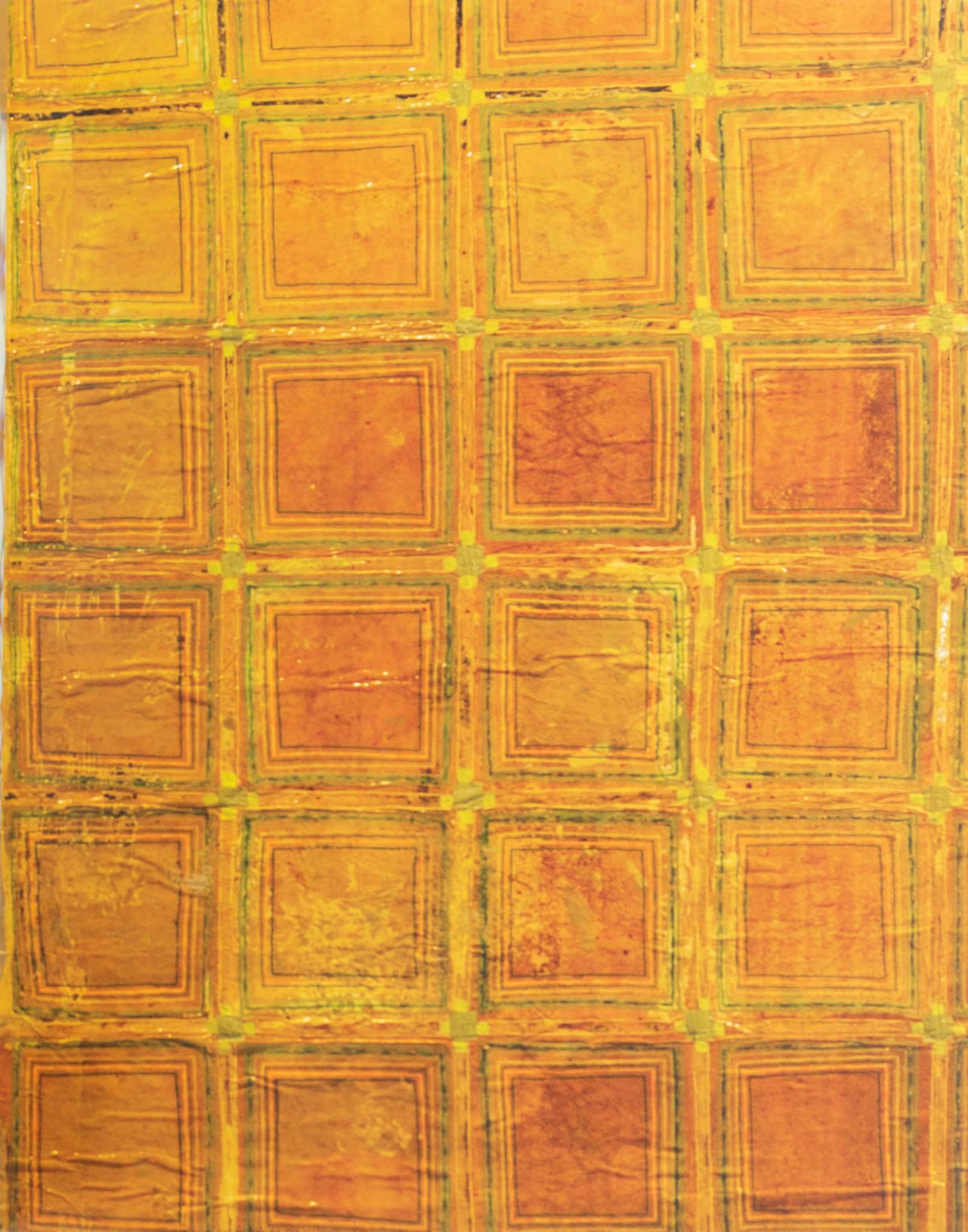






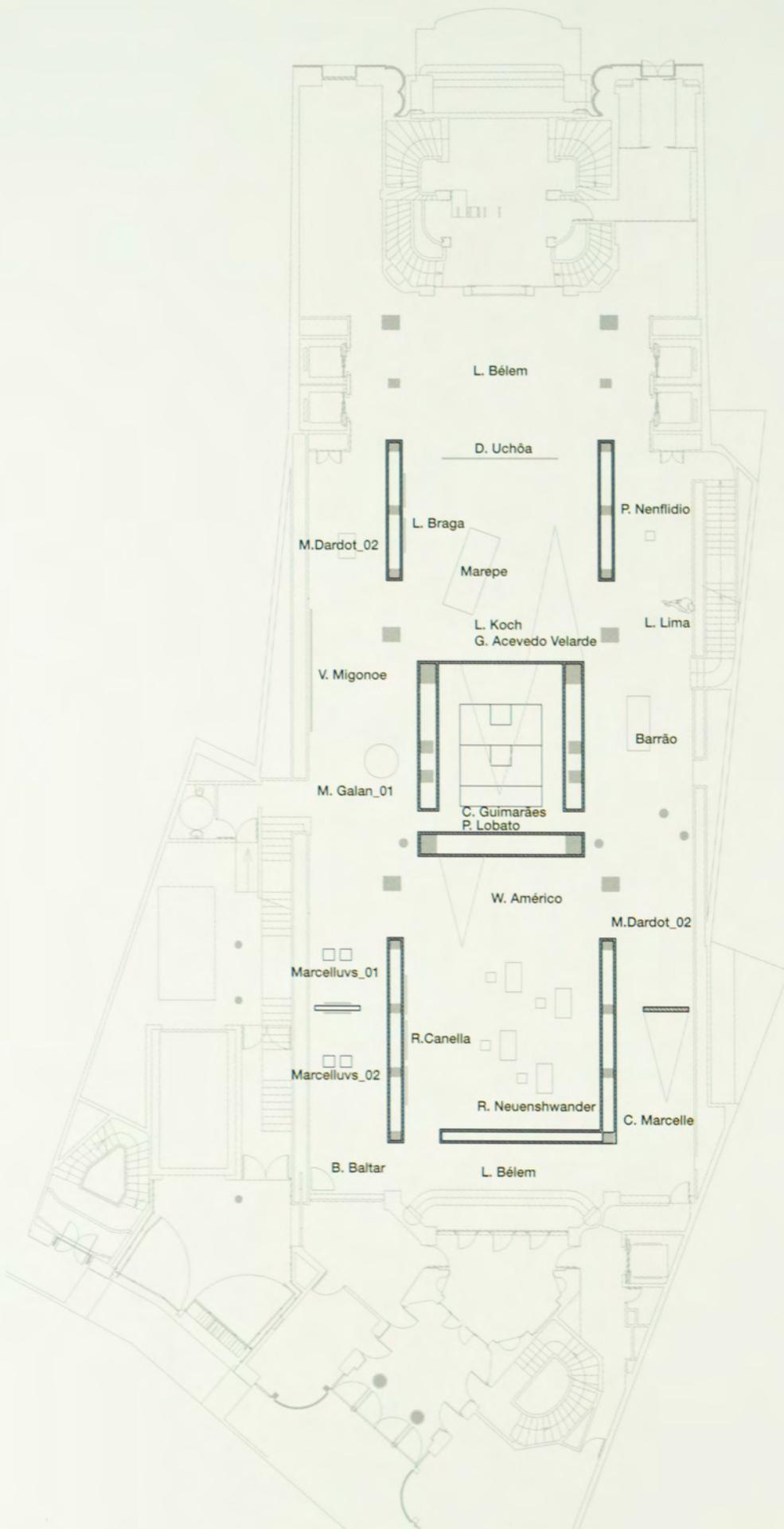


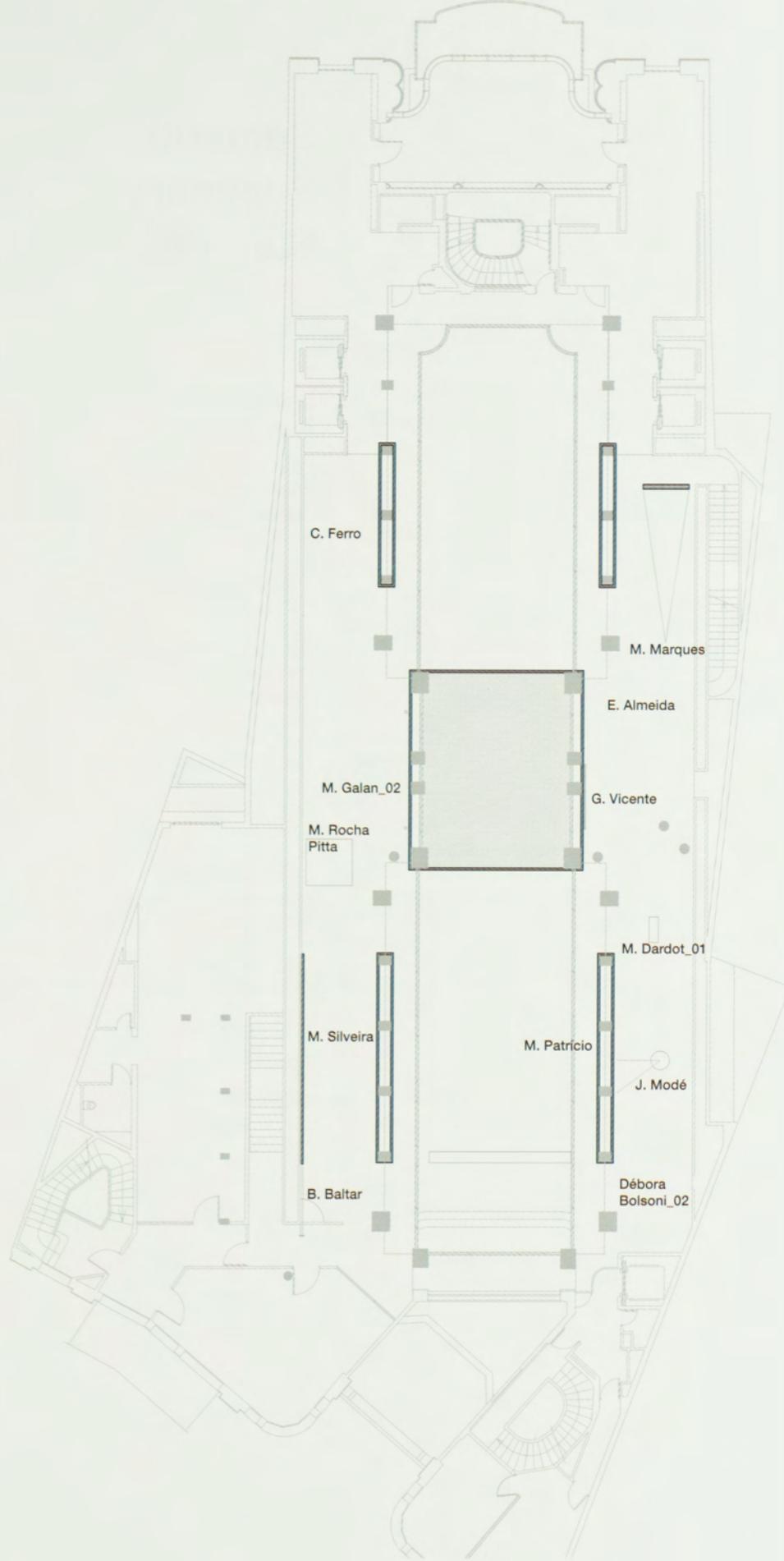












C. Ferro

M. Marques

E. Almeida

M. Galan\_02

G. Vicente

M. Rocha Pitta

M. Dardot\_01

M. Silveira

M. Patrício

J. Modé

B. Baltar

Débora Bolsonaro\_02

# Sumário

## Summary

## Sumario

- 30 **CONTRADITÓRIO**  
**Moacir dos Anjos**
- 72 BARRÃO  
Batráquios  
Cavalos e jarros  
Bichinhos do mato
- 76 BRÍGIDA BALTAR  
Cantos
- 80 CAO GUIMARÃES  
PABLO LOBATO  
Acidente
- 84 CHELPA FERRO  
On-off poltergeist
- 89 CINTHIA MARCELLE  
Fonte 193
- 92 DÉBORA BOLSONI  
Quebra-mola de paçoca  
Coluna votiva
- 96 DELSON UCHÔA  
Entre o céu e a terra
- 100 EFRAIN ALMEIDA  
sem título
- 104 GIL VICENTE  
sem título

- 108 JOÃO MODÉ  
Solos
- 112 LAURA BELÉM  
Recortes da paisagem de São Paulo
- 114 LAURA LIMA  
Palhaço com buzina reta—monte de Irônicos
- 119 LÚCIA KOCH  
GABRIEU ACEVEDO VELARDE  
Olinda-Celeste
- 122 LUIZ BRAGA  
Benevides  
Atalaia
- 126 MARCELO SILVEIRA  
Rua da usina
- 130 MARCELLVS L.  
0434  
2003
- 134 MARCIUS GALAN  
Isolante  
Duas paralelas que não se encontram no infinito
- 138 MAREPE  
A mudança
- 142 MARILÁ DARDOT  
Terceira margem  
Puzzling over
- 148 MARTINHO PATRÍCIO  
Expansão
- 152 MATHEUS ROCHA PITTA  
Títulos
- 154 MILTON MARQUES  
sem título, série Flash
- 158 PAULO NENFLÍDIO  
Totem
- 162 RIVANE NEUENSCHWANDER  
[...]
- 166 ROGÉRIO CANELLA  
Linha4#15  
Linha4#7  
Linha4#3
- 163 VÂNIA MIGNONE  
sem título
- 172 WALÉRIA AMÉRICO  
Des-limite
- 176 **MILTON HATOUM**  
**A natureza ri da cultura**
- 3ª capa **DJ DOLORES**  
**Mix tape** [encarte]

# Contraditório

MOACIR DOS ANJOS

O processo de internacionalização progressiva da vida contemporânea tem sugerido, a vários de seus comentaristas, a impropriedade de se conferir, às produções artísticas feitas em espaços nacionais, traços distintivos de pertencimento a esses lugares. Em consonância com uma gradual e irrevogável diluição de diferenças, tais criações exprimiriam não mais as singularidades das partes de um mundo fraturado e desigual, mas apenas a entusiasmada adesão de cada um desses pedaços a um mundo “comum” a todos, marcado por um grau de liquidez simbólica elevado.<sup>1</sup> Enunciar um discurso—seja um texto crítico, seja a curadoria de uma exposição—sobre arte contemporânea brasileira desde logo implica, portanto, opor-se a essa sugestão, reconhecendo ser ainda possível referir-se a uma produção nacional mesmo em um ambiente que crescentemente promove, sob a primazia das culturas européia e norte-americana, o desmanche dos limites antes nítidos que demarcam, no âmbito da representação dos afetos, espaços de existência variados.

Atestar que há algo de particular na arte brasileira não equivale, contudo, a compactuar com uma concepção essencialista de expressão identitária, a qual se contraporá a um movimento de homogeneização simbólica em uma estrutura de confronto binário e fixo entre o que seria próprio do Brasil e o que seria próprio das regiões hegemônicas. Ao contrário do que tal idéia indica, identidades culturais não são construções atemporais dotadas de um núcleo imutável de crenças e valores que singularizariam, desde e para sempre, um lugar dentre outros quaisquer. São, antes, resultado de processos de expressão humana (discursiva e performativa) por meio dos quais são estabelecidas e continuamente re-elaboradas distinções entre grupos diversos cujos percursos de vida se tocam.<sup>2</sup> Processos que, no mundo corrente, são fundados em mecanismos de reação das culturas não-hegemônicas ao impulso de cancelar dessemelhanças que a globalização engendra, promovendo formas novas e específicas de identificar o que é conhecido e próximo. Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a reivindicação intransigente por uma tradição imóvel, existe um intervalo de recriação e reinscrição identitária do local que é irredutível, portanto, a um ou a outro desses pólos extremados.

Faz-se necessário, em conseqüência, considerar a dimensão da *relação* com o outro como elemento central à declaração de alteridade, desautorizando tanto o apagamento de distinções entre as produções simbólicas de várias partes quanto associações imediatas e perenes entre culturas e territórios. Em vez de idéias de pertencimento

The continuing internationalization of contemporary life has suggested to various of its commentators that it is no longer valid to confer to artistic productions made inside the boundaries of national spaces distinctive traces of belonging to these places. In accordance with the gradual and irrevocable dilution of differences, such creations would no longer express the singular features of parts of a fractured and unequal world, but only the enthusiastic adherence of each of these pieces to a world “shared” by all and characterized by a high degree of symbolic fluidity.<sup>1</sup> To produce a discourse—be it writing a piece of criticism or curating an exhibition—on *Brazilian* contemporary art, immediately entails, therefore, opposing oneself to any such a suggestion, and recognizing that it is still possible to make reference to a national artistic production in a world that, under the guise of the primacy of European and North American cultures, increasingly advocates breaking down the once clear boundaries that mark out various modes of existence in terms of the representation of affections.

To attest that there is something specific to Brazilian art does not, however, mean making a pact with an essentialist conception of the expression of identity to counterbalance the movement towards symbolic homogenization within a structure of a fixed binary confrontation between what properly belongs to Brazil and that which belongs to the hegemonic regions. Contrary to what such an idea suggests, cultural identities are *not* atemporal constructs endowed with an immutable kernel of beliefs and values that eternally single out one place from others. They are, primarily, the result of processes of (discursive and performative) human expression through which the distinctions between various groups, whose paths through life cross from time to time, are established and constantly re-established.<sup>2</sup> These are processes that, in the contemporary world, are founded on the reaction-mechanisms of non-hegemonic cultures which kick in to rebuff the urge to blot out dissimilarities that globalization engenders, promoting new and specific forms of identifying the familiar and close to hand. Between complete submission to an homogenizing culture and the unswerving demand for an immutable tradition, there is a space—irreducible to either of these extremes—in which a re-creation and re-inscription of local identities is played out.

There is, therefore, a need to consider the dimension of the *relation* with the other as the central element in the affirmation of otherness, thereby divesting of their authority both the annulment of the distinctions between the symbolic productions of various parts of the world and the immediate and perennial associations between cultures and territories. In the place of notions of belonging that are ignorant of or exclude that which is different, a way of thinking has emerged

A raíz del proceso de internacionalización progresiva de la vida contemporánea, varios de los comentaristas de dicho tema, han considerado que no es apto adjudicarle a las producciones artísticas realizadas en contextos nacionales, trazos distintivos de pertenencia a esos lugares. En consonancia con una gradual e ineludible dilución de diferencias, tales creaciones no sólo exprimirían las singularidades de distintas partes de un mundo fracturado y desigual, sino que además, la entusiasmada adhesión de cada uno de esos retazos a un mundo "común" a todos, estaría marcado por un grado elevado de liquidez simbólica.<sup>1</sup> Por ello, enunciar un discurso — sea un texto crítico o la curaduría de una exposición — sobre arte contemporáneo brasileño conlleva desde luego, oponerse a esa sugerencia, reconociendo que es aún posible referirse a una producción nacional, aunque en un ambiente que promueve cada vez más, bajo la primacía de las culturas europea y estadounidense, el desmantelamiento de los límites antes nítidos, que acotan, en el ámbito de la representación de los afectos, espacios de existencia variados.

Atestiguar que hay algo de particular en el arte brasileño no equivale, sin embargo, a ser cómplice de una concepción fundamentalista en la expresión identitaria, que se antepone a un movimiento de homogeneización simbólica en una estructura de confrontación binaria y fija entre lo que sería propio de Brasil y lo de las regiones hegemónicas. Al contrario con lo que tal idea indica, identidades culturales no son construcciones atemporales, dotadas de un núcleo inmutable de creencias y valores que singularizarían, desde y para siempre, un lugar entre otros cualesquiera. Son, más bien, resultados de procesos de expresión humana (discursiva y performativa), mediante los cuales se establecen y se reelaboran continuamente, distinciones entre grupos diversos, cuyos derroteros de vida se tocan.<sup>2</sup> Procesos que, en el mundo contemporáneo, se fundamentan en mecanismos de reacción de las culturas no hegemónicas, al impulso de cancelar semejanzas engendradas por la globalización, promoviendo formas nuevas y específicas de identificar aquello que es tanto conocido como cercano a nosotros. Entre el sometimiento completo a una cultura homogeneizadora y la protesta intransigente por una tradición inmóvil, existe pues un espacio de re-creación y reinscripción identitaria de lo local, al punto que es irreducible tanto a uno como a otro de esos polos extremos.

Consecuentemente, obligado es considerar la dimensión de la relación con lo otro como elemento central a la declaración de alteridad, desautorizando tanto la eliminación de distinciones entre las producciones simbólicas de varias partes como las asociaciones inmediatas y sin vuelta entre culturas y territorios. En vez de ideas de pertenencia que ignoran o excluyan lo diferente, se impone una noción que no sólo lo reconozca y lo incorpore, sino que ésta dependa de aquél para crear, con ese

que ignoram ou que excluem o diferente, impõe-se uma noção que não somente o reconheça e o incorpore, mas que dele dependa para criar, desse contato que confunde conflito e troca, modos de representação próprios de um mundo sem fronteiras certas. Nesse contexto complexo, o que individualiza a arte brasileira não é o *conteúdo* de um repertório estanque de narrativas e gestos, mas as *maneiras* pelas quais esse conteúdo é afetado por repertórios de outros lugares e, sem diluir-se neles, também os afeta. Ao negociar, por meios variados, as condições dessas permutas com tantos outros cantos, os produtores de bens simbólicos do Brasil contribuem menos para o estabelecimento de uma política de diferenças do que para a formulação de uma poética da diversidade.<sup>3</sup>

A noção de uma arte contemporânea brasileira contrasta, então, com a idéia de uma produção artística que seria apenas “feita no Brasil” segundo um conjunto de códigos criados em regiões hegemônicas. Antes de denotar a expressão espacializada de uma arte que se autorga a condição de ser “internacional”, é uma noção que busca afirmar a alteridade que persiste ou se refaz no atrito com o *outro*. Delinear seus aspectos marcantes requer, por conseguinte, empreender o esforço de identificar, nas obras dos artistas do país, questões que evidenciem a articulação entre o que é pensado por aqueles como pertencente ao Brasil e o que, a todo o tempo, questiona e subverte essa idéia de distinção. E embora sejam muitos os conceitos possíveis de se usar para desincumbir-se dessa tarefa ainda pendente — entre outros, mestiçagem, sincretismo, criouliização —,<sup>4</sup> opta-se aqui pelo emprego do termo *gambiarra* como elemento organizador desse embate. Eleição que se justifica por ser essa expressão evocada com freqüência crescente por artistas e críticos para caracterizar a arte brasileira e por carecer ainda, a despeito de seu repetido uso, de conceituação suficientemente precisa para que se efetive, na reflexão sobre o assunto em foco, o potencial cognitivo que possui.<sup>5</sup> Conferir-lhe escopo mais definido configura-se, assim, passo imperativo ao melhor entendimento do que possa diferenciar a produção de artes visuais do Brasil daquela produzida desde outras partes do mundo.

Em seu uso ordinário, o termo *gambiarra* se refere a soluções improvisadas para resolver problemas de naturezas diversas, estejam aquelas em acordo com as normas legais ou as transgridam de alguma forma. São gambiarras, portanto, tanto precárias emendas de fios para estender

that not only recognizes and incorporates the other, but depends on it to create, from a contact that blurs the distinction between conflict and exchange, modes of representation of a world devoid of clear dividing lines. Against this complex backdrop, what distinguishes Brazilian art is not the *content* of a given repertoire of narratives and gestures, but the *manners* in which this content is affected by the repertoires that originate elsewhere, and the way in which it too affects them without simply dissolving into them. By negotiating, in various ways, the conditions underlying these exchanges with various other corners of the world, the producers of symbolic goods in Brazil contribute less to establishing a politics of difference than to the formulation of a poetics of diversity.<sup>3</sup>

The notion of Brazilian contemporary art thus stands in stark contrast to the idea of artistic production that is simply “made in Brazil,” according to a set of codes established in hegemonic regions. Prior to the denotation of the spatial expression of an art that assumes for itself the condition of being “international”, it is a notion that seeks to affirm the alterity that persists or is refashioned through the friction against the *other*. In order to trace out its most striking features, therefore, one must make an effort to identify, in the works of Brazilian artists, questions that provide evidence of the articulation between what these artists believe to belong specifically to Brazil and that which, at all times, questions and subverts this idea of distinction. Although there are many possible concepts that could be used to free oneself of this still outstanding task — *mestiçaje*, syncretism or creolization, among others —,<sup>4</sup> we have chosen here to employ the term *gambiarra* to refer to the organizing element in this clash of cultures.<sup>5</sup> The choice of this term is justified by the fact that it is increasingly being used by artists and critics to characterize Brazilian art and because it still, despite its repeated use, lacks any sufficiently precise definition such as would be necessary, in reflection on the subject, to unleash the cognitive power its possesses.<sup>6</sup> Endowing it with a more clearly-defined scope is thus an essential step towards a better understanding of that which differentiates the production of visual arts in Brazil from that produced in other parts of the world.

In its ordinary use, the term *gambiarra* refers to improvised solutions to a broad range of kinds of problems, be they in conformity with legal norms or transgressing them in some way. *Gambiarras* range, therefore, from precarious strings of wires used to extend the reach of light bulb to places where there are no fixed electrical installations to the furtive use of

contacto que confunde conflicto e intercambio, modos de representación propios de un mundo sin fronteras ciertas. En ese ámbito complejo, lo que particulariza al arte brasileño no es el contenido de un repertorio uniforme de narrativas y gestos, sino, más bien, modos por los cuales ese contenido se deja afectar por repertorios de otros lugares y, sin que en ellos se diluya, también les afecta. Al negociar, por medios variados, las condiciones de esas permutas con tantos otros escaños, los productores de bienes simbólicos de Brasil contribuyen menos para el establecimiento de una política de diferencias que para la formulación de una poética de la diversidad.<sup>3</sup>

La noción de un arte contemporáneo brasileño contrasta, pues, con la idea de una producción artística que sería tan sólo “hecha en Brasil” según un conjunto de códigos creados en regiones hegemónicas. Más que denotar la expresión espacializada de un arte que se otorga la condición de ser “internacional”, se trata de una noción que procura afirmar la alteridad que persiste o se rehace en la fricción con lo otro. Por ello, delinear sus aspectos marcados requiere pues, acometer el esfuerzo de identificar, en las obras de los artistas del país, cuestiones que evidencien la articulación entre qué piensan aquellos como perteneciente a Brasil y todo lo que cuestiona y subvierte esa idea de distinción. Y aunque sean muchos los conceptos posibles de utilizar para quitarse del paso esa tarea todavía pendiente—mestizaje, sincretismo, creolización, entre otros—<sup>4</sup> se opta aquí por el empleo del término *gambiarra*<sup>5</sup> como elemento organizador de ese embate. Opción que se justifica porque esa expresión la evocan con frecuencia artistas y críticos para caracterizar el arte brasileño y por carecer aún, a pesar de su uso recurrente, de conceptualización suficientemente precisa para que arraigue, en la reflexión acerca del tema en foco, el potencial cognitivo que posee.<sup>5</sup> Así pues, conferirle un alcance más definido es paso obligatorio para un mejor entendimiento de todo cuanto pueda diferenciar la producción de artes visuales de Brasil, de las producidas en otras partes del mundo.

•

En su uso ordinario, el término *gambiarra* se refiere a soluciones improvisadas para resolver problemas de diversas naturalezas, estén de acuerdo con las normas legales o bien las transgredan de algún modo. Son *gambiarra*s pues, tanto precarios empalmes de cables para extender el alcance de una bombilla encendida donde no hay instalaciones empotradas, como la retirada furtiva de corriente mediante intervenciones clandestinas en el tendido eléctrico que la distribuye. Sin embargo, en ambos procedimientos se utilizan únicamente materiales y habilidades que están inmediatamente disponibles, sugiriendo no sólo ingenio y

o alcance de uma lâmpada acesa onde não há instalações embutidas quanto a retirada furtiva de energia elétrica através de intervenções clandestinas na rede de cabos que a distribui. Para um como para outro desses procedimentos, entretanto, são utilizados somente os materiais e as habilidades imediatamente disponíveis, sugerindo não apenas capacidade de adaptação e engenho, mas igualmente acabamento tosco, fragilidade construtiva e, por vezes, risco de acidente ou de punição para quem os utiliza. A motivação maior da gambiarra não é outra, então, que a ausência de alternativas mais elaboradas e seguras para um constrangimento prático qualquer, sendo antes uma resposta a uma situação de falta do que uma escolha feita com livre arbítrio; mais uma atitude de sobrevivência frente a dificuldades do que uma prática desejada de vida.

A partir dessa definição geral, duas questões requerem, contudo, melhor precisão, de modo a estabelecer o sentido em que o termo gambiarra é aqui convocado, e a justificar, ademais, a pertinência de empregá-lo para caracterizar a arte contemporânea brasileira. Importa aclarar, desde logo, que a gambiarra designa tanto o ato de construir algo em função da escassez de recursos para resolver problemas variados quanto os próprios aparatos que são assim criados. A gambiarra é, portanto, uma operação e o seu resultado, uma tecnologia e seu produto: a emenda dos fios e os fios emendados, a captação fraudulenta de energia elétrica e sua concreção em cabos, tomadas e fitas articulados. A relevância de reiterar essa duplicidade de significados deve-se ao fato de, com frequência, fazer-se menção, no terreno da produção e da crítica contemporâneas de artes visuais, apenas à truncada e inventiva materialidade da gambiarra, enfatizando suas características formais mais recorrentes (junção de elementos duráveis e outros perecíveis, articulação entre alta e baixa tecnologia, arquitetura rústica e instável) em detrimento de sua inscrição simbólica como maneira de agir em espaços de vida submetidos a restrições de diferentes ordens.<sup>6</sup>

O outro esclarecimento que se julga aqui necessário se refere, exatamente, à natureza de tal inscrição simbólica da gambiarra, posto que é exacerbado o potencial emancipador algumas vezes atribuído a ela, quer na vida comum, quer quando traduzida, como gesto ou construção, para o âmbito das artes visuais.<sup>7</sup> Por se tratar de uma resposta imediata a uma condição adversa de vida, propõe-se que a gambiarra deva ser entendida tão somente como uma *tática*, individual ou conjunta, adotada para aliviar, mesmo que de modo débil, impedimentos à sobrevivência digna. Tratar a gambiarra como ação política deliberada e antecipatória— como *estratégia* que visa superar adversidades que afligem

electrical energy by way of clandestine connections to the network of cables that distribute it. In both cases only immediately available skills and materials are used, suggesting not only adaptability and ingenuity, but also lack of polish, fragility of construction, and, sometimes, the risk of accident or punishment on the part of those who use them. The broader underlying motivation for using a *gambiarra* is thus none other than the absence of more carefully thought-out and safer alternatives for dealing with some practical difficulty, owing to the need to respond to some lack, rather than a choice made of one's own free will; more a means of survival in the face of hardship than a desired way of life.

Defined thus, two questions still need to be put more precisely, as a way of establishing the sense in which the term *gambiarra* is used here, and, moreover, to justify the pertinence of its use to characterize contemporary Brazilian art. It should be made clear from the outset that a *gambiarra* designates both the act of constructing something as a result of scarcity of resources for resolving a variety of problems and the apparatuses used to do so. A *gambiarra* is, therefore, both an operation and its result, a technology and its product: both the stringing together of the wires and the wires that are strung together, both the fraudulent acquisition of electrical energy and the cables, plugs, and tape put together to achieve this. It is worth reemphasizing this double meaning, because mention is frequently made, in the field of contemporary art production and art criticism, only to the twisted and inventive materiality of the *gambiarra*, emphasizing its more commonly-found formal characteristics (a combination of some durable and some perishable elements, the combination of high and low technology, rustic and unstable architecture) to the detriment of its symbolic inscription as a way of acting in life spaces which are subject to varying degrees of restriction.<sup>7</sup>

It should also be made clear at this point the precise nature of this symbolic inscription of the *gambiarra*, given that the emancipatory power attributed to it is sometimes exaggerated. This occurs both in everyday life and when it is transposed, be it as a gesture or as a construct, into the field of the visual arts.<sup>8</sup> As it is an immediate response to adversity, one argues here that the *gambiarra* should be seen as a mere *tactic*, adopted on the part of an individual or a group, to obviate, however ineffectually, obstacles to the pursuit of a dignified existence. Seeing the *gambiarra* as an intentional and premeditated political act—as a *strategy* that aims to counter the adversities that beset an individual or a group—is to endow it with the, albeit temporary, import of a rationale that poses a serious alternative to the prevailing system of wealth-production founded on inequality.<sup>9</sup> Furthermore, such a view

capacidad de adaptación, sino, también, un acabado burdo, fragilidad constructiva y, a veces, riesgo de accidente o de castigo para quien las utiliza. La mayor motivación de la *gambiarra* no es otra pues, que la ausencia de alternativas más elaboradas y seguras para una necesidad práctica cualquiera, siendo más bien respuesta a una situación de falta, que de una opción tomada por libre albedrío; más que nada, una actitud de supervivencia frente a dificultades, que una práctica deseada de vida.

Sin embargo, partiendo de esa definición general, dos cuestiones requieren más precisión para establecer el sentido que se quiere aquí convocar en relación al término *gambiarra* y, además, justificar la oportunidad de emplearlo para caracterizar el arte contemporáneo brasileño. Desde luego, es importante aclarar que la *gambiarra* designa tanto al acto de construir algo en función de la escasez de recursos para resolver problemas variados, como a los propios artilugios que se construyen de esa manera. *Gambiarra* es pues, la operación y su resultado, la tecnología y su producto: el hecho de empalmar cables y los cables empalmados, la captación fraudulenta de energía eléctrica y su concreción en cables, cintas aislantes y enchufes articulados. La importancia de insistir en esa duplicidad de significados se debe al hecho de que frecuentemente se menciona, en el ámbito de la producción y crítica contemporánea de las artes visuales, tan sólo la chapucera e inventiva materialidad de la *gambiarra*, subrayando sus características formales más recurrentes (empalme de elementos durables y otros percederos, articulación entre alta y baja tecnología, arquitectura rústica e inestable), menoscabando su inscripción simbólica como modo de actuar en espacios de vida sometidos a restricciones de distintos órdenes.<sup>6</sup>

La otra aclaración aquí necesaria, se refiere justamente a la naturaleza de tal inscripción simbólica de la *gambiarra*, puesto que suele ser exacerbado el potencial emancipador que algunas veces se le atribuye, sea en el quehacer diario, o bien cuando traducida, como gesto o construcción, al ámbito de las artes visuales.<sup>7</sup> Por tratarse de una respuesta inmediata a una condición adversa de vida, se propone que la *gambiarra* se deba entender tan sólo como una táctica, individual o conjunta, adoptada para aliviar, aunque precariamente, impedimentos a una digna supervivencia. Tratar a la *gambiarra* como acción política deliberada y premeditada—como estrategia que tiene por objetivo zanjar las adversidades que abruman a un individuo o colectividad—pone sobre tal práctica el peso desmedido de presentarse, aunque en plazo incierto, como alternativa a la lógica de desigualdades que preside la producción de riqueza en el mundo contemporáneo.<sup>8</sup> Además, conlleva a desconsiderar que, aunque la *gambiarra* sea una reacción ingeniosa a esas desigualdades, también es, de algún modo, funcional al sistema que continuamente las produce.

um indivíduo ou uma coletividade—coloca sobre tal prática o peso desmedido de apresentar-se, ainda que em prazo incerto, como alternativa à lógica de desigualdades que preside a produção de riqueza no mundo contemporâneo.<sup>8</sup> Mais além, implica desconsiderar que, embora a gambiarra seja uma reação criativa a essas desigualdades, ela também é, em alguma medida, funcional ao sistema que continuamente as produz. Não somente por atenuar conflitos entre os que possuem e os que não possuem acesso aos meios para atender, com propriedade e proteção, necessidades materiais diversas, mas por ser ela mesma incorporada—como idéia ou como produto, como invento ou como objeto de arte—ao circuito mercantil, que, em sua irreconhecível coerência, torna e mantém o mundo desigual.

Acercar-se do termo gambiarra de uma maneira menos celebratória de suas formas ou, alternativamente, de sua alegada potência crítica, não esvazia sua capacidade de esclarecer o que distinguiria a produção simbólica feita em um lugar dentre tantas outras gestadas em sítios distantes. Para tanto, porém, é preciso entendê-la, sobretudo, como metáfora de processos de transculturação realizados sob condições específicas de *subordinação*, em que elementos comumente pensados como apartados—quer no campo restrito da história da arte, que no campo mais largo da cultura—são aproximados e atados a partir de um ponto de vista singular. Embora menos ambiciosa em seu alcance conceitual ou político, é nessa acepção que a gambiarra melhor auxilia a discernir o que pode haver de particular na arte produzida em um contexto preciso e a justificar, se for assim o caso, o protagonismo dessa produção como co-autora da idéia que define um determinado espaço e lhe confere, por isso, identidade. Idéia que resulta não de um projeto ou de uma bem definida estratégia, mas da soma de atitudes táticas descentradas tomadas por artistas.

A gambiarra, portanto, é um termo que pode ser utilizado para caracterizar produções culturais e artísticas híbridas que são geradas, desde um determinado lugar, como modos de posicionar-se frente ao processo de homogeneização simbólica em curso. Produções que, por conta da natureza movente e conflituosa das relações que as fundam, não promovem a completa fusão entre os variados elementos que as compõem, apresentando, de maneira simultânea e não hierarquizada, traços de formações culturais herdadas e de outras que, construídas na esfera cultural dominante, supostamente as acuum. Há implícita na gambiarra, por conseguinte, a noção de relativa intradutibilidade entre uma cultura local e uma cultura hegemônica, posto que os processos de troca dos quais deriva não resultam em sínteses, mas em

fails to consider the possibility that, although the *gambiarra* constitutes a highly creative response to such inequality, it could also be accused of some degree of complicity with the system that perpetuates the inequalities that give rise to it. This is not only because it attenuates the conflicts between those who are able to meet their various material needs in a proper and safe way and those who cannot, but also because it is itself incorporated—as an idea or as a product; as artifice or artifact—in a world where exchange-value holds sway, which, through its unyielding consistency, both creates and perpetuates inequalities in the world.

To approach the term *gambiarra* in a way that does not celebrate its forms, or, alternatively, its alleged critical potential, does not entail emptying it of its capacity to shed light on the distinction between local symbolic production and that of others further afield. For this, however, it should be understood, above all, as a metaphor for the processes of transculturation occurring under specific conditions of *subordination*, in which elements commonly thought of as separate—whether in the restricted field of art history or in the broader field of culture in general—are brought together and connected by a particular point of view. Although less ambitious in its conceptual and political scope, this approach to the *gambiarra* is a better aid to discerning the particularities of an art produced in a specific context and justifying, if this is the case, the active role art plays as co-inventor of the idea that defines a certain space and thereby endows it with an identity. Idea that does not spring from any project or clearly defined strategy, but from the accumulation of decentred tactical actions adopted by artists.

The *gambiarra* is, therefore, a term that can be used to characterize hybrid cultural and artistic productions which are generated from a certain place as a way of positioning oneself in the face of the on-going process of symbolic homogenization. These are productions which, for reason of the shifting and conflictual nature of the relations on which they are based, do not promote the complete fusion of the various elements that make them up. At the same time, they exhibit, in non-hierarchical fashion, vestiges of inherited cultural formations and others which, built in the dominant sphere of culture, supposedly crowd out the former. Consequently, a notion that is implicit in the *gambiarra* is that of the relative untranslatability from a local into a hegemonic culture, given that the processes of exchange from which the *gambiarra* arises do not result in syntheses, but in opaque and inconclusive constructs. The *gambiarra* is thus the product of a bringing together of unequal elements which never ends, expressing a “third space” of agonistic negotiation between differences that cannot be measured against one another.<sup>10</sup>

No sólo por amañar conflictos entre quines poseen y quienes no poseen acceso a medios para atender, con propiedad y protección, diversas necesidades materiales, sino que también porque se incorpora—como idea o como producto, como invento o como objeto de arte—al circuito mercantil, que, en su ineludible coherencia, hace y mantiene al mundo desigual.

Acercarse al término *gambiarra* de un modo menos ensalzador con respecto a sus formas o, alternatively, a su presunta potencia crítica, no vacía su capacidad de aclarar el cuestionamiento de lo que distinguiría a la producción simbólica hecha en un lugar, de tantas otras producciones gestadas en sitios distantes. Sin embargo, para ello es necesario entenderla—antes que nada—como metáfora de procesos de transculturación realizados bajo condiciones específicas de subordinación, en que elementos comúnmente pensados como apartados—sea en el campo estricto de la historia del arte, o bien en el campo más dilatado de la cultura—se acercan y son relacionados, a partir de un punto de vista singular. Aunque menos ambiciosa en su alcance conceptual o político, es justo en esa acepción dónde la *gambiarra* mejor ayuda a discernir qué puede haber de particular en el arte producido en un contexto preciso y a justificar, de ser el caso, el protagonismo de esa producción como coautora de la idea que define un determinado espacio y, por ello, le confiere identidad. Idea que resulta no de un proyecto o de una bien definida estrategia, sino, más bien, de la suma de actitudes tácticas descentralizadas tomadas por artistas.

Así pues, la *gambiarra* es una voz que se puede utilizar para caracterizar producciones culturales y artísticas híbridas, generadas desde un determinado lugar, como modos de posicionarse frente al proceso de relativa homogeneización simbólica en curso. Producciones que, a cuenta de la naturaleza movieda y conflictiva de las relaciones en que se fundamentan, no promueven la completa fusión entre los variados elementos que las componen, presentando, de modo simultáneo y no jerarquizado, rasgos de formaciones culturales heredadas y de otras que, construidas en la esfera cultural dominante, supuestamente las arrinconan. Consecuentemente, subsiste enterañada en la *gambiarra* una noción de relativa intraducibilidad entre una cultura local y una cultura hegemónica, puesto que los procesos de intercambio de los que deriva no resultan en síntesis, sino en construcciones opacas e inconclusas. La *gambiarra* es pues producto de un acercamiento entre desiguales que no se completa jamás, expresando un “tercer espacio” de negociación agonística entre diferencias que no se cortajan.<sup>9</sup>

El caso es que esa caracterización no basta para conferir distinción a una determinada producción simbólica, ya que la hibridez es casi la norma de las creaciones contemporáneas realizadas en regiones no hegemónicas bajo la presión

construções opacas e inconclusas. A gambiarra é produto, então, de uma aproximação entre desiguais que não se completa nunca, expressando um “terceiro espaço” de negociação agonística entre diferenças que não se mesuram.<sup>9</sup>

Ocorre que essa caracterização não basta para conferir distinção a uma determinada produção simbólica, dado que a hibridez é quase a norma das criações contemporâneas realizadas em regiões não-hegemônicas sob a pressão homogeneizadora da cultura global. O que importa, para tanto, é identificar quais são os elementos postos em relevo e de que forma eles são confrontados em cada momento e lugar em que ocorrem processos de transculturação, resultando em gambiarras apropriadas para situações de subordinação específicas. Ao inventar as maneiras de promover essas negociações, os artistas de um certo local se baseiam em acervos de signos e comportamentos que embutem, tenham eles consciência disso ou não, as particularidades e as sujeições (históricas, políticas, culturais, sociais, econômicas) sob as quais vivem. Pensar em uma arte contemporânea brasileira sob a perspectiva da gambiarra significa, assim, discutir os modos específicos com que os criadores do país contrapõem e aproximam elementos simbólicos diversos: aqueles provenientes de uma tradição da qual reconhecem descender e aqueles que, originados em outras tradições, ameaçam, alargam e continuamente transformam aquela primeira.

Em tal arcabouço explicativo, a arte contemporânea brasileira produzida nas décadas de 1990 e 2000 pode ser pensada como resultado do cruzamento e do entrechoque constante entre vetores de influências internas e externas ao país. A despeito da singularidade de cada desses vetores e da variabilidade de sua importância quando porções específicas do território do Brasil são consideradas, alguns deles se sobressaem dos demais e são assumidos, com maior ou menor grau de adesão, nos trabalhos de uma expressiva parcela dos artistas cujas obras amadurecem naquele período. É preciso diferenciar a enunciação desses vetores, contudo, da sugestão de uma hierarquia inequívoca e atemporal de conceitos e tradições que permeiam e produzem a história da arte nacional, em que esses seriam ajuizados como intrinsecamente mais relevantes que outros não mencionados. O que se afirma, tão somente, é que algumas proposições (discursivas ou materiais) produzidas ao longo dessa história ainda em construção impõem-se frente a várias outras, por motivos os mais diferentes, quer

Yet, such a definition is not sufficient to confer distinction on a determined symbolic production, given that a hybrid nature is almost the norm in contemporary works of art produced in non-hegemonic regions under the pressure of an homogenizing global culture. It is important, therefore, to identify those elements that are thrown into relief and the way in which they confront one another in each place and time that the processes of transculturation occur, resulting in *gambiarra*s that are suited to specific states of subordination. By inventing ways of promoting such negotiations, artists from a certain locality draw in their work on stocks of signs and forms of behavior that fix, whether they are aware of this or not, the particularities and the historical, political, cultural, social and economic subjection under which they live. Thinking about Brazilian contemporary art as a *gambiarra* therefore entails discussion of the specific modes in which the country's artists at once counterpoise and bring together a diversity of symbolic elements: those deriving from a tradition from which they recognize themselves to have descended and those, originating from other traditions, which threaten, expand and continually transform the former.

In this explanatory framework, the Brazilian contemporary art produced in the 1990s and 2000s can be seen as the result of a constant crossing and clashing between vectors carrying influences internal and external to the country. Despite the uniqueness of each of these carriers and the way their importance varies from one specific part of the country to another, some stand out from the others and are taken up, to varying degrees, in the work of a significant number of artists whose work is maturing at the time in question. To claim that such carriers of influence exist, however, should not be taken to suggest that there is an unequivocal and timeless hierarchy of concepts and traditions that permeate and produce the national history of art, in which the former are judged to be intrinsically more significant than others that go unmentioned. It is merely to argue that some (discursive or material) propositions produced in the course of this on-going history come to the fore, for a wide range of different reasons, whether in terms of their capacity to extend their pertinence beyond the time in which they were originally formulated, or in terms of the geographical scope of their appeal in the present age. There is a need, therefore, to trace out how, through the mechanisms of symbolic reception and diffusion, specific ideas and works of art become hegemonic in a certain arena where reflection and artistic creation take place, thereby coming to exercise greater

homogeneizadora de la cultura global. Para ello, lo que importa es identificar cuáles son los elementos que se sacan a relucir y de qué forma son contrastados en cada momento y lugar en que ocurren procesos de transculturación, resultando en gambiarras apropiadas para situaciones específicas de subordinación. Al inventar los modos de promover esas negociaciones, los artistas de un cierto entorno se basan en acervos de signos y comportamientos que entrañan—tengan o no conciencia de ello—las especificidades y limitaciones (históricas, políticas, culturales, sociales, económicas) bajo las que viven. Así pues, pensar en un arte contemporáneo brasileño desde la perspectiva de la gambiarra conlleva a discutir los modos específicos con que los elementos creativos del país contraponen y acercan elementos simbólicos diversificados: los provenientes de una tradición de la que reconocen ser descendientes y los que, oriundos de otras tradiciones, amenazan, prolongan y transforman constantemente la primera.

•

A partir de esta base de explicaciones, el arte contemporáneo brasileño producido en las dos últimas décadas puede ser considerado como resultado del cruce y entrecruce constante entre vectores de influencias interiores y exteriores al país. Sin menoscabar la singularidad de cada uno de esos vectores y de la variabilidad de su protagonismo al considerar retazos específicos del territorio brasileño, hay que decir que algunos descuellan de los demás y se entrañan, con mayor o menor grado de adhesión, en los trabajos de un importante número de artistas cuyas obras maduran en aquel período. Sin embargo, es necesario diferenciar la enunciación de esos vectores de una sugestiva jerarquía inequívoca y atemporal de conceptos y tradiciones que traspasan y producen la historia del arte nacional, destilados mediante la defensa del concepto de su mayor importancia intrínseca frente a otros no mencionados. Aquí, lo único que se afirma es que algunas proposiciones (discursivas o materiales) producidas a lo largo de esa historia todavía en curso, se imponen frente a otras por los motivos más dispares, sea por la capacidad de defender sus razones más allá del tiempo en que fueron originalmente formuladas, o bien por su diseminación espacial en el presente. Al fin y al cabo, se trata de subrayar cómo ideas y obras específicas, mediante mecanismos de recepción y de difusión simbólicas, blasonan de hegemónicas en un determinado espacio de reflexión y creación artística, pasando consecuentemente a ejercer una mayor ascendencia que las demás sobre la producción brasileña actual.

El primero de esos vectores se refiere a la revaloración de la antropofagia como modelo para entender la relación con lo

em termos da capacidade de alongar sua pertinência além do tempo em que foram originalmente formuladas, quer em termos de sua abrangência territorial no presente. Trata-se, portanto, de sublinhar como idéias e obras específicas se tornam, através de mecanismos de recepção e de difusão simbólicas, hegemônicas em um determinado espaço de reflexão e de criação artística, passando a exercer, em consequência, ascendência maior do que as demais sobre a produção brasileira corrente.

O primeiro desses vetores se refere à revalorização da *antropofagia* como modelo para entender a relação com o outro, originalmente proposto pelo poeta modernista Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago, redigido em 1928. Embora a antropofagia seja parte de um esforço sincrônico de aproximação ao sistema cultural europeu e de delimitação dos contornos de uma arte nacional que marca a invenção simbólica no Brasil desde a superação de sua condição de colônia, no início do século 19, ela também é um ponto de inflexão nesse percurso.<sup>10</sup> Em vez de submissão e adequação àquele sistema—posição associada à sua mera ilustração com elementos da natureza ou da história locais—, propunha a incorporação e a reelaboração, desde uma visada interna, de alguns de seus pressupostos, desse modo informando uma arte que seria, por conta de tal *atitude* criadora, própria do país. Além de enfatizar a idéia da não-neutralidade do processo de construção identitária, a antropofagia destaca, então, a *agência* de grupos subordinados que subvertem os sentidos pretendidos das culturas dominantes a partir de perspectivas locais. Subjugada no embate ideológico das décadas seguintes por noções conservadoras do que seria uma arte brasileira, em que a originalidade do conceito cede espaço à celebração de uma iconografia próxima, a antropofagia é atualizada pela produção cultural da década de 1960 (nas artes visuais, na literatura, na música, no cinema, no teatro)<sup>11</sup> e tem sua relevância corroborada como conceito operativo para o entendimento da idéia de Brasil nos estudos que comemoram, na década de 1970, os cinquenta anos da Semana de Arte Moderna, marco do modernismo local, em que destaque exemplar é concedido à obra de Tarsila do Amaral.<sup>12</sup> Tal importância foi enfaticamente confirmada e alargada, no âmbito das artes visuais, com a curadoria da 24ª edição da Bienal de São Paulo, realizada em 1998, que ofereceu, ancorada no conceito da antropofagia, interpretações sincréticas, feitas de lugares distintos do mundo, de valores assentados nos cânones artísticos globais. No contexto daquela exposição, a antropofagia amplia seu poder cognitivo e se torna lente crítica para rever, a partir de qualquer parte—e não somente

influence than others over contemporary Brazilian production.

The first of these bearers of influence was the reassessment of the concept of *anthropophagy* as a model for understanding the relation with the other, as originally proposed by the modernist poet Oswald de Andrade in his *Anthropophagist Manifesto*, written in 1928. Although anthropophagy forms part of a synchronic effort at approximation to the European cultural system and at delineating the contours of a national art that has characterized symbolic invention in Brazil since it threw off the colonial mantle at the beginning of the 19th century, it is also a point of inflexion in this trajectory.<sup>11</sup> Instead of submission and accommodation to that system—a position associated with mere illustration of local natural or historical elements—it proposed the incorporation and reworking of some of its presuppositions on the basis of an internal vision, thereby creating an art form that would, by way of this creative *attitude*, be the country's own. As well as emphasizing the idea of the non-neutrality of the process of constructing an identity, anthropophagy thus pointed up the *agency* of subordinate groups who subverted the intended meanings of the dominant cultures using local perspectives. Subjugated in the ideological clash of the following decades by conservative notions of the nature of Brazilian art, in which the originality of the concept gave way to the celebration of a local iconography, anthropophagy gained a new lease of life in the cultural production of the 1960s (in the visual arts, music, literature, cinema and theatre)<sup>12</sup> and its relevance was corroborated as an operative concept for understanding the idea of Brazil in studies that commemorated, in the 1970s, the fiftieth anniversary of the Modern Art Week, a landmark in local modernism, which singled out the work of Tarsila do Amaral as an outstanding example of this.<sup>13</sup> Its importance was further emphasized and promulgated in the world of visual arts with the 24th São Paulo Biennale of 1998, which presented, anchored in the concept of anthropophagy, syncretic interpretations, drawn from various places around the world, of values founded on global artistic canons. In the context of that exhibition, anthropophagy expanded its cognitive power and became a critical lens for reviewing, from anywhere—and not only with reference to their country of origin—, aesthetic and historical discourses that show no regard for otherness or that treat it with calculated condescension.<sup>14</sup>

The second carrier of influence that has undoubtedly informed the production of contemporary art in Brazil in the two decades covered here is the *experimental* tradition of national art, founded on the neoconcrete tradition of the end of the 1950s and in the way the work of its most active proponents developed in the following decade. The consolidation of this



otro, originariamente planteado por el poeta modernista Oswald de Andrade en su Manifiesto Antropófago, redactado en 1928. Aunque la antropofagia sea parte de un esfuerzo sincrónico de acercamiento al sistema cultural europeo y de delineación de los contornos de un arte nacional que marca la invención simbólica en Brasil desde la superación de su condición de colonia a comienzos del siglo XIX, es también un punto de inflexión en esa trayectoria.<sup>10</sup> En vez de sometimiento y adecuación a aquel sistema—posición asociada a su simple ilustración con elementos de la naturaleza o de las historias locales—planteaba la incorporación y la reelaboración de algunos de sus supuestos desde un punto de vista interior, de ese modo informando un arte que sería, a cuenta de tal actitud creadora, propia del país. Además de enfatizar la idea de la no neutralidad del proceso de construcción de identidad, la antropofagia destaca entonces a la agencia de grupos subordinados que subvierten, a partir de perspectivas locales, los sentidos pretendidos de las culturas dominantes. Sojuzgada en el embate ideológico de las décadas

Tarsila do Amaral  
*Estudo para Antropofagia*, 1929  
 ferrogálica sobre papel, 23 × 19,5cm  
 Coleção Gilberto Chateaubriand MAM RJ  
 Fotógrafo Vicente de Mello

iron gael ink on paper 23 × 19,5cm  
 Collection Gilberto Chateaubriand MAM RJ  
 Photographer Vicente de Mello

ferrogálica sobre papel 23 × 19,5cm  
 Colección Gilberto Chateaubriand MAM RJ  
 Fotógrafo Vicente de Mello



Lygia Clark  
*Diálogo de óculos*, 1968  
borracha industrial, metal e vidro  
18 x 29 x 7,5cm  
Coleção Família Clark  
Cortesia da Associação Cultural  
O Mundo de Lygia Clark

industrial rubber, metal and glass  
18 x 29 x 7,5cm  
Collection Família Clark  
Courtesy of Associação Cultural  
O Mundo de Lygia Clark

hule industrial, metal y vidrio  
18 x 29 x 7,5cm  
Colección Família Clark  
Cortesia Associação Cultural  
O Mundo de Lygia Clark

desde o país onde teve origem—, discursos estéticos e históricos que desconsideram a alteridade ou que a tratam com condescendência calculada.<sup>13</sup>

O segundo vetor que inequivocamente informa a produção contemporânea brasileira nas duas décadas aqui tratadas é a tradição *experimental* da arte nacional, que teria, no neoconcretismo, em finais da década de 1950, e nos desdobramentos das obras dos seus mais atuantes membros no decênio seguinte, seu momento fundador. A consolidação desse reconhecimento, entretanto, ao contrário do ocorrido com o conceito da antropofagia, não se produziu apenas no interior do Brasil, contando com fundamental impulso desde o exterior. Como resultado paradoxal da auto-afirmação de culturas locais frente ao processo de globalização, são muitas as exposições e os textos críticos que, elaborados nos centros hegemônicos de legitimação artística e de valoração patrimonial a partir de finais da década de 1980, buscam acercar-se de uma produção simbólica antes escassamente ali difundida. Nesse processo, as obras de Hélio Oiticica, de Lygia Clark e, em menor medida, de Lygia Pape, são apresentadas e discutidas, em instituições

recognition, however, differently from what occurred with the concept of anthropophagy, was not confined to Brazil, but was, at root, partly driven by currents coming from abroad. As a paradoxical result of the self-affirmation of local cultures in the face of the process of globalization, a plethora of exhibitions and works of criticism were produced, from the end of the 1980s onwards, in the hegemonic centers where artistic legitimacy and economic value are conferred, reaching out to a symbolic production that was scarcely known in those places until then. As part of this process, the work of Hélio Oiticica, Lygia Clark and, to a lesser extent, Lygia Pape, are presented and discussed at institutions and in publications with the power to confer international approval, not as local manifestations of movements that grew up in central countries, but as artistic research that occurred at the same time as or before that carried out there in the 1950s and 1960s and, in every case, endowed with irreducible originality. On the basis of this recognition by the other (European and North American criticism), the work of these artists also received a positive re-assessment within Brazil and they were incorporated into a rarefied national canon, in tacit admission of the fact that the country's visual arts have little in the way of autonomy and are still dependent on the approval of outsiders.<sup>15</sup> Inside Brazil, they are primarily valued as constituting an "experimental exercise of freedom", in which the *attitude* of continually subverting given limits—a method of construction, therefore—is of more worth than the invention of forms, and according to which the creative process is sometimes more important than the result.<sup>16</sup> This "constructive will" indicates likewise the active search for a local character in the face of hegemonic cultures, thus tracing the lineage of this tradition back to anthropophagy. In this case, however, this search is less the result of a collective and routinized project than that of the symbolic articulation of a thinly dispersed but shared desire to declare, as a way of expressing the identity of a place, a break with conventional creative practices; less the fruit of a manifesto with clearly laid out guidelines than the expression of a "condition of Brazilian art" into which a diversity of tendencies may be fitted.<sup>17</sup>

In this belated, albeit emphatic reception, of the experimental tradition in national art, three different, though intertwined, elements stand out. One of these is the redefinition of the roles of the artist and the viewer, according to which the former become "proponents" of ideas pregnant with meanings—whatever the formal configuration of the works that contain them—, requiring the latter to activate some of these from their own private point of view, thereby laying emphasis on the idea of the participation of the other and consequent

siguientes por nociones conservadoras de qué sería un arte brasileño, en que la originalidad del concepto cede espacio a la celebración de una iconografía cercana, la antropofagia se actualiza mediante la producción cultural de los años 60 (en las artes visuales, en la literatura, en la música, en el cine, en el teatro)<sup>11</sup> y tiene su importancia corroborada como concepto operativo para el entendimiento de la idea de Brasil en los estudios que conmemoran, en la década de los 70, los cincuenta años de la Semana de Arte Moderno, hito del modernismo local, cuando se concede como un protagonismo ejemplar, la obra de Tarsila do Amaral.<sup>12</sup> Esa importancia se confirmó y se desplegó rotundamente en el ámbito de las artes visuales, con la curaduría de la 24ª edición de la Bienal de Sao Paulo, realizada en 1998, que ofreció, de lugares distintos del mundo y ancladas en el concepto de la antropofagia, interpretaciones sincréticas de valores asentados en los cánones artísticos globales. En el contexto de esa exposición, la antropofagia amplía su poder cognoscitivo y se convierte en una lupa crítica para rever, desde cualquier parte—y no sólo desde el país en que se originó— discursos estéticos e históricos que desconsideran la alteridad o que la tratan con calculada condescendencia.<sup>13</sup>

El segundo vector que sin lugar a dudas pauta la producción contemporánea brasileña en las dos décadas aquí tratadas, es la tradición experimental del arte nacional, que tendría su inicio a finales de los años 50 en el neoconcretismo y en los desdoblamientos de las obras de sus más activos miembros en la década siguiente. Sin embargo—y al contrario de lo acaecido con el concepto de antropofagia—la consolidación de ese reconocimiento no se produjo sólo en el interior de Brasil; contó también con un fundamental empuje desde el exterior. Como resultado paradójico de la autoafirmación de culturas locales frente al proceso de globalización, son muchas las exposiciones y los textos críticos que, elaborados en los centros hegemónicos de legitimación artística y de valoración patrimonial desde finales de los años 80, procuran acercarse a una producción simbólica antes escasamente difundida por esos centros. En ese proceso, las obras de Hélio Oiticica, de Lygia Clark y, en menor medida, la de Lygia Pape, se presentan y se discuten en instituciones y publicaciones con poder de aprobación internacional, no como manifestaciones locales de movimientos surgidos en países centrales, sino como investigaciones artísticas simultáneas o precedentes a las que por allí se plasmaron en los años 50 y 60, aunque dotadas, en todo caso, de irreducible originalidad. A partir del reconocimiento de lo otro (la crítica europea y estadounidense), también en Brasil se revaloran positivamente las obras de esos artistas y se incorporan en un enrarecido canon nacional, como tácita de admisión a la poca de autonomía del campo de las artes del país, aun dependiente de aprobación ajena.<sup>14</sup> Más

Lygia Pape  
*Roda dos Prazeres, 1967*  
porcelana, anilinas, sabores, conta-gotas,  
dimensões variáveis  
Cortesia Projeto Lygia Pape

porcelain, aniline, flavours, dropper,  
varied dimensions  
Courtesy of Projeto Lygia Pape

porcelana, anilinas, sabores, cuentagotas,  
dimensiones variables  
Cortesia Projeto Lygia Pape

e publicações com poder de aprovação internacional, não como manifestações locais de movimentos surgidos em países centrais, mas como pesquisas artísticas simultâneas ou precedentes às que ali ocorreram nas décadas de 1950 e 1960 e dotadas, em todo caso, de irredutível originalidade. A partir do reconhecimento do outro (a crítica européia e norte-americana), também no Brasil as obras desses artistas são reavaliadas positivamente e incorporadas em um rarefeito cânone nacional, em admissão tácita de pouca autonomia do campo das artes do país, dependente ainda de aprovação alheia.<sup>14</sup> Internamente, são valoradas, antes de tudo, por constituírem-se em “exercício experimental da liberdade”, no qual a *atitude* de continuamente subverter limites dados — um método de construção, portanto — vale mais do que a invenção formal, e em que o processo criativo importa, por vezes, mais do que o resultado.<sup>15</sup> “Vontade construtiva” que igualmente traduz a busca ativa por uma caracterização do local diante das culturas hegemônicas e que justifica, assim, uma genealogia entre essa tradição e a antropofagia. Nesse caso, porém, tal busca é menos resultado de um projeto coletivo e protocolar do que da articulação simbólica de um desejo disperso, mas partilhado, de declarar, como expressão identitária de um lugar, rupturas com práticas convencionais de criar; menos fruto de um manifesto com diretrizes marcadas do que a expressão de uma “condição da arte brasileira” na qual cabem tendências diversas.<sup>16</sup>

Nessa recepção tardia, mas enfática, da tradição experimental da arte nacional, três elementos diferentes, embora articulados, ganham destaque. Um deles é a redefinição dos papéis de artistas e espectadores, em que os primeiros são tomados como “propositores” de idéias prenhes de sentidos — sejam quais forem as configurações formais dos trabalhos que as contenham —, cabendo aos segundos ativar alguns deles a partir de pontos de vistas particulares, implicando destaque à idéia de participação do outro e de conseqüente desmonte das fronteiras entre o gesto criativo singular e a construção conjunta de significados.<sup>17</sup> Outro elemento que é posto em relevo na legitimação externa e interna dessa tradição é a quebra de hierarquias definidas entre o terreno da produção artística e o âmbito em que se desenrola a vida ordinária. E por sua fluidez estrutural, as festas e manifestações de rua, as construções improvisadas de artefatos domésticos e a arquitetura orgânica das favelas do país são tomadas como exemplares dessa desejada porosidade entre aquelas esferas, terminando por abonar, no domínio da criação erudita, procedimentos e materiais oriundos da cultura popular.<sup>18</sup> Finalmente, é destacado o seu implícito caráter contestatário, sintetizado no lema “Da adversidade



[45]

breaking down of the boundaries between the single creative act and the collective construction of meaning.<sup>18</sup> Another element that is thrown into relief in the external and internal legitimation of this tradition is the break with any strict hierarchy between the world of artistic production and the course of everyday life. By way of this structural fluidity, the street parties and street demonstrations, the improvised construction of domestic artifacts and the organic architecture of the country's slums are taken as examples of the desired porous boundary between the two spheres, ultimately providing credence, in the erudite artistic circles, for procedures and materials that derive from popular culture.<sup>19</sup> Finally, there is a stress on the implicitly confrontational character of this, summed up in the slogan "On adversity we thrive!", coined by Hélio Oiticica in 1967, which signals not only the capacity to respond creatively to the material hardships of the struggle to survive in Brazil, but also the taking of a stance starkly opposed to the inequalities in terms of the right of each to express his or her distinct point of view,

que nada, se valoran internamente porque suponen un "ejercicio experimental de la libertad", en el cual la actitud de subvertir los límites establecidos—es decir, un método de construcción—vale más que la invención formal, y donde a veces el proceso creador importa más que el resultado.<sup>15</sup> "Voluntad constructiva" que de igual modo traduce la búsqueda activa por una caracterización de lo local frente a las culturas hegemónicas y que justifica, de esa manera, una genealogía entre esa tradición y la antropofagia. Sin embargo, en ese caso tal búsqueda es menos resultado de un proyecto colectivo y protocolario que la articulación simbólica de un deseo disperso, pero compartido, de declarar, como expresión de identidad de un lugar, rupturas con prácticas convencionales de crear; menos fruto de un manifiesto con directrices marcadas que la expresión de una "condición del arte brasileño" en la cual caben diversas tendencias.<sup>16</sup>

En esa recepción tardía—pero enfática—de la tradición experimental del arte nacional, se destacan tres elementos distintos, aunque articulados. Uno es la redefinición de los papeles



Hélio Oiticica

*Hélio Oiticica com B33 Bólido Caixa 18*

*"Homenagem a Cara de Cavallo", 1966*

Fotógrafo Claudio Oiticica

Photographer Claudio Oiticica

Fotógrafo Claudio Oiticica

vivemos!", cunhado por Hélio Oiticica em 1967 e que assinala não somente a capacidade de responder criativamente às dificuldades de sobrevivência material no Brasil, mas também um posicionamento vitalmente contrário às desigualdades no direito de cada um afirmar um ponto de vista distinto, liberto de constrangimentos políticos, econômicos, estéticos ou morais.<sup>19</sup> É nesse contexto que se justifica o elogio tecido pelo mesmo artista à marginalidade como "busca desesperada da felicidade autêntica", o qual se confundia, à época em que foi formulado (durante o regime de exceção instaurado em 1964 e que vigoraria até 1985), com a negação dos modos institucionalizados de mediar conflitos.<sup>20</sup>

O acolhimento dessa tradição no cânone nacional concede maior conteúdo a este e permite a recepção definitiva, já na década de 1990, e em menor descompasso temporal

de artistas y espectadores, donde los primeros se consideran como “proponentes” de ideas preñadas de significados— sean cuales sean las configuraciones formales de los trabajos que las contengan—cabiéndole a los segundos activar algunos de esos significados desde puntos de vistas particulares, lo que supone destacar la idea de participación del otro y del consecuente desmonte de fronteras entre el gesto creador singular y la construcción conjunta de significados.<sup>17</sup> Otro elemento que sale a relucir en la legitimación exterior e interior de esa tradición es la quiebra de jerarquías establecidas entre el terreno de la producción artística y el ámbito en que se despliega la vida ordinaria. Y, por su fluidez estructural, fiestas y manifestaciones callejeras, construcciones improvisadas de artefactos domésticos y la arquitectura orgánica de las chabolas del país se toman como ejemplares de esa deseada porosidad entre aquellas esferas, acabando por abonar, en el dominio de la creación erudita, procedimientos y materiales oriundos de la cultura popular.<sup>18</sup> Por fin, se destaca su implícito carácter contestador, sintetizado en el lema “¡De la adversidad vivimos!”, acuñado por Hélio Oiticica en 1967 y que subraya no sólo la capacidad de contestar de modo ingenioso a las dificultades de supervivencia material en Brasil, sino, también, plasma un posicionamiento vitalmente contrario a las desigualdades observadas en el derecho de cada uno afirmar un punto de vista distinto, libre de restricciones políticas, económicas, estéticas o morales.<sup>19</sup> Es justo en ese contexto donde se justifica el elogio entretejido por el mismo artista a la marginalidad como “búsqueda desesperada de la auténtica felicidad” y que, cuando se formuló (durante los gobiernos militares, instaurados en 1964 y que vigorarían hasta 1985), se confundía con la negación de los modos institucionalizados de mediar conflictos.<sup>20</sup>

La acogida de esa tradición en el canon nacional lo enriquece en cuanto a su contenido y permite la recepción definitiva, ya en los años 90—y con menos asincronía respecto a su legitimación exterior—por parte de otros artistas brasileños que en los años 70 y 80 desplegaron sus trayectorias dentro de ese campo ampliado de experimentación, como lo fueron Artur Barrio, Cildo Meireles y Tunga, entre otros. A lado de aquellos creadores citados con anterioridad, éstos son rápidamente acogidos por las nuevas generaciones como sus ascendientes artísticos, aunque sólo sea para establecer las diferencias entre sus proposiciones y las poéticas de los primeros. Sin embargo, y como desdoblamiento natural de las inserciones de producciones ya maduras hechas desde finales de los años 80, el interés del circuito hegemónico de las artes por lo desemejante también promueve la precoz incorporación en ese espacio—que tiene el poder de consagrar expresiones simbólicas locales como valores globales—de varios de los artistas que inician sus trayectorias en Brasil durante los dos decenios siguientes: en

free of political, economic, aesthetic or moralistic restrictions.<sup>20</sup> This explains why the same artist eulogizes marginality as “a desperate search for authentic happiness”, a phrase which also meant, at the time it was formulated (during the “exception” regime which was introduced in 1964 and lasted until 1985), rejection of institutional means for resolving conflicts.<sup>21</sup>

The acceptance of this tradition into the national canon has given it greater scope and allowed for the definitive reception, since the 1990s, and even closer to external legitimacy, of other Brazilian artists, who, in the 1970s and 1980s, worked within this broader field of experimentation. Such artists include Artur Barrio, Cildo Meireles and Tunga among many others. Alongside the artists cited earlier, these names were rapidly taken by new generations as their artistic models, even if only to point up the distinctive character of

em relação à sua legitimação externa, de outros artistas brasileiros que, nas décadas de 1970 e 1980, desenvolveram suas trajetórias no interior desse campo ampliado de experimentação—entre muitos mais, Artur Barrio, Cildo Meireles e Tunga. Ao lado dos criadores antes citados, esses são rapidamente assumidos por novas gerações como seus ascendentes artísticos, ainda quando somente para estabelecer as diferenças entre as suas proposições e as poéticas daqueles. O interesse do circuito hegemônico das artes pelo dessemelhante também promove, contudo, em desdobramento natural das inserções de produções já maduras feitas a partir de finais da década de 1980, a precoce incorporação, nesse espaço que tem o poder de consagrar expressões simbólicas locais como valores globais, de vários dos artistas que iniciam suas trajetórias no Brasil ao longo dos dois decênios seguintes: na década de 1990, Ernesto Neto, Jac Leirner e Rosângela Rennó, entre diversos outros; na década de 2000, Lia Chaia, Marcelo Cidade e Renata Lucas, entre tantos mais exemplos possíveis. Isso faz com que esses criadores tenham contato, em exposições, programas de residências e publicações internacionais, com as produções de muitos outros jovens artistas de variados países, que se vêem, uns aos demais, como partícipes de um meio de arte sem fronteiras rigidamente demarcadas, mas que é informado por questões e procedimentos de criação difundidos desde o centro hegemônico. O que distingue as obras de uns e de outros nesse convívio próximo, de fato, são os territórios simbólicos—e não necessariamente físicos—de onde elaboram e manifestam as suas proposições. A profusão de mecanismos de absorção existentes nesse período é de tal ordem, ademais, que faz com que mesmo aqueles que não têm suas produções efetivamente incorporadas nesse circuito partilhem aquela afinidade construída e se considerem potenciais candidatos à sua inclusão em um impreciso momento futuro. Estabelece-se, dessa maneira, um outro importante vetor de influência sobre a arte contemporânea nacional, caracterizado pela difusão interna de enunciados e atos urdidos em outras partes do mundo, em uma escala até então desconhecida no país.

As gerações de artistas brasileiros que se constituem nas décadas de 1990 e 2000 são marcadas, portanto, por uma noção de pertencimento ambígua. Por um lado, há um forte sentimento de caber em uma genealogia interna que é seletiva e verticalizada temporalmente, fazendo com que

their own proposals and poetics. The interest in hegemonic art circles in that which is dissimilar also, however, promoted, as a natural corollary of the inclusion in the canon of these already mature works from the end of the 1980s onwards, the early incorporation, in this space that has the power to consecrate local symbolic expressions as global values, of various artists who would start their careers in Brazil in the course of the next two decades: in the 1990s, Ernesto Neto, Jac Leirner and Rosângela Rennó, among others; and in the 2000s, Lia Chaia, Marcelo Cidade and Renata Lucas, to give just a few examples. This brings these artists, through exhibitions, residence programs and international publications, into contact with the work produced by many other young artists around the world, who see themselves—and each other—as partaking of an art scene that has no strictly defined borders, but which is informed by creative questions and procedures that fan out from an hegemonic centre. What distinguishes the work of some from that of others in this close cohabitation are, in fact, the symbolic—and not necessarily physical—territories from which their proposals are developed and manifested. The profusion of mechanisms for absorption that exist in this period is, moreover, so enormous that even those who have not been actually incorporated into this charmed circle share the same affinity that has been built up and consider themselves to be potential candidates for inclusion at some indeterminate future date. In this way another important carrier of influence on national contemporary art is established, marked by the internal diffusion of statements and acts that have sprouted up in other parts of the world, on a hitherto unparalleled scale in Brazil.

The generations of Brazilian artists that have emerged in the 1990s and 2000s thus bear the stamp of an ambiguous form of belonging. On the one hand, there is a strong feeling of being part of an internal lineage that is selective and stretches back through time, making them relate what they produce to a creative attitude that ties together anthropology and experimentalism, and which supposedly provides Brazilian visual art with its distinctive character. On the other hand, at the very moment that this feeling has established itself, an equally coherent vision of the affinity for outside influences has emerged, which, as it extends out horizontally in time, leads these artists to associate their artistic work with that put out during the same epoch in various places by other artists of the same generation. By way of mechanisms—institutional and informal alike—that have matured



los años 90, Ernesto Neto, Jac Leirner y Rosângela Rennó, entre otros más; en la década del 2000, Lia Chaia, Marcelo Cidade y Renata Lucas, entre tantos más ejemplos posibles. Ello conlleva a que esos creadores tengan contacto—en exposiciones, programas de residencias y publicaciones internacionales—con las producciones de muchos otros jóvenes artistas de varios países, que se ven, unos a los otros, como partícipes de un medio de arte sin fronteras rigidamente planteadas, pero que es pautado por cuestiones y procedimientos de creación difundidos desde el centro hegemónico. De hecho, lo que distingue las obras de unos y de otros en esa convivencia cercana son los territorios simbólicos—y no necesariamente físicos—desde dónde elaboran y manifiestan sus proposiciones. Además, la profusión de mecanismos de absorción existentes en ese periodo es de tal orden, que inclusive aquellos que no tienen sus producciones efectivamente incorporadas en ese circuito pueden compartir la afinidad construida y se consideran potenciales candidatos a su inclusión en un incierto y futuro momento.

Cildo Meireles  
*Espelho Cego*, 1970  
 madeira, borracha, texto invertido  
 gravado em metal—1 de 3 versões  
 49 x 36 x 18cm  
 Cortesia Galeria Luisa Strina  
 Fotógrafo Edouard Fraipont

wood, rubber, inverted text engraved on metal  
 49 x 36 x 18cm  
 Courtesy of Luisa Strina Gallery  
 Photographer Edouard Fraipont

madera, hule, texto invertido grabado sobre metal  
 49 x 36 x 18cm  
 Cortesia Galería Luisa Strina  
 Fotógrafo Edouard Fraipont

relacionem o que produzem a uma atitude criativa que abra antropofagia e experimentalismo, a qual tornaria supostamente distinta a esfera das artes visuais do Brasil. Por outro lado, é no exato momento que se consolida esse sentimento que emerge uma percepção igualmente coesa de afinidade externa, a qual, por ser temporalmente horizontalizada, leva aqueles artistas a associar o que produzem ao que é criado, coetaneamente, em diversos outros lugares por produtores de gerações equivalentes. Através de mecanismos institucionalizados ou informais que igualmente amadurecem nesse período no país—inauguração ou renovação de museus, fundação de coletivos de artistas, criação de programas de prospecção e difusão artística, alargamento e profissionalização gradual do mercado de arte—, essa irresoluta relação de pertencimento se difunde e termina por ter impacto relevante no conjunto da produção dos artistas contemporâneos brasileiros.<sup>21</sup> Impacto que não se expressa, por necessidade, em uma iconografia ou em conteúdos narrativos específicos, mas, sobretudo, nos *modos* distintos e particulares em que neles são contrapostos e encadeados—recusando qualquer síntese—elementos próprios de uma cultura local e outros oriundos de uma cultura que, como tendência que nunca se efetiva plenamente, homogeneiza o que lhe é diferente.

A cada uma das articulações, tramadas nas criações desses artistas, entre o terreno simbólico que lhes é próximo e aquele que, por seu poder de impor-se aos demais, é nomeado global, se propõe, então, aqui designar como uma *gambiarra*. Somados, esses procedimentos e essas produções perfazem um conjunto de modos particulares de articular acervos de narrativas e gestos de uma cultura subordinada e de uma outra hegemônica, aproximando elementos que, em outros contextos, se antagonizam e se repelem, como o vernacular e o erudito, o tardio e o atual, o inacabado e o pronto. Modos que subtendem não somente aproximações singulares entre componentes internos e externos, mas também ênfases e elipses de porções desses acervos que, combinadas, tornam aquelas permutas diversas de outras quaisquer, concedendo um *sotaque* peculiar para a produção das artes visuais do país. Um *sotaque* que só ganha contornos precisos na tradução truncada de um sistema cultural local em termos de um outro hegemônico, entre os quais não existe, como também não há entre sistemas lingüísticos diferentes, correspondência unívoca entre os elementos que os compõem. *Sotaque* que revela inclusões e exclusões simbólicas e que declara, ao mesmo tempo, aquilo que a arte brasileira é e aquilo que ela não mais comporta como traços que a distinguem dentre as produções de outros cantos.<sup>22</sup>

at this time in the country—the opening of new museums or the regeneration of old ones, the setting up of artists' collectives, the creation of programs for artistic prospection and dissemination, the broadening and progressive professionalization of the art market—this unsettled relation to belonging spreads out and ends up having a significant impact on those producing contemporary art in Brazil.<sup>22</sup> This impact does not necessarily express itself in an iconography or in specific narrative content, but, above all, in the particular and distinct *modes* in which they both twine together and counterpoise—while rejecting any kind of synthesis—the particular elements of a local culture and others from another culture that, like a tendency that never fully comes to pass, homogenizes that which is different from it.

It is proposed here, therefore, that each one of these ties forged in the creative output of these artists, between their own symbolic turf and the terrain that, through its power to impose itself upon others, is called global, be regarded as a *gambiarra*. Taken as a whole, these procedures and these productions constitute a set of particular ways of linking together the stock of narratives and gestures of a subordinate culture



[51]

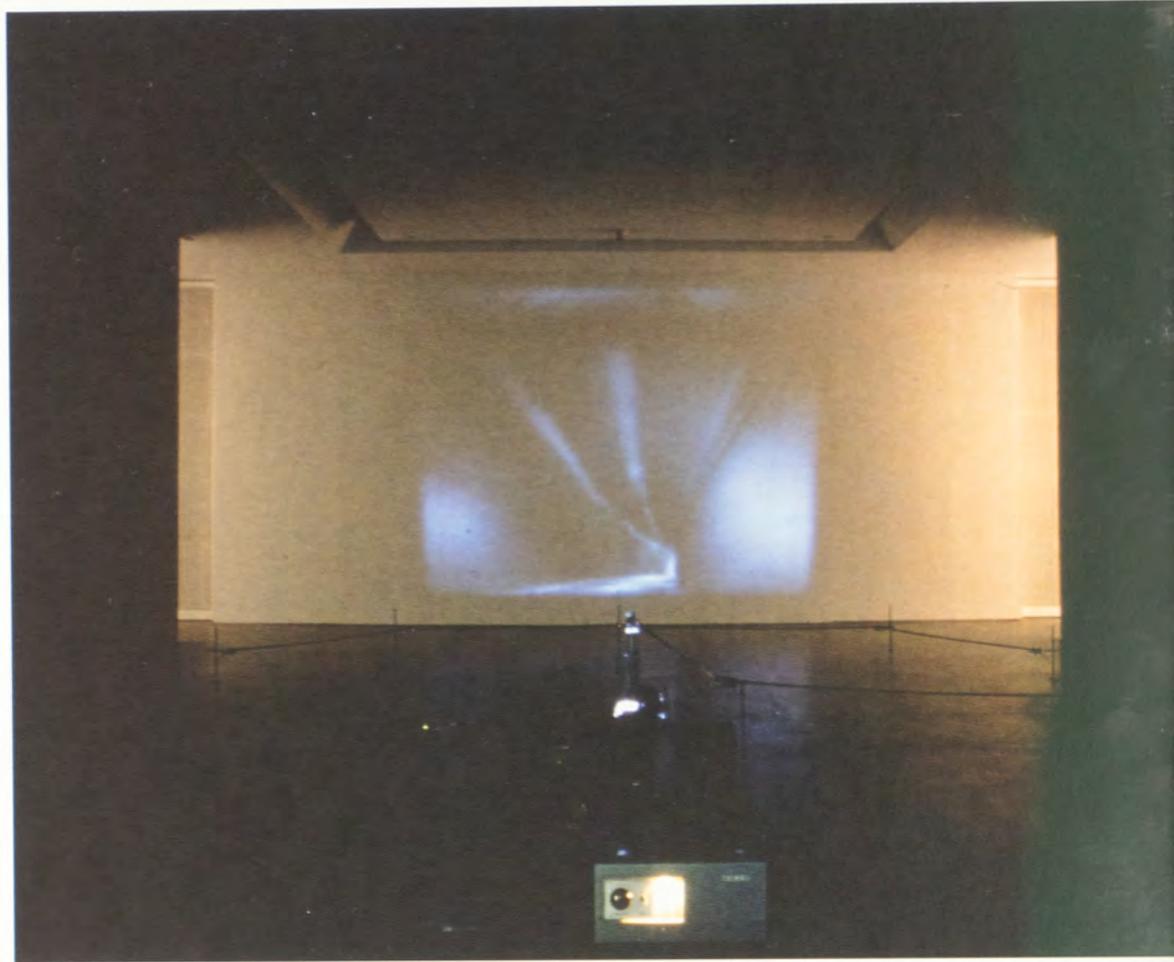
Artur Barrio  
*Situação T/T, 1*  
Belo Horizonte, 1970  
Fotógrafo César Carneiro

Photographer César Carneiro

Fotógrafo César Carneiro

Así pues, se establece otro importante vector de influencia sobre el arte contemporáneo nacional, caracterizado por la difusión interior de enunciados y actos urdidos en otras partes del mundo, en una escala hasta entonces desconocida en el país.

Así pues, las generaciones de artistas brasileños que se forman en las década de 1990 y la actual, están marcadas por una noción de pertenencia ambigua. Por una parte, existe el fuerte sentimiento de caber en una genealogía interior que es selectiva y verticalizada temporalmente, llevando a que relacionen lo que producen, con una actitud creadora que junta antropofagia y experimentalismo, hecho que supuestamente convertiría en diferente a la esfera de las artes visuales de Brasil. Por otra, es en el justo momento en que se consolida ese sentimiento cuando emerge una percepción igualmente firme de afinidad exterior, y que, al ser temporalmente horizontalizada, lleva a aquellos artistas, a asociar lo que producen con lo que crean en esa misma época y en diversos lugares, productores de generaciones equivalentes. A través de mecanismos institucionalizados



Tunga

Ào, 1981

instalação de filme e som,  
dimensões variáveis

Fotógrafo Doug Baz

installation of film and sound,  
varied dimensions

Photographer Doug Baz

instalación de película y son  
dimensiones variables

Fotógrafo Doug Baz

Esse sotaque é testemunha, portanto, da capacidade dos criadores nacionais de apropriarem-se de um repertório que lhes é estranho e de modificá-lo a partir de símbolos e atitudes locais, *reinserindo-o*, assim transformado, no campo internacional das artes visuais. Dessa maneira, se artistas brasileiros são incluídos, desde cedo em suas trajetórias, em um espaço de valoração que possui amplitude mundial e é controlado por galerias, editoras e museus sediados em nações centrais, tornam-se igualmente agentes ativos, por meio do sotaque que suas obras carregam, da reconstrução de uma idéia de Brasil e, ainda que de forma subordinada, da idéia de uma cultura global, assumindo o papel de protagonistas de um "cosmopolitismo do pobre".<sup>23</sup> Contrapondo-se à contaminação unidirecional da produção do país por uma cultura estrangeira, a incorporação desse sotaque no circuito hegemônico das artes tem a faculdade de gradualmente corrompê-lo, tornando-o impregnado de inflexões que, antes, dele não faziam parte. Embora

and a hegemonic one, bringing together elements which, in other contexts, would clash and repel one another, such as the vernacular and the erudite, the out-dated and the contemporary, the unfinished and the already done. These are the fashions that underlie not only the unique comings together of internal and external components, but also emphases and ellipses of portions of these stocks, which, in combination, make these exchanges diverse from any other, endowing the production of visual arts in Brazil with its own peculiar *accent*. This accent only takes on a precise form in the tortuous translation of one local cultural system into the language of another hegemonic one, there being no direct correspondence between the elements that make them up, any more than there is between the elements of different linguistic systems. An accent that reveals which symbolic elements have been included and which excluded and which states, at the same time, both what Brazilian art is and what it no longer accepts as traits that distinguish it from the artistic production of other corners of the world.<sup>23</sup>

This accent, therefore, bears witness to the capacity of Brazilian artists to adopt a repertoire that is alien to them and to modify it using local symbols and attitudes, thereby *re-implanting it*, thus transformed, into the international art world. So, if Brazilian artists are included, from an early stage in their careers, in a field of values that is global in scope and controlled by galleries, publishers and museums in central nations, they also become active agents, by way of the accent that their work carries, of the reconstruction of an idea of Brazil and, albeit in a subordinate fashion, the idea of a global culture, taking on the role of proponents of a "cosmopolitanism of the poor".<sup>24</sup> By counterpoising itself against the one-sided contamination of artistic production in Brazil by that of a foreign culture, the incorporation of this accent into the hegemonic art world has the power of gradually corrupting it and impregnating it with inflections that did not originally belong to it. Although heir to the anthropophagy movement—mediated by renewed interest at home in this concept from the 1960s to the 1990s—, contemporary Brazilian artistic production has updated and superseded it, given that it considers translation between cultures as more than the mere contagion of one mode of expression by another dominant one, also bearing in mind the power of disruption that the incorporation of syncretistic creations in the global art world brings with it.

Typical of this ambiguous process is the way national popular culture is given value within a globalized circuit of symbolic promotion and affirmation, driven by the contemporary production of visual arts in Brazil. This process of conferring value to vernacular culture has its origins less in the blind rejection of

o informales, que igualmente maduran en ese período en el país—inauguración o renovación de museos, fundación de gremios de artistas, creación de programas de exploración y difusión artística, alargamiento y profesionalización gradual del mercado de arte—esa irresoluta relación de pertenencia se difunde y acaba por impactar de modo importante, al conjunto de producción de los artistas contemporáneos brasileños.<sup>21</sup> Impacto que no se expresa, por necesidad, en una iconografía o en contenidos narrativos específicos, sino, más bien, en los modos distintos y particulares en que en éstos se contraponen y se encadenan—despreciando cualquier síntesis—elementos propios de una cultura local y otros oriundos de una cultura que, como inclinación que nunca se efectiva plenamente, homogeneiza lo que le es diferente.

A cada una de todas esas articulaciones, tramadas en las creaciones de dichos artistas, entre el terreno simbólico que les es cercano y el que, por su poder de imponerse a los demás, se le nombra global, se propone entonces designarlas aquí como gambiarras. Sumados esos procedimientos y esas producciones, recomponen un conjunto de modos particulares de articular acervos de narrativas y gestos de una cultura subordinada y de otra hegemónica, acercando elementos que, en otros contextos, se antagonizan y se extrañan, como lo vernáculo y lo erudito, lo tardío y lo actual, lo inacabado y lo terminado. Modos que subtienden no sólo aproximaciones singulares entre componentes interiores y exteriores, sino, también, énfasis y elipsis de porciones de esos acervos que, combinados, llevan a que aquellas permutas sean distintas de tantas otras, concediendo un acento peculiar para la producción de las artes visuales del país. Un acento que sólo gana contornos precisos en la traducción truncada de un sistema cultural local en términos de otro hegemónico, entre los cuales no existe—como tampoco entre sistemas lingüísticos distintos—una correspondencia unívoca entre los elementos que los componen. Acento que revela inclusiones y exclusiones simbólicas y que declara, al mismo tiempo, qué es el arte brasileño y qué le pasa de largo, así como qué rasgos lo distinguen de las producciones de otros sitios.<sup>22</sup>

Así pues, ese acento es testigo de la capacidad de los creadores nacionales de apropiarse de un repertorio que les es extraño y de modificarlo a partir de símbolos y actitudes locales, reinsertándolo, de ese modo transformado, en el campo internacional de las artes visuales. Así, si se incluyen artistas brasileños desde el comienzo de sus trayectorias en un espacio de valoración que posee amplitud mundial y es controlado por galerías, editoras y museos situados en naciones centrales, se convierten igualmente en agentes activos—mediante el acento que sus obras entrañan—de la reconstrucción de una idea de Brasil y, aunque de manera subordinada, de la idea

herdeira da antropofagia—mediada pela renovada recepção interna do conceito entre as décadas de 1960 e 1990—, a produção contemporânea brasileira a atualiza e supera, posto que considera a tradução entre culturas como mais do que mero contágio de um modo de expressão local por um outro dominante, levando também em conta o poder de disrupção que a incorporação de criações sincréticas ao campo global das artes possui.

Exemplar desse ambíguo processo é a valorização da cultura popular nacional no interior de um circuito globalizado de propagação e afirmação simbólicas, promovida pela produção contemporânea em artes visuais do país. Valorização que tem sua origem menos na rejeição cega a códigos estranhos àquela cultura e mais na proteção ao que é conhecido e próximo dos artistas brasileiros. Diante do poder homogeneizador da cultura global, são muitos os que cuidam de inserir, nas próprias vias onde essa cultura reclama sua hegemonia (exposições, publicações, acervos privados e públicos), aquilo que pertence ao seu território doméstico e ao espaço do afeto. A partir de memórias, materiais e procedimentos fincados em suas experiências reais e imaginadas de um lugar de presumida origem—mas raramente valendo-se de referências iconográficas—, artistas visuais do Brasil têm ressignificado modos de fazer e de viver atávicos e os inscrito em um circuito que antes os rejeitava ou concedia a eles um espaço segregado. Movimento que é autorizado e reforçado pelo realce que a cultura popular possui no interior da tradição experimental do país, à qual as gerações aqui referidas o tempo inteiro se reportam. Em vez de causar o desaparecimento de formas de expressão vernaculares, essa abertura conflituosa ao diferente as torna avizinhas das que se ocupam de uma criação artística que se julga, usualmente, distante e elevada.

A convivência continuada entre esferas simbólicas diversas confere à arte contemporânea brasileira, portanto, um caráter flexível, exprimindo uma capacidade de adaptação criativa da cultura do país a uma condição adversa do mundo. Torna-a, assim, capaz de frustrar expectativas de classificação rígida que são próprias dos mecanismos de legitimação hegemônicos, as quais oscilam entre caracterizar aquela produção (e também a feita desde muitos outros lugares) como derivativa de uma linguagem supostamente internacional ou como expressão de um modo de vida chamado, equivocadamente, de não-ocidental.<sup>24</sup> A ambivalência desse sotaque se anuncia igualmente, entretanto, de maneira menos positiva. Composto por gambiarras, ele também manifesta, no terreno do sensível, desigualdades no poder de legitimação cultural detido pelo ainda incipiente

codes foreign to that culture and more in the desire to protect that which Brazilian artists are familiar with. In the face of the homogenizing power of global culture, many artists take care to insert in the very channels through which this culture claims its hegemony (exhibitions, publications, private and public collections), something of that which belongs to their own homeland, something which they hold dear. Through the use of memories, materials and procedures firmly rooted in their real or imagined experience of a place of presumed origin—though rarely availing themselves of direct iconographic citations—visual artists from Brazil have been bestowing new meaning on ancient ways of living and of making and inscribed them in a sphere where they were previously rejected or relegated to a subordinate status. This movement is authorized and reinforced by the special place that popular culture occupies within the experimental tradition in Brazil, to which the aforementioned generations of artists constantly make reference. Instead of leading to the disappearance of vernacular forms of expression, this conflictual openness to difference allows these forms to rub shoulders with those of a kind of artistic creations that are usually considered to be distant and aloof.

The continuing coexistence of these diverse symbolic spheres thus gives contemporary Brazilian art a flexible character, expressing its capacity for creative adaptation of the culture of the country to adverse global conditions. It thereby makes itself capable of frustrating expectations of a rigid form of classification, which are proper to the mechanisms of hegemonic legitimation, which oscillate between characterizing that production (and also that produced in many other places) as deriving from a supposedly international language or as the expression of a way of life erroneously designated non-Western.<sup>25</sup> The ambivalence of this accent, however, likewise makes itself heard in a less positive fashion. Composed of a variety of *gambiarras*, it also makes manifest, in the sphere of the senses, the inequalities between the power of cultural legitimation that lies in the hands of the still incipient field of artistic production in Brazil and that possessed by the system that holds sway in the globalized art world. These inequalities mimic and, in turn, reproduce the asymmetries of power in the broader spheres of world politics and economics in a context of growing interaction between nations. Affirming the identity that this accent establishes—enuniated, voluntarily or not, in the formalization of the work of so many Brazilian artists—therefore has a *contradictory* character. It condenses and exposes the ambiguities that pervade recent Brazilian history, such as those involved in having to deal with fundamental emerging issues (such as managing complex international relations and creating high technology) without having

de una cultura global, asumiendo el papel de protagonistas de un "cosmopolitismo del pobre".<sup>23</sup> Contraponiéndose a la contaminación unidireccional de la producción del país por una cultura extranjera, la incorporación de ese acento en el circuito hegemónico de las artes tiene la facultad de corromperlo gradualmente, impregnándolo de inflexiones que antes no lo integraban. Aunque heredera de la antropofagia—mediada por la renovada recepción interior del concepto entre los años 60 y 90—la producción contemporánea brasileña la actualiza y supera, puesto que considera la traducción entre culturas como más que un simple contagio de un modo de expresión local por otro dominante, llevando también a consideración el poder de disrupción que posee la incorporación de creaciones sincréticas al campo global de las artes.

Lo emblemático de ese ambiguo proceso, es la valorización de la cultura popular nacional dentro de un circuito globalizado de propagación y afirmación simbólica, promovida por la producción contemporánea del país en las artes visuales. Valorización que tiene su origen menos en el rechazo ciego a códigos extraños de esa cultura que en la protección a lo que es conocido y cercano a los artistas brasileños. Frente al poder homogeneizador de la cultura global, son muchos quienes cuidan de insertar, en las propias vías donde esa cultura exige su hegemonía (exposiciones, publicaciones, fondos públicos y privados), lo que pertenece a su territorio doméstico y al escaño de la afectividad. Desde memorias, materiales y procedimientos planteados en sus experiencias reales e imaginadas de un lugar de presunto origen—pero raramente valiéndose de referencias iconográficas—, artistas visuales de Brasil han resignificado modos de hacer y de vivir atávicos y los han inscrito en un circuito que antes los rechazaba o apenas les concedía un espacio segregado. Movimiento que es autorizado y reforzado por la impronta que la cultura popular posee en el interior de la tradición experimental del país y a la que se reportan a todo momento las generaciones aquí referidas. Por ello, en vez de causar la desaparición de formas de expresión vernaculares, esa apertura conflictiva a lo diferente las avecina de quienes se ocupan de una creación artística que normalmente se juzga elevada y distante.

La convivencia continua entre esferas simbólicas diversas le confiere al arte brasileño contemporáneo un carácter flexible, expresando una capacidad de adaptación creadora de la cultura del país, a una condición adversa del mundo. Así pues, es capaz de frustrar expectativas de clasificación rígida, propias de los mecanismos de legitimación hegemónicos, que oscilan entre caracterizar aquella producción (y también la realizada en muchos otros lugares) como derivada de un lenguaje supuestamente internacional o como expresión de un modo de vida equivocadamente llamado no-occidental.<sup>24</sup> Sin embargo, la ambivalencia de

campo da produção artística no Brasil em relação ao possuído por aquele que rege o sistema globalizado das artes. Desigualdades que mimetizam e reproduzem, em seu turno, as assimetrias de poder nos âmbitos mais amplos da economia e da política do mundo em um contexto de crescente interação entre países. A afirmação identitária que esse sotaque embute—enunciada, voluntariamente ou não, na formalização do trabalho de tantos artistas brasileiros—possui, por isso, um caráter *contraditório*, o qual condensa e expõe as ambigüidades que perpassam a história recente do país, como as de ter que se lançar a fundamentais questões emergentes (gerir relações internacionais complexas, gerar alta tecnologia) sem haver sido ainda capaz de assegurar, em termos adequados, a universalização de direitos básicos (educação, saúde, segurança) aos seus cidadãos.<sup>25</sup> Caráter que não é metáfora de um *estado provisório* de coisas, mas locução simbólica integral à *condição de vida* no Brasil contemporâneo, sobre a qual não se vislumbram mudanças em pouco tempo. Não se trata, então, sequer de atraso a ser superado em momento certo, mas da convivência indeterminada entre tempos sociais distintos. Essa condição antinômica e inconclusa da produção nacional de artes visuais—fruto de uma aproximação com o outro que não se completa nunca e que é feita *a partir* de uma perspectiva única—esclarece e evoca, portanto, por meios irredutíveis a quaisquer outros, modos de sociabilidade vigentes no Brasil. Marcados pela maleabilidade de posições assumidas nas relações entre desiguais e, em simultâneo, pela sobreposição de interesses excludentes no âmbito do comum, são modos que não comportam a suspensão acordada e duradoura de conflitos entre desejos particulares que se anulam, requisito para que uma comunidade se afirme plenamente.<sup>26</sup> É esse caráter contraditório que permite, contudo, diferenciar aquela produção frente à feita em outros lugares, onde outros sotaques são mais fortemente “ouvidos”.

Embora de maneira assumidamente tentativa, propõe-se, assim, ser possível conceber uma articulação entre arte e política na produção contemporânea brasileira que não implica representação temática de condições injustas de vida ou atuação direta no terreno de confrontos sociais bem demarcados. Não que produções artísticas que busquem ilustrar embates—desígnio que é, em todo caso, de ocorrência relativamente avara no Brasil quando em comparação com o perfil da produção de outros países—devam abster-se de reclamar a pertinência de suas intenções, a despeito de serem destinadas, no mais das vezes, a somente confirmar o que já era familiar.<sup>27</sup> Tampouco se recomenda que ações de artistas que buscam borrar as fronteiras entre

yet succeeded in ensuring basic rights (such as education, health and public security) for the entirety of its citizens.<sup>26</sup> This character is not a metaphor for a *provisional state of affairs*, but a symbolic locution integral to the very *conditions of life* in contemporary Brazil, in which there appears to be no change in sight in the near future. It is thus not a matter even of backwardness to be overcome in a moment in future, but of living for an indeterminate period of time in distinct eras of social development simultaneously. These antinomic and incomplete conditions of production for the visual arts in Brazil—a state of affairs that is the result of an always incomplete approximation to the other from a single perspective—elucidate and evoke, in ways that cannot be reduced to any others, existing modes of sociability in Brazil. Marked by the malleability of positions assumed in relations between unequals and, simultaneously, by the superimposition of exclusive interests in the sphere of the common good, they are ways of conviviality that do not fit well with the agreement to suspend, in the long term, conflicts between private desires that cancel each other out, a prerequisite for a community that affirms itself to any full extent.<sup>27</sup> It is this contradictory character, however, that allows the work of Brazilian artists to differentiate itself from that produced in other places, where other accents “come across” more strongly.

Albeit in admittedly tentative fashion, it is thus proposed that it is possible to conceive of a coming together of art and politics in contemporary Brazilian art that does not involve either merely portraying unfair living conditions or engaging in direct social action within clearly staked out confrontations. Not that works of art that seek to illustrate such clashes—intention which is, in any case, relatively infrequent in Brazil in comparison with the profile of the production in other countries—are not able to claim legitimacy for their intentions, despite being destined, in most cases, only to confirm the existence of something already very familiar.<sup>28</sup> Neither is it recommended that artistic actions that seek to blur the boundaries between the fields of art and politics should not claim to be able to change a determined state of affairs, even when such activities presuppose—a paradox that continually recurs—the dissolution of those very ambiguities that differentiate the knowledge that is emerging in the field of art from that produced in other fields. On the contrary, it is argued that even among the works of Brazilian artists who distance themselves from one or other of these models of explicit political engagement, there is a significant portion that is capable of critically re-framing, in a hybrid accent that is difficult to classify, the environment and the moment in which their creators are living. These are works that consequently



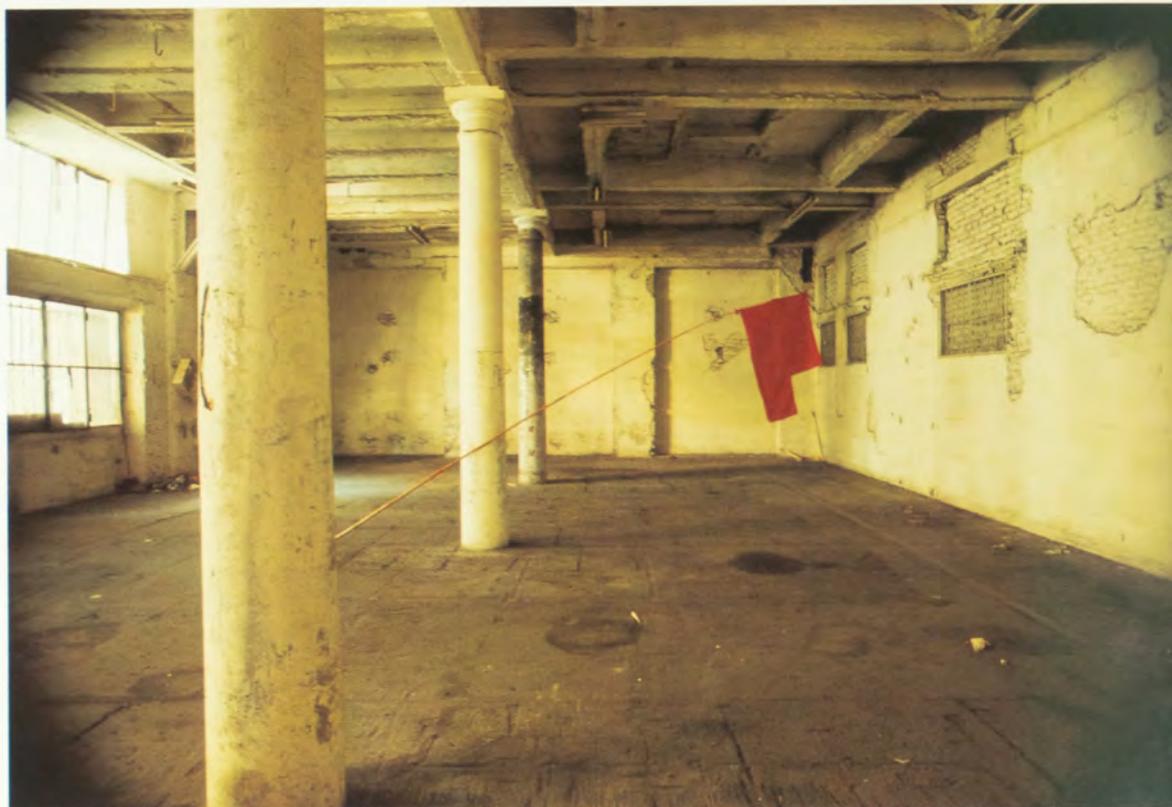
4/6 Rua Molhada de Oswaldo Goeldi - Brasília, Brasil - 1970

ese acento se anuncia de manera menos positiva. Compuesto de gambiarras, también manifiesta, en el campo de lo sensible, desigualdades entre el poco poder de legitimación cultural del aún incipiente campo de producción artística en Brasil, frente al blasonado por el que rige el sistema globalizado de las artes. Desigualdades que mimetizan y reproducen, a su vez, las asimetrías de poder en los ámbitos más amplios de la economía y de la política del mundo, en un contexto de creciente interacción entre países. La afirmación identitaria que ese acento entraña—enunciada, voluntariamente o no, en la formalización del trabajo de tantos artistas brasileños—posee por eso un carácter contradictorio, que condensa y expone las ambigüedades que traspasan la historia reciente del país, como las de tener que lanzarse a fundamentales cuestiones emergentes (gestionar relaciones internacionales complejas, generar alta tecnología) sin haber sido aún capaz de asegurar, en bases adecuadas, la universalización de derechos básicos (educación, salud, seguridad) a sus ciudadanos.<sup>25</sup> Carácter que no es

Oswaldo Goeldi  
*Rua Molhada, s.d.*  
 xilogravura, 22,4 × 24,8cm  
 Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM RJ  
 Fotógrafo Fábio Ghivelder

woodcut 22,4 × 24,8cm  
 Collection Gilberto Chateaubriand, MAM RJ  
 Photographer Fábio Ghivelder

xilogravado 22,4 × 24,8cm  
 Colección Gilberto Chateaubriand, MAM RJ  
 Fotógrafo Fábio Ghivelder



Antonio Dias  
*O País Inventado*, 1976  
cetim, "bronze patina", 500cm  
Coleção particular.  
Cortesia Galeria Luisa Strina  
Fotógrafo Gabriele Basilico

satim, "bronze patina" 500cm  
Courtesy of Luisa Strina Gallery  
Photographer Gabriele Basilico

satên, "bronze patina" 500cm  
Cortesia Galeria Luisa Strina  
Fotógrafo Gabriele Basilico

os campos da arte e da política não devam advogar sua pretendida eficácia em mudar um estado determinado de coisas, ainda quando tais atividades pressupõem, como é recorrente e paradoxal acontecer, a dissolução das ambigüidades que diferenciam o conhecimento que emerge na esfera da arte daquele gestado em outros domínios. O que se argumenta, todavia, é que mesmo entre os trabalhos de artistas brasileiros que se afastam de um e de outro desses modelos de explícito engajamento, há uma parcela significativa que é capaz de reenquadrar criticamente, através de seu sotaque híbrido e de classificação difícil, o ambiente e o momento em que a seus criadores é dado viver. São trabalhos que instauram, por conseguinte, um espaço de "dissenso" em meio a conceitos convencionais de apreender os complexos modos de pertencimento vigentes no mundo contemporâneo, solicitando, de quem entra em contato com eles, que negocie e questione os possíveis significados que trazem.<sup>28</sup> E exatamente por não antecipar o efeito que

metáfora de un estado provisional de las cosas, sino locución simbólica íntegra a la condición de vida en el Brasil contemporáneo, sobre la cual no se atisban cambios en poco tiempo. No se trata entonces siquiera de un retraso a ser superado en un cierto momento, y sí más bien a una convivencia indeterminada entre tiempos sociales distintos. Así pues, esa condición antinómica e inconclusa de la producción nacional de artes visuales—fruto de una aproximación con lo otro que no se completa nunca y que se hace desde una perspectiva única—aclara y evoca, por medios irreductibles a cualquier otro, modos de sociabilidad vigentes en Brasil. Marcados por la maleabilidad de posiciones asumidas en las relaciones entre desiguales y, simultáneamente, por la superposición de intereses excluyentes en el ámbito de lo común, son modos que no comportan la suspensión acordada y duradera de conflictos entre deseos particulares que se anulan, requisito para que una comunidad se afirme plenamente.<sup>26</sup> Es justo ese carácter contradictorio que permite sin embargo, diferenciar a aquella producción, de la realizada en otros lugares, donde otros acentos se hacen “oír” más fuerte.

Aunque de modo asumidamente tentativo, se propone que es posible concebir una articulación entre arte y política en la producción contemporánea brasileña, que no conlleva a la representación temática de condiciones injustas de vida o actuación directa en el terreno de confrontaciones sociales bien delimitadas. Esto no permite concluir que producciones artísticas que busquen ilustrar embates—cuya cosecha, en todo caso, es relativamente pobre en Brasil comparada con el perfil de la producción de otros países—no puedan reclamar la pertinencia de sus intenciones, pese a que se destinen, la mayoría de las veces, tan sólo a confirmar lo que ya era familiar.<sup>27</sup> Tampoco se recomienda que acciones de artistas que procuran borrar las fronteras entre los campos del arte y de la política no deban abogar por su pretendida eficacia en modificar un determinado estado de situaciones, aún cuando tales actividades presuponen—como suele paradójicamente suceder—la disolución de las ambigüedades que diferencian el conocimiento que emerge en la esfera del arte, del gestado en otros dominios. Lo que sí se argumenta es que inclusive entre los trabajos de artistas brasileños que se alejan de uno y de otro modelo de adhesión explícita, existe una parte significativa que es capaz de reemplazar críticamente, mediante su acento híbrido y de difícil clasificación, el ambiente y el momento en el que a sus creadores es dado vivir. Son trabajos que instauran, por consiguiente, un espacio de “disensión” en medio de conceptos convencionales de aprehender los complejos modos de pertenencia vigentes en el mundo contemporáneo, pidiendo a quienes entran en contacto con esos conceptos, que negocien y cuestionen los posibles significados que traen consigo.<sup>28</sup> Y es exactamente por no anticipar el efecto que acaso pueda causar

stake out an arena for “dissent” in the midst of the conventional concepts used to grasp the complex ways of belonging that exist in the modern world, demanding from anyone who comes into contact with them to negotiate and question the possible meanings that they bear.<sup>29</sup> It is precisely by not anticipating the effect that it may have on the other that this artistic production generates knowledge about a common lived space which is not found in other cognitive forms. A knowledge that does not lay down rules for living together or provide solutions for conflicts, but which manages to present, by means of the articulation of signs, the capacity for invention and for creative adaptation to situations characterized by lack as much as the immobility, repetition, melancholy, silence, fragility, and entropy that are the hallmarks of everyday life in Brazil. This is a form of knowledge similar to that found in the work of, among others, Oswaldo Goeldi and Antonio Dias, who thereby also form part of the lineage claimed by the *production* of those artists, albeit without explicit institutional recognition of

por ventura possui sobre o outro, essa produção gera um saber sobre um espaço de vida conjunta que não se encontra em outras formas cognitivas. Saber que não prescreve regras de convívio ou soluções para confrontos, mas que logra apresentar, por meio da articulação de signos, tanto a capacidade de invenção e de adequação criativa diante de situações marcadas pela falta, quanto a imobilidade, a repetição, a melancolia, o silêncio, a fragilidade e a entropia que marcam o cotidiano no Brasil. Conhecimento semelhante ao que se encontra nas obras de, entre outros, Oswald Goeldi e Antonio Dias, que se fazem, por isso, também participantes de uma genealogia reclamada pela *produção* daqueles artistas, ainda que careçam do explícito reconhecimento institucional dessa posição. São trabalhos que, justo por aludir, na própria materialidade de que se constituem — âmbito que não se reduz a outro algum —, à idéia de um conforto e de um incômodo concorrentes, espelham a indeterminação que o futuro oferece em potência ao país. Situação em que cabe a todos reinventar o que é intolerável no presente ou, inversamente, assumir o fracasso de um projeto de vida coletivo.<sup>29</sup> Sem pretender afiançar que a produção contemporânea nacional possua, hegemonicamente, tais características, ou que os trabalhos que referendem essas posições não carreguem igualmente outros sentidos, sugere-se que apresentá-los através desse prisma demonstra, sem prejuízo a outros entendimentos possíveis, a pertinência e a atualidade da categoria “arte brasileira”, mesmo em um mundo que crescentemente se quer afirmar como um espaço “comum” a todos que o habitam.

- 1 Para a expressão desse argumento, ver Texeira Coelho. “A contemporaneidade comum”. *Revista Bravo!*, São Paulo, junho de 2007.
- 2 Arjun Appadurai. *Modernity at Large*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- 3 De acordo com Édouard Glissant, “a noção de ser e de absoluto do ser está associada à noção de identidade ‘raiz única’ e à exclusividade da identidade, e que se concebermos uma identidade rizoma, isto é, raiz, mas que vá ao encontro das outras raízes, então o que se torna importante, não é tanto um pretensão absoluto de cada raiz, mas o modo, a maneira como ela entra em contato com outras raízes: a Relação”. Édouard Glissant. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.
- 4 Para uma revisão crítica do emprego desses conceitos no contexto

this claim. These are works that, precisely because they allude, through the very materiality of which they are composed—a field that cannot be reduced to any other—, to the idea of comfort competing with distress, mirror the indeterminate nature of the future the country faces. This is a situation in which everyone must reinvent that which is intolerable at the present time, or, conversely, accept the failure of a collective life project.<sup>30</sup> Without aiming to back up the claim that contemporary Brazilian artistic production is hegemonically endowed with such characteristics, or that the works that endorse such positions do not carry other meanings in equal measure, it is suggested that to present them through this lens shows, without doing violence to other possible interpretations, the pertinence and contemporaneity of the category of “Brazilian art”, even in a world that increasingly claims to be a common space for all those who inhabit it.

sobre el otro, que esa producción genera un saber acerca de un espacio de vida conjunta que no se encuentra en otras formas cognitivas. Saber que no prescribe reglas de convivencia o soluciones para confrontaciones, pero que consigue presentar, mediante la articulación de signos, tanto la capacidad de invención y de adecuación creadora frente a situaciones marcadas por la falta de medios, como la inmovilidad, la repetición, la melancolía, el silencio, la fragilidad y la entropía que marcan el quehacer diario en Brasil. Conocimiento semejante al que se encuentra en las obras de Oswaldo Goeldi y Antonio Dias, entre otros, y que por ello los convierten en partícipes de una genealogía exigida por la producción de aquellos artistas, aunque carezcan del explícito reconocimiento institucional de esa posición. Son trabajos que justamente por aludir—en la propia materialidad de la que se constituyen, ámbito que no se reduce a cualquier otro—, a la idea de una comodidad e incomodidad concurrentes, reflejan la indeterminación que el futuro ofrece en potencia al país. Situación que permite a todos reinventar lo que es intolerable en el presente o, a la inversa, asumir el fracaso de un proyecto de vida colectivo.<sup>29</sup> Sin pretender afirmar que la producción contemporánea nacional posee, hegemónicamente, tales características, o que los trabajos que legalicen esas posiciones no cargan otros sentidos por igual, se sugiere que el presentarlos a través de ese prisma demuestre, sin perjuicio a otros entendimientos posibles, la pertinencia y la actualidad de la categoría “arte brasileño”, aunque en un mundo que se quiere afirmar cada vez más como un espacio “común” a todos quienes lo habitan.

- 1 This argument is expressed by Teixeira Coelho in “A contemporaneidade comum”. [Our shared contemporaneity] *Revista Bravo!*, São Paulo, June 2007.
- 2 Arjun Appadurai. *Modernity at Large*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- 3 According to Édouard Glissant, “the notion of being and of the absoluteness of being is associated with the notion of a single root-identity and the exclusivity of that identity. If we conceive of identity as a rhizome, which is a root that branches out in search of other roots, the important thing is not the pretension towards absoluteness of each root, but the mode and the manner in which it enters into contact with other roots: the Relation”. Édouard Glissant. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. [Introduction to a Poetics of Diversity] Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.
- 4 For a critical review of the use of these concepts in the context of contemporary cultural production, see Moacir dos Anjos. *Local/global: arte em trânsito*. [Local/global: art in transit] Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- 5 *Gambiarra* is usually translated into English as “making do”. The original form is, however, maintained in this essay.
- 6 As an example of the use of the term in the context cited above, see the text accompanying the exhibition *Gambiarra: New Art from Brazil*, staged at the Gasworks Gallery, in London, in 2003 (<http://www.gasworks.org.uk/exhibitions/detail.php?id=100>).
- 7 For a critique of the one-dimensional idea of the *gambiarra*, which engenders only a “precarious aesthetic”, the reader should consult

- 1 Para la expresión de ese argumento ver Teixeira Coelho. “A contemporaneidade comum”. *Revista Bravo!* Sao Paulo, junio de 2007.
- 2 Arjun Appadurai. *Modernity at Large*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- 3 De acuerdo con Édouard Glissant, “la noción de ser y de lo absoluto de ser está asociada a la noción de identidad ‘raíz única’ y a la exclusividad de la identidad, y que concebir una identidad rizoma, es decir, raíz, pero que vaya al encuentro de las otras raíces, entonces lo que se convierte en importante no es ya un pretensio absoluto de cada raíz, sino que el modo, la manera cómo ésta última entra en contacto con otras raíces: la Relación”. Édouard Glissant. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.
- 4 Para una revisión crítica del planteamiento de esos conceptos en el contexto de la producción cultural contemporánea, ver Moacir dos Anjos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.

- da produção cultural contemporânea, ver Moacir dos Anjos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005.
- 5 Como exemplo do emprego do termo no contexto aqui referido, ver texto de apresentação da exposição *Gambiarra: New Art from Brazil*, realizada na Gasworks Gallery, Londres, em 2003 (<http://www.gasworks.org.uk/exhibitions/detail.php?id=100>).
  - 6 Para a crítica a uma concepção unidimensional da idéia de gambiarra, que engendraria tão somente uma “estética do precário”, consultar Lisette Lagnado. “O Malabarista e a Gambiarra”. *Trópico*, 2003 (<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>) e Anna Dezeuze. “Thriving On Adversity: The Art of Precariousness”. *Mute magazine*, Vol. 2 (3), agosto de 2006 (<http://www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity>).
  - 7 A defesa do potencial emancipador da gambiarra—em oposição a um entendimento do termo que destaque seus aspectos formais—, está presente em Ricardo Rosas. “Gambiarra—alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante”. *Caderno Videobrasil 02*, 2006, e Kiki Mazzucchelli. “Gambiarra as Political Assemblage in Contemporary Brazilian Art”. *Art Journal*, inverno de 2007.
  - 8 Segundo Michel de Certeau, a tática “não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha. ... Ela não tem portanto a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem bases para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas”. Michel de Certeau. *A Invenção do Cotidiano. V. 1. Artes de fazer*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.
  - 9 Sobre a expressão “terceiro espaço”, consultar Homi Bhabha. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
  - 10 Dois fatores fundamentais para a emergência dessa discussão no Brasil foram, ainda antes da independência formal do país, em 1822, a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808, e a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, a convite do príncipe regente D. João VI. Sobre o esforço de constituição de uma arte brasileira a partir do século XIX, ver Tadeu Chiarelli. “Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional”. Em Tadeu Chiarelli. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo, Lemos Editorial, 1999.
  - 11 Consultar Carlos Zílio. “Da antropofagia à tropicalia”. Em Adauto Noves (ed.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1982. Ver também os textos reunidos em Carlos Basualdo (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
  - 12 Sobre a inscrição da obra de Tarsila do Amaral no âmbito da antropofagia, ver Aracy do Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Editora da USP, 1975.
  - 13 Paulo Herkenhoff. “Introdução Geral”. Em Paulo Herkenhoff

- Lisette Lagnado. "O Malabarista e a Gambiarra". [The Juggler and the Gambiarra] *Trópico*, 2003 (<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>) and Anna Dezeuze. "Thriving On Adversity: The Art of Precariousness". *Mute magazine*, Vol. 2 (3), August 2006 (<http://www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity>).
- 8 The defence of the emancipatory power of the *gambiarra*—as opposed to an understanding of the term that stresses its formal aspects—can be found in Ricardo Rosas. "Gambiarra—alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante". [Gambiarra—reflections on a recombinant technology] *Caderno Videobrasil 02*, 2006, and Kiki Mazzucchelli. "Gambiarra as Political Assemblage in Contemporary Brazilian Art". *Art Journal*, Winter 2007.
- 9 According to Michel de Certeau, a tactic "can only occupy the place of the other. It must therefore play with the terrain that it is forced to use in the manner in which it is organized by a foreign force. ... It is therefore unable to set itself a global project nor to totalize the adversary in a distinct, visible and objectivisable space. It operates by way of coup, strike by strike. It takes advantage of circumstances and depends on these, deprived of any basis for stockpiling benefits, storing up property or planning an escape". Michel de Certeau. *A Invenção do Cotidiano. V. 1. Artes de fazer*. [The Practice of Everyday Life.] Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.
- 10 On the expression "third space" see Homi Bhabha. *O local da cultura*. [The Location of Culture] Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- 11 Two factors fundamental to the emergence of this discussion in Brazil were, going back even before the formal declaration of independence in 1822, the transfer of the Portuguese Royal Court to Rio de Janeiro, in 1808, and the arrival of the French Artistic Mission in 1816, at the invitation of the Prince Regent D. João VI. On the efforts to create a Brazilian national art from the 19th century on, see Tadeu Chiarelli. "Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional". [From Brazilian national art to international Brazilian art], in Tadeu Chiarelli. *Arte Internacional Brasileira*. [International Brazilian Art] São Paulo, Lemos Editorial, 1999.
- 12 On this point the reader is advised to consult Carlos Zilio. "Da antropofagia à tropicalia" [From anthropophagy to tropicalia] in Aداuto Noves (ed.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. [The National and the Popular in Brazilian Culture] São Paulo, Brasiliense, 1982. See also the texts brought together in Carlos Basualdo (ed.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. [Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture] São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- 13 On the inclusion of the work of Tarsila do Amaral in the context of *anthropophagy*, see Aracy do Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. [Tarsila: her Art and Times] São Paulo, Perspectiva/Editora da USP, 1975.
- 14 Paulo Herkenhoff. "Introdução Geral". [General Introduction] in Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa (eds.). *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. [The 24th São Paulo Biennale. Historical Nucleus: Anthropophagy and Stories of
- 5 NT: El término *gambiarra* abarca varios significados en español: chapuza, conexión clandestina (normalmente, de electricidad) o el mismo acto de acometer una u otra, según el contexto, como se verá más adelante por las explicaciones del autor.
- 6 Como ejemplo de la utilización del término en el contexto aquí referido, ver texto de presentación de la exposición *Gambiarra: New Art from Brazil*, realizada en Gasworks Gallery, Londres, en 2003 (<http://www.gasworks.org.uk/exhibitions/detail.php?id=100>).
- 7 Para la crítica a una concepción unidimensional de la idea de *gambiarra*, que engendraría tan sólo una "estética de lo precario", consultar Lisette Lagnado. "O Malabarista e a Gambiarra". *Trópico*, 2003 (<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1693,1.shl>) y Anna Dezeuze. "Thriving On Adversity: The Art of Precariousness". *Mute magazine*, Vol. 2 (3), agosto de 2006 (<http://www.metamute.org/en/Thriving-On-Adversity>).
- 8 La defensa del potencial emancipador de la *gambiarra*—en oposición a un entendimiento del término que destaque sus aspectos formales—está presente en Ricardo Rosas. "Gambiarra—alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante". *Caderno Videobrasil 02*, 2006, y Kiki Mazzucchelli. "Gambiarra as Political Assemblage in Contemporary Brazilian Art". *Art Journal*, invierno de 2007.
- 9 Según Michel de Certeau, la táctica "no tiene por lugar sino el propio del otro. Y por ello, debe jugar con el terreno que le es impuesto tal como lo organiza la ley de una fuerza extraña. ... No tiene, pues, la posibilidad de dar a sí misma un proyecto global ni de totalizar el adversario en un espacio distinto, visible y objetivable. Opera golpe a golpe, suceso a suceso. Aprovecha las 'ocasiones' y de éstas depende, sin bases para almacenar beneficios, aumentar la propiedad y prever salidas". Michel de Certeau. *A Invenção do Cotidiano. V. 1. Artes de fazer*. Rio de Janeiro, Editora Vozes, 2000.
- 10 Respecto a la expresión "tercer espacio", consultar Homi Bhabha. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- 11 Dos factores fundamentales para la emergencia de esa discusión en Brasil—antes inclusive de la independencia formal del país en 1822—fueron la transferencia de la corte portuguesa a Rio de Janeiro en 1808 y el arribo de la Misión Artística Francesa en 1816, a invitación del príncipe regente D. Juan VI. Sobre el esfuerzo de constitución de un arte brasileño desde el siglo XIX, ver Tadeu Chiarelli. "Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional". En Tadeu Chiarelli. *Arte Internacional Brasileira*. Sao Paulo, Lemos Editorial, 1999.
- 12 Consultar Carlos Zilio. "Da antropofagia à tropicalia". En Aداuto Noves (org.). *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Sao Paulo, Brasiliense, 1982. Ver también los textos reunidos en Carlos Basualdo (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. Sao Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- 13 Respecto a la inscripción de la obra de Tarsila do Amaral en el ámbito de la antropofagia, ver Aracy do Amaral. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. Sao Paulo, Perspectiva/Editora de USP, 1975.
- 14 Paulo Herkenhoff. "Introdução Geral". En Paulo Herkenhoff y Adriano

- e Adriano Pedrosa (orgs.). *XXIV Bienal de São Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- 14 Para Rodrigo Naves, a ênfase no caráter antecipatório das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark que marcou sua recepção nesse período—no exterior, primeiramente, e, em seguida, também no Brasil—teria recalçado, em um momento em que supostamente já haveria densidade crítica e institucional para tanto no país, o acolhimento, em um cânone nacional, de produções modernas e contemporâneas, igualmente construídas no Brasil, que não se adequavam, contudo, àquela genealogia, tais como as de Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Volpi e Sérgio Camargo, entre muitas outras. Rodrigo Naves. “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. *Novos Estudos*, 64. São Paulo, Cebrap, novembro de 2002. Tal recalque se expressa, implicitamente, na decisão do curador Ivo Mesquita em convidar, como representantes oficiais do Brasil na 48ª edição da Bienal de Veneza (1999), dois artistas inequivocamente afastados da tradição neoconcreta, como Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo. Ivo Mesquita. “Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo, Veneza, 1999”. Em Adriano Pedrosa (org.). *Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo, 48ª Biennale di Venezia - Padiglione Brasile* (catálogo de exposição). São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1999.
- 15 A expressão “exercício experimental da liberdade” foi empregada diversas vezes pelo crítico Mario Pedrosa na análise dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark como modo de acentuar o que considerava mais relevante em suas obras, para além de suas concreções diversas.
- 16 Sobre as bases críticas dessa genealogia, ver Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Em *Nova Objetividade Brasileira* (catálogo de exposição). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967, e Fernando Cocchiarale. “Da adversidade vivemos”. Em Heloísa Buarque de Hollanda e Beatriz Resende (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- 17 “Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopra, no interior desse molde; o sentido de nossa existência.” Lygia Clark. “1968: Nós somos os propositores”. Em *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- 18 Hélio Oiticica. “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. Em Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Tadeu Chiarelli identifica na participação destacada que o imigrante e a mulher teriam tido na constituição de uma arte nacional razões para a existência, no âmbito da arte erudita brasileira, de “uma relação menos idealizada entre o objeto de arte e o espectador, típica da experiência popular...”. Tadeu Chiarelli. “Arte brasileira ou arte no Brasil?”. Em Tadeu Chiarelli. *Op. cit.*
- Cannibalism] São Paulo, São Paulo Bienale Foundation, 1998.
- 15 For Rodrigo Naves, the emphasis on the anticipatory character of the work of Hélio Oiticica and Lygia Clark which stamp its reception at the time bore—first abroad and then also in Brazil—would have repressed, at a time when there was supposedly already sufficient critical and institutional momentum for this in the country, the admittance, into a national canon, of modern and contemporary Brazilian work which did not however exactly fit into this lineage, such as those of Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Volpi and Sérgio Camargo, among many others. Rodrigo Naves. “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. [An accident of history: on the reception of the work of Hélio Oiticica and Lygia Clark] *Novos Estudos*, 64. São Paulo, CEBRAP, November 2002. This was implicitly pointed out, in the decision of the curator Ivo Mesquita to invite, as official representatives of Brazil at the 48th Venice Biennale (1999), two artists who unequivocally distance themselves from the neoconcrete tradition, such as Nelson Leirner and Iran do Espírito Santo. Ivo Mesquita. “Nelson Leirner and Iran do Espírito Santo, Venice, 1999”. in Adriano Pedrosa (ed.). *Nelson Leirner and Iran do Espírito Santo, 48th Venice Biennale—Brazilian Pavilion* (exhibition catalogue). São Paulo, São Paulo Biennale Foundation, 1999.
- 16 The expression “experimental exercise of freedom” was used various times by the critic Mario Pedrosa in his study of the work of Hélio Oiticica and Lygia Clark as a way of accentuating that which he considered to be particularly relevant in their work, beyond the various concrete forms it takes.
- 17 On the critical bases of this genealogy, see Hélio Oiticica. “Esquema Geral da Nova Objetividade” [The general scheme of the New Objectivity]. in *Nova Objetividade Brasileira* [The New Brazilian Objectivity] (exhibition catalogue). Rio de Janeiro, Museum of Modern Art, 1967, and Fernando Cocchiarale. “Da adversidade vivemos”. [On adversity we thrive] in Heloísa Buarque de Hollanda & Beatriz Resende (eds.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. [Latinart: Culture, Globalisation and Cosmopolitan Identities] Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- 18 “We are the proponents, we are the mould; you have to blow into this mould the meaning of our existence.” Lygia Clark. “1968: Nós somos os propositores”. [1968: We are the proponents] in *Lygia Clark*. Rio de Janeiro, Funarte, Coleção Arte Brasileira Contemporânea, 1980.
- 19 Hélio Oiticica. “Bases fundamentais para uma definição do ‘Parangolé’”. [The fundamental bases for a definition of Parangolé] in Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. [I aspire to the great labyrinth] Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Tadeu Chiarelli identifies in the marked contribution that immigrants and women have made to building up a national art reasons for the existence, in the field of Brazilian fine arts, of “a less idealised relation between the art object and the viewer, typical of popular experience...”. Tadeu Chiarelli. “Arte brasileira ou arte no Brasil?”. [Brazilian art or art from Brazil] in Tadeu Chiarelli. *Op. cit.*

Pedrosa (orgs.). XXIV Bienal de Sao Paulo. Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos. Sao Paulo, Fundación Bienal de Sao Paulo, 1998.

- 15 Para Rodrigo Naves, el énfasis en el carácter precursor de las obras de Hélio Oiticica y Lygia Clark, que marcó su receptividad en ese período—primero en el exterior y, enseguida, también en Brasil—y cuando supuestamente ya habría densidad crítica e institucional para tanto en el país, habría refrenado la acogida, en un canon nacional, de producciones modernas y contemporáneas igualmente construidas en Brasil, pero que sin embargo no se adecuaban a aquella genealogía, tales como las de Ismael Nery, Flávio de Carvalho, Volpi y Sérgio Camargo, entre muchas otras. Rodrigo Naves. "Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark". *Novos Estudos*, 64. Sao Paulo, Cebrap, noviembre de 2002. Esa ralentización se expresa, implícitamente, en la decisión del curador Ivo Mesquita de invitar, como representantes oficiales de Brasil en la 48ª edición de la Bienal de Venecia (1999), a dos artistas inequívocamente alejados de la tradición neoconcreta, como Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo. Ivo Mesquita. "Nelson Leirner e Iran do Espírito Santo, Venecia, 1999". En Adriano Pedrosa (org.). Nelson Leirner e [and] Iran do Espírito Santo, 48ª Biennale di Venezia - Padiglione Brasile (catálogo de exposición). Sao Paulo, Fundação Bienal de Sao Paulo, 1999.
- 16 La expresión "ejercicio experimental de la libertad" la empleó diversas veces el crítico Mário Pedrosa en el análisis de los trabajos de Hélio Oiticica y Lygia Clark, como modo de acentuar lo que consideraba más importante en sus obras, más allá de sus distintas concreciones.
- 17 Sobre las bases críticas de esa genealogía, ver Hélio Oiticica. "Esquema Geral da Nova Objetividade". En *Nova Objetividade Brasileira* (catálogo de exposición). Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1967, y Fernando Cocchiarale. "Da adversidade vivemos". En Heloisa Buarque de Hollanda y Beatriz Resende (orgs.). *Artelatina: cultura, globalização e identidades cosmopolitas*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.
- 18 "Somos los proponentes; somos el molde; a vosotros os cabe el sople en el interior de ese molde: el sentido de nuestra existencia." Lygia Clark. "1968: Nós somos os propositores". En Lygia Clark. Rio de Janeiro, Funarte, Colección Arte Brasileño Contemporáneo, 1980.
- 19 Hélio Oiticica. "Bases fundamentais para uma definição do 'Parangolé'". En Hélio Oiticica. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Tadeu Chiarelli identifica, en la participación destacada que el inmigrante y la mujer habrían tenido en la constitución de un arte nacional, razones para la existencia, en el ámbito del arte erudito brasileño, de "una relación menos idealizada entre el objeto de arte y el espectador, típica de la experiencia popular...". Tadeu Chiarelli. "Arte brasileira ou arte no Brasil?". En Tadeu Chiarelli. Op. cit.
- 20 Hélio Oiticica. "Esquema Geral da Nova Objetividade".
- 21 Hélio Oiticica. "Anotações sobre o Parangolé". En Hélio Oiticica. Op. cit. Es una equivocación conceptual e histórica asociar ese elogio a la marginalidad a la aprobación de acciones que, no importando quiénes

- 19 Hélio Oiticica. "Esquema Geral da Nova Objetividade". Em Hélio Oiticica. *Op. cit.*
- 20 Hélio Oiticica. "Anotações sobre o *Parangolé*". Em Hélio Oiticica. *Op. cit.* É um equívoco conceitual e histórico associar esse elogio à marginalidade à aprovação de ações que, não importa por quem sejam exercidas, buscam destituir, em momentos mais recentes, a política como esfera de regulação de confrontos e do estabelecimento de negociações que não aspiram a soluções acabadas.
- 21 Para uma discussão das transformações do campo das artes no Brasil nas décadas de 1990 e 2000, ver Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos. "A Geração da Virada ou 10+1: os anos recentes da arte brasileira". Em *Geração da Virada. 10 + 1: os anos recentes da arte brasileira* (catálogo de exposição). São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007.
- 22 Esse sotaque possui, é evidente, inflexões distintas ao longo do território físico e cultural do Brasil, indicando graus diversos de adesão e/ou de rejeição aos vetores internos e externos que o compõem.
- 23 Silvano Santiago. *O Cosmopolitismo do Pobre. Crítica Literária e Crítica Cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- 24 Segundo Gerardo Mosquera, tais mecanismos "tendem a olhar com suspeita de ilegitimidade a arte das periferias que procura falar a 'linguagem internacional'. Se o faz corretamente, a acusam de derivativa; se o faz com sotaque, a desqualificam por sua incorreção em relação ao cânone". Gerardo Mosquera. "Infinite Islands. Regarding Art, Globalization, and Cultures". *Art Nexus*, 29-30, setembro de 1998 e janeiro de 1999. Também Mario Pedrosa, quase quatro décadas antes, alertava: "De tanto se falar em arte internacional, acabamos esquecendo que o mundo é feito de partes diferentes. Os europeus, acostumados inconscientemente com a velha idéia da superioridade metropolitana de seu Continente em matéria de civilização e de arte, uma vez afeitos à linguagem moderna (...) passam ingenuamente a exigir de todos os países, sobretudo os novos, uma adequação estreita dos artistas não-europeus aos moldes últimos da Europa. Fora disso, o que querem é o exótico." Mario Pedrosa. "Pintura Brasileira e Moda Internacional". *Jornal do Brasil*, 24 de outubro de 1959.
- 25 O caráter contraditório do sotaque da arte contemporânea brasileira ecoa e faz confluir, de uma maneira particular, as avaliações conflitantes de dois dos mais importantes intérpretes do país—Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda—acerca do encontro e do debate entre culturas que marcariam a formação do Brasil: para o primeiro, seriam complementares e fecundos; para o segundo, fontes de arcaísmos a serem de algum modo superados.
- 26 Sobre as condições de emergência da comunidade, ver Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*. Paris, Ch. Bourgeois, 1986.
- 27 Aracy Amaral tem apontado, com insistência, o pouco interesse dos artistas contemporâneos brasileiros em se manifestarem em relação às extremas desigualdades econômicas e sociais do país,
- 20 Hélio Oiticica. "Esquema Geral da Nova Objetividade". [The general scheme of the New Objectivity] in Hélio Oiticica. *Op. cit.*
- 21 Hélio Oiticica. "Anotações sobre o *Parangolé*". [Notes on *Parangolé*] in Hélio Oiticica. *Op. cit.* It is a conceptual and historical error to associate this eulogizing of marginality with an expression of approval of actions, which, in more recent times, whosoever may have carried them out, have sought to divest the political sphere of its legitimacy in regulating conflicts and establishing negotiations that do not aspire to final solutions.
- 22 For a discussion of the transformations that have taken place in the field of visual arts in Brazil in the 1990s and 2000s, see Agnaldo Farias & Moacir dos Anjos. "Geração da Virada. 10+1: os anos recentes da arte brasileira". [Turn Generation. 10 + 1: recent years in Brazilian art] in *Geração da Virada. 10 + 1: os anos recentes da arte brasileira* (exhibition catalogue). São Paulo, Tomie Ohtake Institute, 2007.
- 23 This accent, of course, has its own distinct inflexions that differ from place to place and from culture to culture within Brazil, indicating various different degrees of adherence to and/or rejection of the internal and external carriers that make it up.
- 24 Silvano Santiago. *O Cosmopolitismo do Pobre. Crítica Literária e Crítica Cultural*. [The Cosmopolitanism of the Poor: Literary Criticism and Cultural Criticism] Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- 25 According to Gerardo Mosquera, such mechanisms "tend to look suspiciously at an art made in periphery which attempts to speak the 'international language'. If it reflects that language faithfully, it is accused of being derivative; if it speaks it with an accent, it is disqualified for not adhering to the canon". Gerardo Mosquera. "Infinite Islands. Regarding Art, Globalization, and Cultures". *Art Nexus*, 29-30, September 1998 and January 1999. Mario Pedrosa likewise, almost four decades before, warned that: "[b]y speaking so much about international art, we end up forgetting that the world is made up of a combination of different parts. The Europeans, unconsciously accustomed to the old idea of their metropolitan superiority in terms of arts and civilization, once have grown used to the modern language ... naively go on to demand that the artists of all non-European countries, especially new ones, adhere strictly to the latest European models. Anything beyond this is dubbed exotic." Mario Pedrosa. "Pintura Brasileira e Moda Internacional". [Brazilian Painting and International Trends] *Jornal do Brasil*, 24 October 1959.
- 26 The contradictory character of the accent of contemporary Brazilian art echoes and flows into, in a specific fashion, the conflicting assessments of two of the country's most eminent theorists—Gilberto Freyre and Sérgio Buarque de Hollanda—regarding the encounter and the clash between the cultures that are supposed to have left their mark on the country: for the first author, they are complementary and fertilizing; for the latter, they are sources of archaisms to be overcome.
- 27 On the conditions underlying the emergence of the community, see Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*. Paris, Ch. Bourgeois, 1986.

las acometan, buscan destituir, en momentos más recientes, la política como esfera de regulación de confrontaciones y del establecimiento de negociaciones que no aspiran a soluciones acabadas.

- 22 Para una discusión acerca de las transformaciones del campo de las artes en Brasil durante las décadas de 1990 y 2000, ver Agnaldo Farias y Moacir dos Anjos. "A Geração da Virada ou 10+1: os anos recentes da arte brasileira". En *Geração da Virada. 10 + 1: os anos recentes da arte brasileira* (catálogo de exposición). Sao Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007.
- 23 Evidentemente, ese acento posee inflexiones distintas a lo largo del territorio físico y cultural de Brasil, indicando grados distintos de adhesión y/o rechazo a los vectores interiores y exteriores que lo componen.
- 24 Silviano Santiago. *O Cosmopolitismo do Pobre. Crítica Literária e Crítica Cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.
- 25 Según Gerardo Mosquera, tales mecanismos "tienden a mirar con sospecha de ilegitimidad el arte de las periferias que busca hablar el 'lenguaje internacional'. Si lo hace correctamente, lo acusan de derivado; si lo hace con acento, lo descalifican por su incorrección con relación al canon". Gerardo Mosquera. "Infinite Islands. Regarding Art, Globalization, and Cultures". *Art Nexus*, 29-30, septiembre de 1998 y enero de 1999. También Mário Pedrosa, casi cuatro décadas antes, alertaba: "De tanto hablarse de arte internacional, acabamos olvidando que el mundo está hecho de partes diferentes. Los europeos, acostumbrados inconscientemente con la vieja idea de superioridad metropolitana de su Continente en materia de civilización y de arte, una vez afectos al lenguaje moderno (...) pasan ingenuamente a exigir de todos los países, principalmente de los nuevos, una adecuación estrecha de los artistas no europeos a los últimos moldes de Europa. Fuera de eso, lo que quieren es lo exótico." Mário Pedrosa. "Pintura Brasileira e Moda Internacional". *Jornal do Brasil*, 24 de octubre de 1959.
- 26 El carácter contradictorio del acento del arte contemporáneo brasileño se repercute y hace confluír, de un modo particular, las evaluaciones conflictivas de dos de los más importantes intérpretes del país—Gilberto Freyre y Sérgio Buarque de Holanda—respecto al encuentro y embate entre culturas que marcarían la formación de Brasil: para el primero, serían complementarios y fecundos; para el segundo, fuentes de arcaísmos que habría que superar como fuera.
- 27 Sobre las condiciones de emergencia de la comunidad, ver Jean-Luc Nancy. *La Communauté désœuvrée*. París, Ch. Bourgeois, 1986.
- 28 Aracy Amaral ha venido señalando insistentemente el poco interés de los artistas contemporáneos brasileños en manifestarse acerca de las extremadas desigualdades económicas y sociales del país, cuya supuesta causa sería un sentimiento de imposibilidad frente a las dimensiones del problema, asociado a lo pocopreciados que son en la crítica nacional artistas "figurativos o comprometidos con la realidad". Incluso en un evento dedicado a reflexionar acerca de la crisis urbana en Brasil—*Arte-Cidade*, en sus varias ediciones desde 1994—, serían pocos los artistas capaces de articular en sus trabajos una toma de

cuja causa suposta seria um sentimento de impotência frente às dimensões do problema associado ao pouco apreço que artistas “figurativos ou comprometidos com a realidade” possuem na crítica nacional. Mesmo em um evento dedicado a refletir sobre a crise urbana no Brasil—*Arte-Cidade*, em suas várias edições desde 1994—, seriam poucos os artistas capazes de articular, em seus trabalhos, um posicionamento claro sobre o assunto. Aracy Amaral. “Brasil: perfil de um meio artístico em década marcada pela violência”. Em *Políticas de la diferencia: arte iberoamericana fin de siglo* (catálogo de exposição). Recife, Governo do Estado de Pernambuco, 2001.

- <sup>28</sup> Para Jacques Rancière, o papel do *dissenso* é “sempre reexaminar as fronteiras entre o que é suposto ser normal e o que é suposto ser subversivo, entre o que é suposto ser ativo—e, portanto, político—e o que é suposto ser passivo ou distante—e, portanto, apolítico”. Jacques Rancière, Fulvia Carnevale e John Kelsey. “Art of the Possible” (entrevista). *Artforum*, 45 (7), 2007. [tradução do autor]
- <sup>29</sup> Rodrigo Naves afirma que, na arte contemporânea brasileira, “o não reconhecimento das dificuldades da atual experiência histórica tem conduzido a uma incorporação *exterior* e rebaixada de dinâmicas que terminam sendo apenas *tematizadas*, sem que os trabalhos de arte tenham a capacidade de aceder—e de revelar—à articulação desses movimentos e estabelecer com a realidade uma relação em que eles, justamente por agirem como uma *força* interna ao mundo que fendem, mostram-se também capazes de apresentá-lo como uma realidade menos impositiva, cujas fissuras cabe à arte (entre outras forças) revelar e manter”. Rodrigo Naves. “Introdução: o vento e o moinho”. Em Rodrigo Naves. *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. A despeito da agudeza do raciocínio, afirma-se aqui, exatamente, a capacidade da arte contemporânea brasileira de elaborar sua complexa articulação com a “realidade” em que está inscrita, nos termos defendidos pelo crítico.

- 28 Aracy Amaral has insistently pointed to the lack of interest on the part of contemporary Brazilian artists in protesting against the extreme social and economic inequalities that blight the country. This, she supposes, is caused by a feeling of impotence in face of the enormity of the problem, associated with the fact that “figurative” artists, or those “that are committed to reflecting reality”, receive little acclaim in the country at large. Even at an event dedicated to reflection on the crisis in cities in Brazil—*Arte-Cidade*, held on various occasions since 1994—, few artists proved capable of expressing in their work a clear position on the subject. Aracy Amaral. “Brasil: perfil de um meio artístico em década marcada pela violência”. [Brazil: a profile of an artistic scene in a decade marked by violence] in *Políticas de la diferencia: arte iberoamericana fin de siglo* [The Politics of difference: Ibero-American art at the end of the century (exhibition catalogue)]. Recife, State Government of Pernambuco, 2001.
- 29 For Jacques Rancière, the role of *dissent* is “that of continuously re-examining the borders between that which is considered normal and that which is considered subversive, between that which is considered active—and thus political—and that which is considered passive or distant—and thus apolitical”. Rancière, Jacques, Carnevale, Fulvia e Kelsey, John. “Art of the Possible” (interview). In *Artforum*, 45 (7), 2007.
- 30 Rodrigo Naves states that, in contemporary Brazilian art, “the failure to recognize the difficulties of present-day historical experience has led to an *exterior* and low-grade incorporation of dynamics that end up being only *themed*, without the works of art having any capacity to accede to—and to reveal—the way these movements come together or to establish a relation to reality according to which they, precisely because they act as a *force* internal to the world they fissure, reveal themselves to be capable of presenting it as a less imposing reality, whose cracks the art (among other social forces) has the duty to reveal and maintain”. Rodrigo Naves. “Introdução: o vento e o moinho”. [Introduction: the Windmill and the Wind] in Rodrigo Naves. *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. [The Windmill and the Wind: Essays on Modern and Contemporary Art] São Paulo, Companhia das Letras, 2007. Despite the acuity of the reasoning, what is being affirmed here is precisely the capacity of contemporary Brazilian art to put together its own complex relation to the “reality” in which it is inscribed, in the manner defended by this critic.

posición clara sobre el tema. Aracy Amaral. “Brasil: perfil de un medio artístico en década marcada por la violencia”. En *Políticas de la diferencia: arte iberoamericana fin de siglo* (catálogo de exposición). Recife, Gobierno del Estado de Pernambuco, 2001.

- 29 Para Jacques Rancière, el papel de la disensión es “siempre reexaminar las fronteras entre lo que se supone sea normal y lo que se supone sea subversivo, entre lo que se supone sea activo—y por ende, político—y lo que se supone sea pasivo o distante—y por ende, apolítico”. Jacques Rancière, Fulvia Carnevale y John Kelsey. “Art of the Possible” (entrevista). *Artforum*, 45 (7), 2007. [traducción del autor]
- 30 Rodrigo Naves afirma que en el arte contemporáneo brasileño, “el no reconocimiento de las dificultades de la actual experiencia histórica ha conllevado una incorporación exterior y rebajada de dinámicas que acaban siendo tan sólo tematizadas, sin que los trabajos de arte tengan la capacidad de acceder—y de revelar— a la articulación de esos movimientos y establecer con la realidad una relación en la que aquellos, justamente por actuar como una fuerza interior al mundo que lo agrietan, se muestran también capaces de presentarlo como una realidad menos impositiva, cuyas grietas le cabe al arte (entre otras fuerzas) revelar y mantener”. Rodrigo Naves. “Introdução: o vento e o moinho”. En Rodrigo Naves. *O vento e o moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2007. A pesar de la agudeza del raciocinio, aquí se afirma exactamente la capacidad del arte contemporáneo brasileño de elaborar su compleja articulación con la “realidad” en que se inserta, en los términos defendidos por el crítico.



**Artistas**

**Artists**

**Artistas**



# Barrão

[RIO DE JANEIRO, RJ, 1959]

Da colagem de cacos e de pedaços misturados de xícaras, canecas, elefantes, budas e outros objetos utilitários ou decorativos de louça, a construção de mais tantos, agora destituídos de serventia ou de valor de adereço. Associando destruição e invento, são índices da impermanência da relação entre idéias e coisas.

By gluing mixed parts and pieces of cups, mugs, elephants, Buddhas and other useful or decorative porcelain objects, the building of other objects, now deprived of their usefulness or decorative role. Associating destruction and invention, they're indexes of the impermanence of the relationship between ideas and things.

Del collage de cascotes y pedazos mezclados de tazas, tazones, elefantes, budas y otros objetos utilitarios o decorativos de porcelana, la construcción de otros tantos, ahora inútiles y siquiera valiendo como adorno. Asociando destrucción e invento, son índices de impermanencia de la relación entre cosas e ideas.

[73]

## Batráquios [2007] 58 x 49 x 41cm

louça e durepóxi  
coleção artista  
cortesia Galeria Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro

dishware and 'durepóxi' glue  
collection of the artist  
courtesy of Laura Marsiaj  
Gallery, Rio de Janeiro

loza y pegamento "durepox"  
colección artista  
cortesia Galería Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro

## Cavalos e jarros [2007] 58 x 49 x 41cm

louça e durepóxi  
coleção artista  
cortesia Galeria Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro

dishware and 'durepóxi' glue,  
collection of the artist  
courtesy of Laura Marsiaj  
Gallery, Rio de Janeiro

loza y pegamento "durepox"  
colección artista  
cortesia galeria Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro

## Bichinhos do mato [2007] 45 x 46 x 28cm

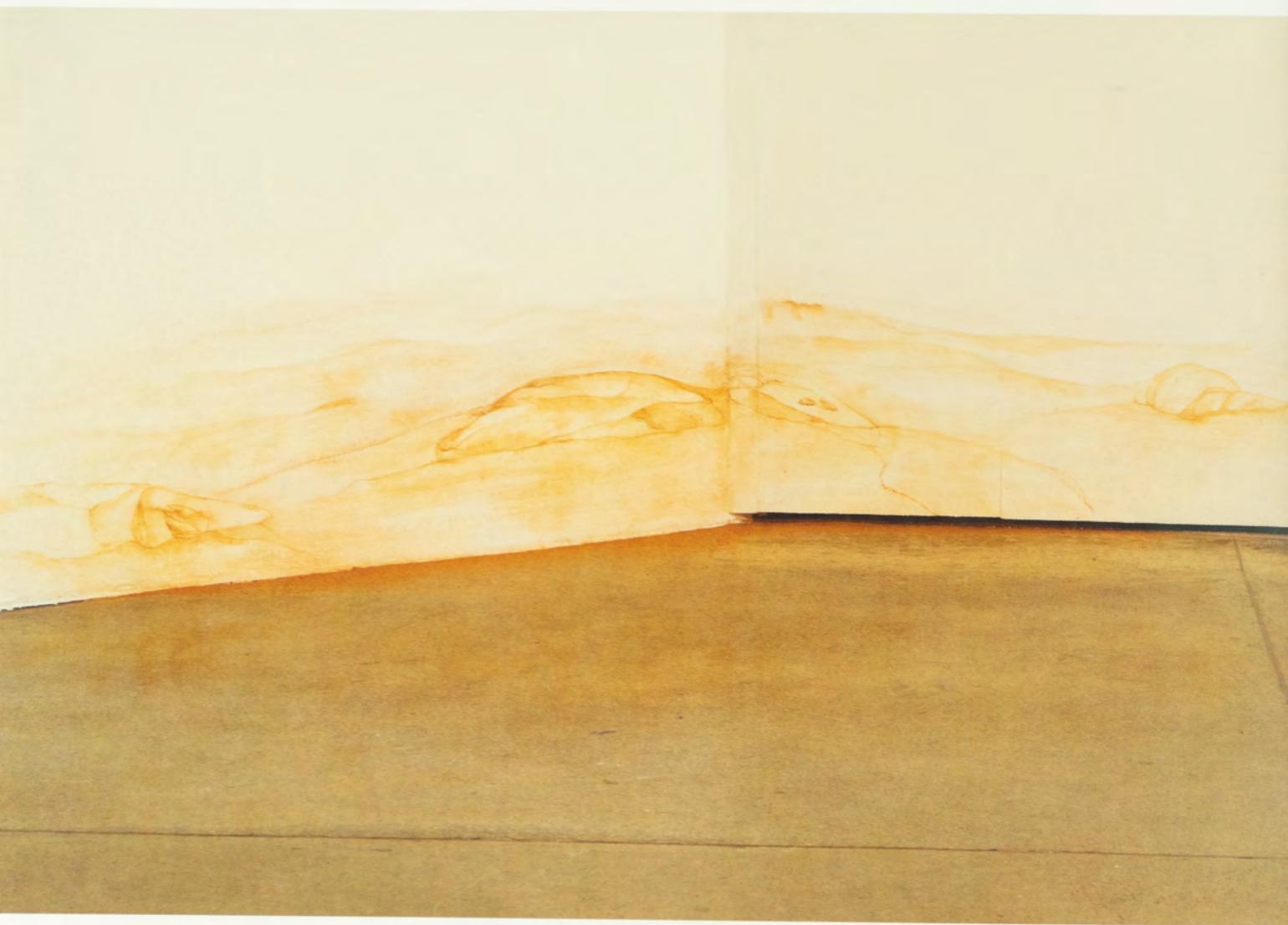
louça e durepóxi  
coleção artista  
cortesia Galeria Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro

dishware and 'durepóxi' glue  
collection of the artist  
courtesy of Laura Marsiaj  
Gallery, Rio de Janeiro

loza y pegamento "durepox"  
colección artista.  
cortesia galeria Laura Marsiaj,  
Rio de Janeiro







# Brígida Baltar

[RIO DE JANEIRO, RJ, 1959]

Junto a cantos de parede,  
o pó fino de que tijolos são feitos  
constrói desenhos sobre o rodapé ou  
o piso, evocando paisagens que per-  
tencem à memória comum ou chãos  
antigos. Em vez de dar forma a uma  
territorialidade específica e rija, essa  
matéria construtiva se refere aqui,  
contudo, a um lugar fluido, sempre  
à beira do desmanche.

Close to the corners of the walls, the  
fine dust with which bricks are made,  
builds drawings on the floor or the  
baseboard, reminding landscapes that  
belong to the common memory or  
antique floors. Instead of giving form  
to a rigid and specific territory, this  
constructive matter is here referred,  
though, to a fluid place, always at the  
point of dissolving.

Junto a esquinas de pared, el polvo fino  
parido por ladrillos construye dibujos  
sobre el rodapié o el piso, evocando  
paisajes que pertenecen a la memoria  
común o suelos antiguos. Sin embargo,  
en vez de dar forma a una territorialidad  
recia y específica, esa materia constructi-  
va alude aquí a un lugar fluido, siempre  
al borde del desmonte.

[77]

## Cantos [2007]

desenhos acom pó de tijolo  
dimensões variáveis  
cortesia Galeria Nara Roesler

drawings with brick dust  
varied dimensions  
courtesy of Nara Roesler Gallery

dibujos con polvo de ladrillo  
dimensiones variables  
cortesia Galería Nara Roesler







# Cao Guimarães

[BELO HORIZONTE, MG, 1965]

# Pablo Lobato

[BOM DESPACHO, MG, 1976]

Dos nomes de vinte cidades de Minas Gerais (como poderiam ser de outro canto), o impulso para o registro visual das coisas e das vidas que ali se encontram. Imagens que não pretendem representar lugares, mas capturar o escoar de um tempo próprio a situações específicas de convívio entre paisagens e gentes.

Out of the names of twenty cities from Minas Gerais (as they could be of any other place), the impulse towards the visual record of the things and lives that are found there. Images that do not intend to represent places, but rather to capture the flowing of a time specific for certain situations of coexistence between landscapes and people.

De los nombres de veinte localidades de Minas Gerais (como si fueran de cualquier otro lugar), el empuje para el registro visual de las vidas y cosas que por allí transcurren su existencia. Imágenes que no pretenden representar lugares, sino capturar el devenir de un tiempo propicio a situaciones específicas de convivencia entre las gentes y sus paisajes.

[81]

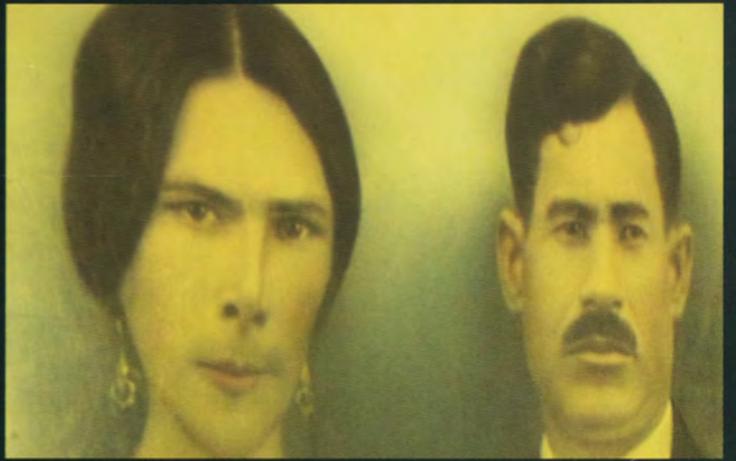
Acidente [2006] 72'

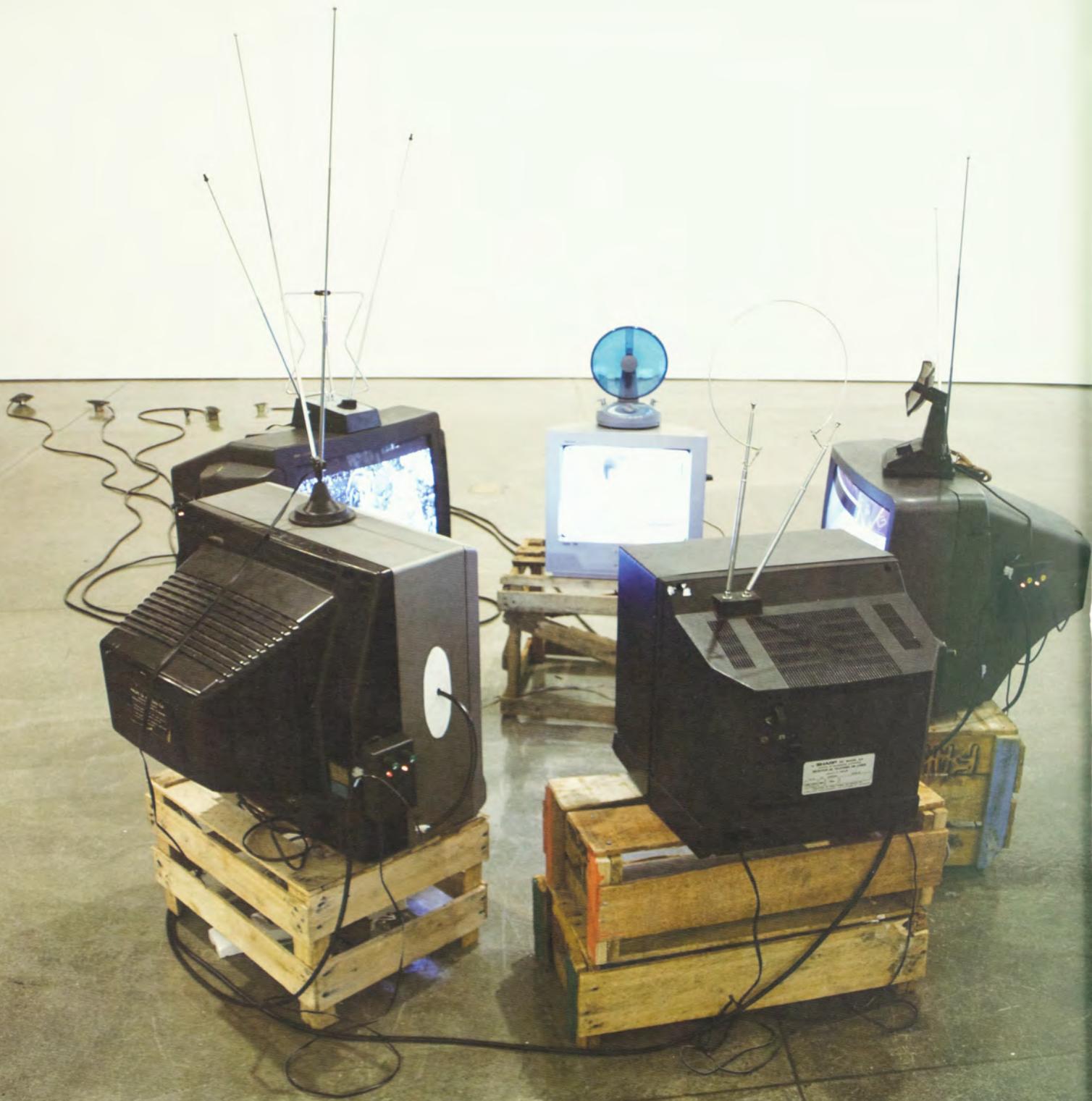
DV cor dolby digital 5.1  
coleção artistas

DV color dolby digital 5.1  
collection of the artists

DV color dolby digital 5.1  
colección artistas







# Chelpa Ferro

[COLETIVO RADICADO NO  
RIO DE JANEIRO, RJ]

Várias imagens quaisquer, captadas no momento em que são vistas juntas, e exibidas em monitores avizinhadados da obsolescência. A essa dissolução do interesse no assunto televisionado, alia-se o desmonte da articulação física entre o que se ouve e o que se pode olhar, fazendo com que os sentidos se embaralhem e tenham novo uso.

Several fortuitous images, captured at the moment when they're seen together and exhibited in monitors approaching obsolescence. To this dissolving of the interest on the televised matter, is added the disassembling of the physical articulation between what is heard and what can be seen, making the senses shuffle and acquire a new use.

Varias imágenes por doquier, captadas en el momento en que se ven juntas y exhibidas en monitores camino del desguace. A esa disolución del interés en el tema televisado se alía el desmonte de la articulación física entre lo que se oye y lo que se puede mirar, obligando a barajar los sentidos y descubrirles un nuevo uso.

[85]

## On-off poltergeist [2007]

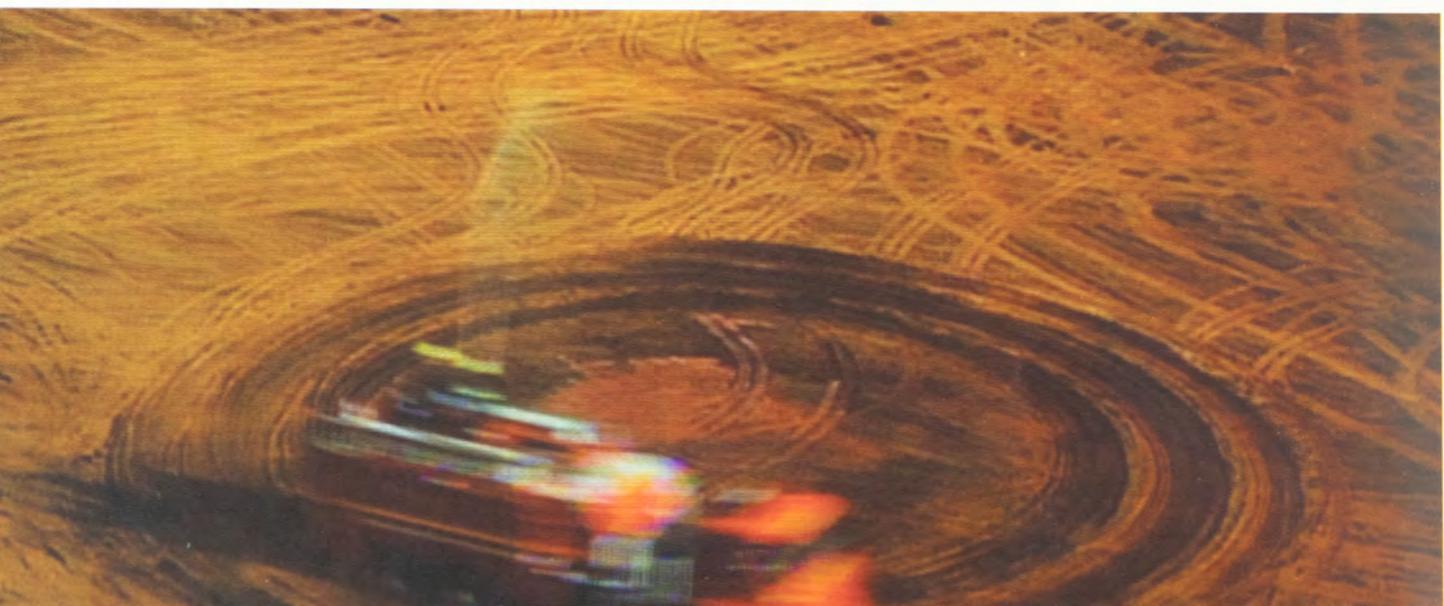
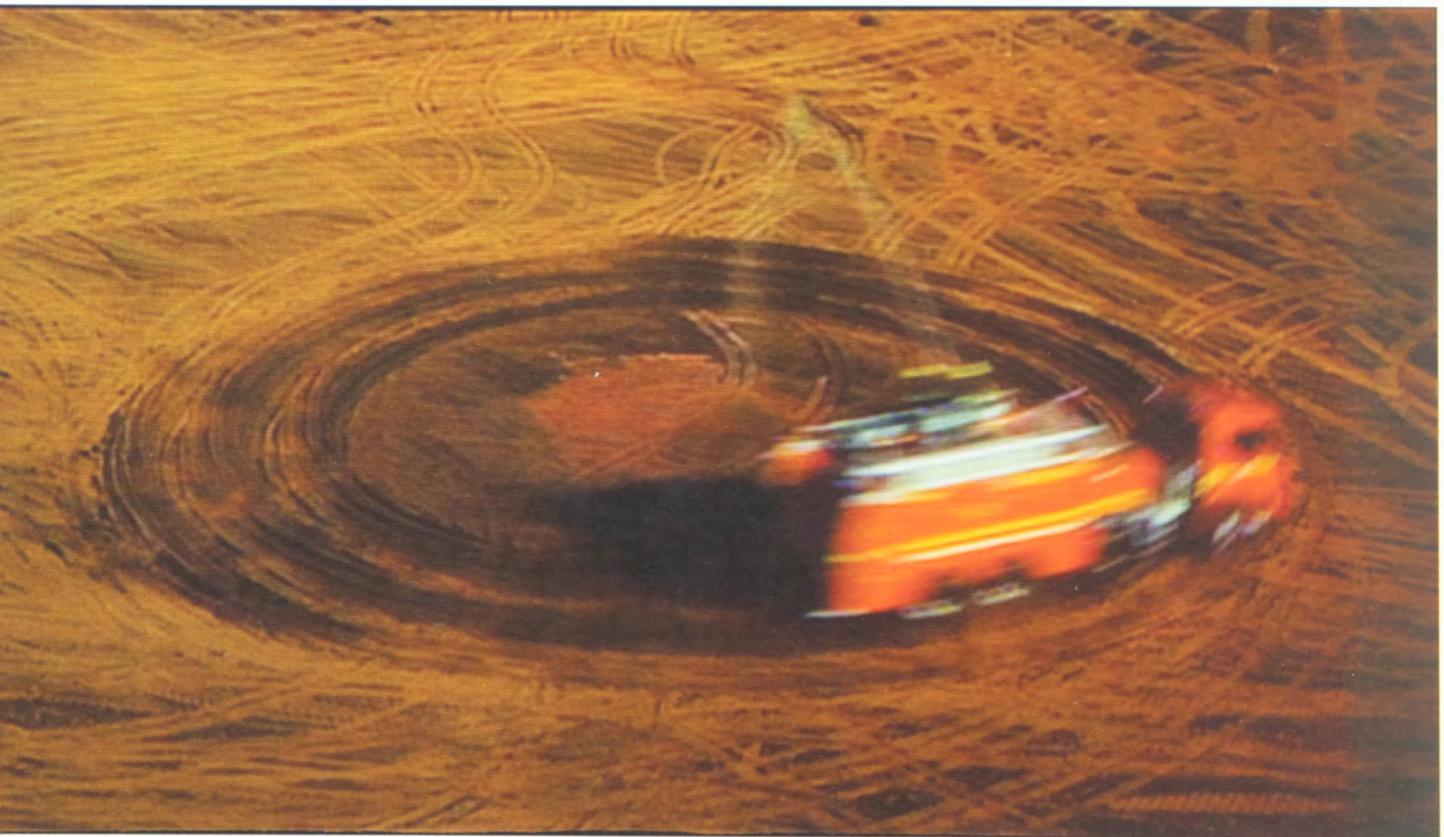
instalação  
dimensões variáveis  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

installation  
varied dimensions  
collection of the artist  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

Instalación  
dimensiones variables  
coleccion artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo







# Cinthia Marcelle

[BELO HORIZONTE, MG, 1974]

Marcada por uma circularidade sem começo ou fim definidos, a gratuidade do gesto dos bombeiros se alia, em seu poder de causar surpresa, ao desperdício da água que inunda o centro do círculo que o caminhão desenha sobre o chão de areia. Ação se confunde aqui com inércia, e uma idéia possível de lago se desfaz em lama.

Marked by a circularity with no beginning or end, the gratuitousness of the firemen gestures is added, in its power of causing surprise, to the waste of water that floods the center of the circle, which the truck draws on the sand floor. Action here is mixed with inertia, and a possible idea of lake is undone into mud.

Marcada por una circularidad sin comienzo ni fin establecidos, la gratuidad del gesto de los bomberos se junta, en su poder de causar sorpresa, al despilfarro de agua que inunda el centro del círculo dibujado por el camión sobre el suelo de arena. Acción se confunde aquí con inercia, y una idea posible de lago se deshace en lodo.

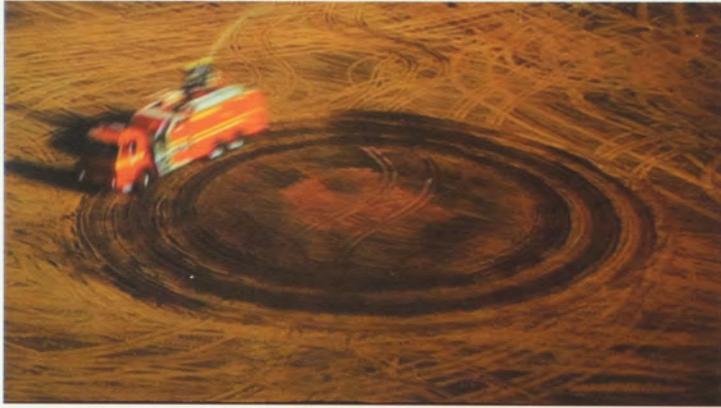
[89]

## Fonte 193 [2007] 5'40" loop

vídeo, cor, som  
coleção artista  
cortesia Galeria Box 4,  
Rio de Janeiro  
Equipe técnica:  
Bruno Vasconcelos  
(fotografia, montagem e  
desenho sonoro),  
Pedro Aspahan  
(som direto e desenho sonoro),  
Bernard Belisário  
(assistência de fotografia)  
"Esse vídeo foi realizado  
em colaboração com  
Departamento do Corpo de  
Bombeiro de Belo Horizonte,  
MG, Brasil e recebeu o  
apoio da Bienal de Lyon: The  
00s—The History of a Decade  
that has not yet been named,  
2007, França".

video, color, sound  
collection of the artist  
courtesy of Box 4 Gallery,  
Rio de Janeiro  
Technical team:  
Bruno Vasconcelos (photograph,  
assembling and sound design),  
Pedro Aspahan (direct sound  
and sound design), Bernard  
Belisário  
(photograph assistance)  
"This video was done with  
the collaboration of the Fire  
Department from Belo Horizonte,  
MG, Brazil and received the  
support of the Lyon's Biennial:  
The 00s—The History of a  
Decade that has not yet been  
named, 2007, France".

video, color, sonido  
colección artista  
cortesia Galería Box 4,  
Rio de Janeiro  
Equipo técnico:  
Bruno Vasconcelos (fotografía,  
montaje y dibujo sonoro)  
Pedro Aspahan (sonido directo y  
dibujo sonoro)  
Bernard Belisário (Asistencia de  
fotografía)  
"Este vídeo se realizó en colabo-  
ración con el Departamento del  
Cuerpo de Bomberos de Belo  
Horizonte/ Minas Gerais, Brasil, y  
recibió el apoyo de la Bienal de  
Lyon: The 00s—The History of  
a Decade that has not yet been  
named, 2007, Francia".

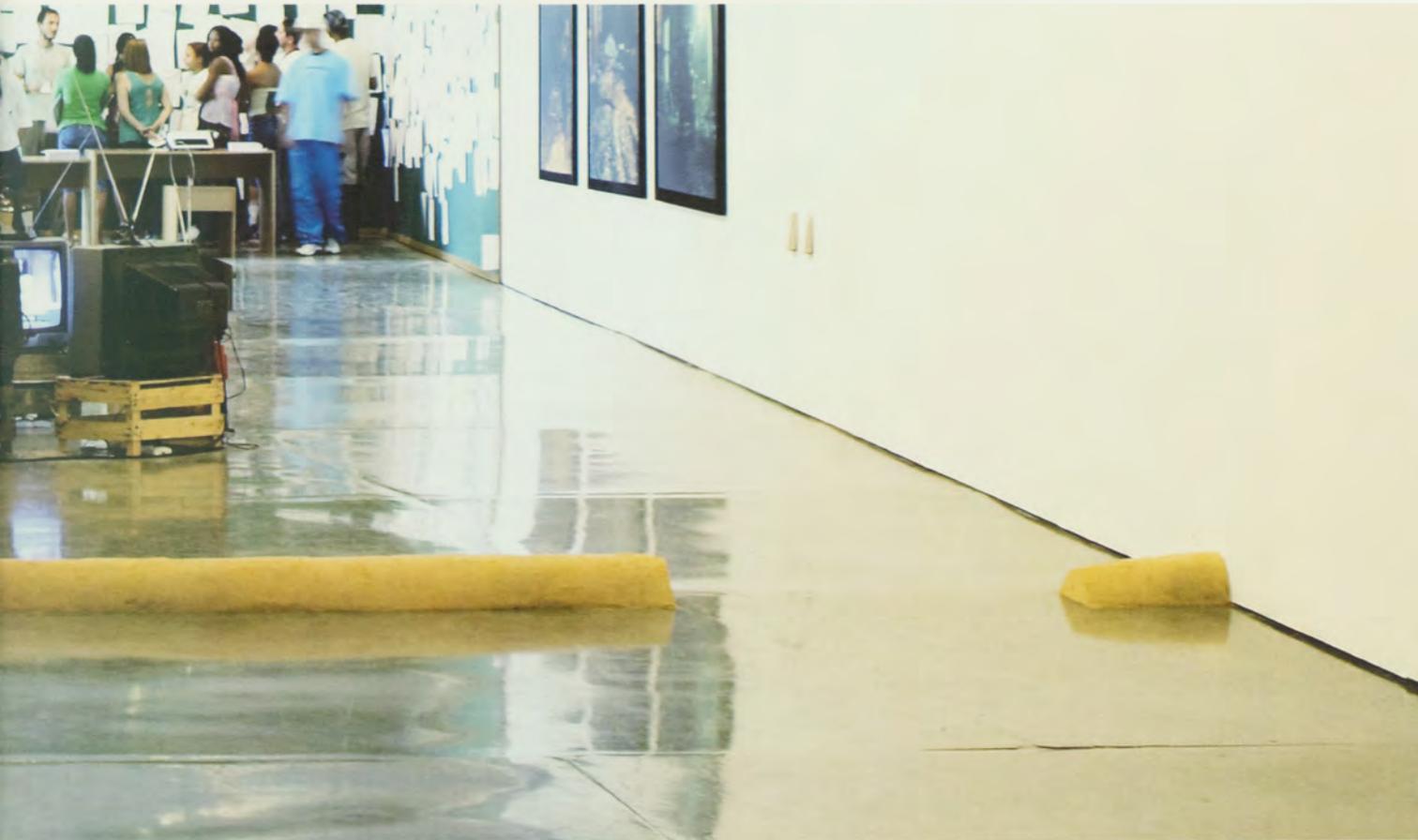






# Débora Bolsoni

[RIO DE JANEIRO, RJ, 1975]



Equipamentos urbanos feitos para restringir velocidade excessiva, quebra-molas são usualmente feitos de matérias sintéticas e indistintas, capazes de suportar o peso de quem os cruza. Construídos, contudo, de matéria frágil e orgânica, fazem parar o passo pela desclassificação de significados que produzem.

Urban equipment made to restrict excessive speed, slopes are usually made of synthetic and indistinct materials, capable of bearing the weight of those who cross over it. If they're built, though, with fragile and organic materials, they stop the pace for the de-categorization of meanings they produce.

Equipamientos urbanos dispuestos para restringir velocidades excesivas, los badenes—o guardias acostados, según dónde—están normalmente hechos de materias sintéticas y homogéneas, capaces de aguantar el peso de todo cuánto cruce el camino. Sin embargo, contruidos con materia débil y orgánica, obligan a interrumpir el paso por la desclasificación de significados que producen.

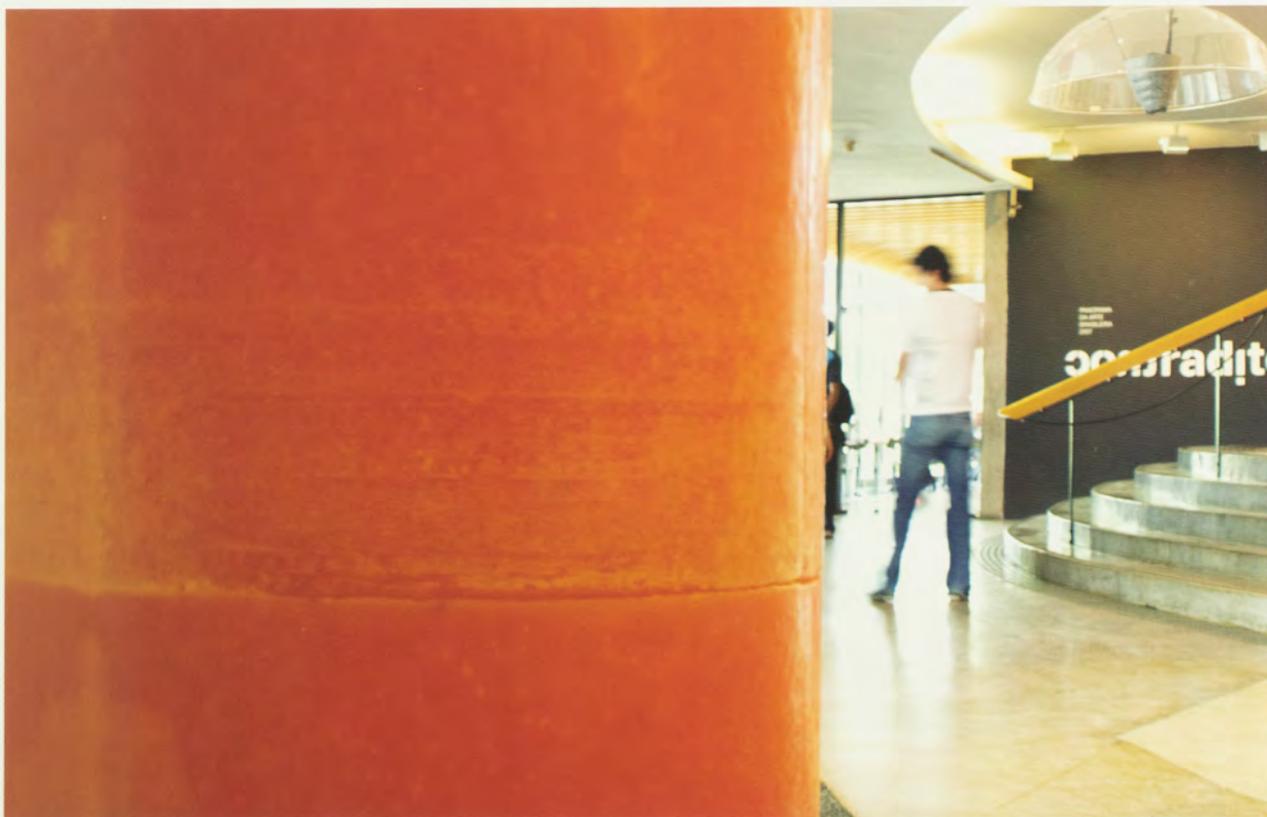
## Quebra-mola de paçoca [2007]

instalação dimensões variáveis  
coleção artista

installation varied dimensions  
collection of the artist

Instalación, dimensiones variables  
colección artista





Uma coluna de parafina mimetiza as formas e o lugar de uma outra, parte integrante da arquitetura do prédio e feita de substância mais resistente. Por ser destituída de utilidade construtiva e composta de matéria pouco comum para o uso, torna visível tudo o que, na coluna que lhe serve de modelo, já não pode ser percebido.

A paraffin column simulates the forms and the place of another one, an integrating part of the building's architecture, made of a more resistant substance. For lacking constructive usefulness and consisting of uncommon material for its use, it reveals all that can no longer be perceived in the column that serves to it as a model.

Una columna de parafina mimetiza las formas y el lugar de otra, parte integrante de la arquitectura del edificio y hecha de sustancia más fuerte. Por ser destituida de utilidad constructiva y compuesta de materia poco común para el uso, saca a relucir todo qué, en la columna que le sirve de modelo, ya no se puede percibir.

## Coluna votiva [2007] 368cm x 50Ø

instalação  
coleção artista

installation  
collection of the artist

instalación  
colección artista



# Delson Uchôa

[MACEIÓ, AL, 1956]

De um lado, pintura sobre fotografias de nuvens e da rarefação do espaço; do outro, pintura sobre o chão da casa, que é em seguida destacada dali. De um lado, o céu; do outro, a terra. Entre eles, apenas a fina membrana que lhes faz matéria, como se não houvesse mesmo distância a afastar o sublime do mundano, a subida da queda.

On one side, painting on photographs of clouds and of rarefying space; on the other, painting on the house floor, which is soon withdrawn from the place. On one side, the sky; on the other, the earth. Between them, only the fine membrane which turns them into matter, as if there weren't a distance between the sublime and the mundane, the ascension and the fall.

De un lado, pintura sobre fotografías de nubes y del enrarecimiento del espacio; de otro, pintura sobre el suelo de la casa, que enseguida de allí se destaca. De un lado, el cielo; del otro, la tierra. Entre ambos, tan sólo la fina membrana que los hace materia, como si de verdad no hubiese distancia que pudiese alejar lo sublime de lo mundanal, la ascensión de la caída.

[97]

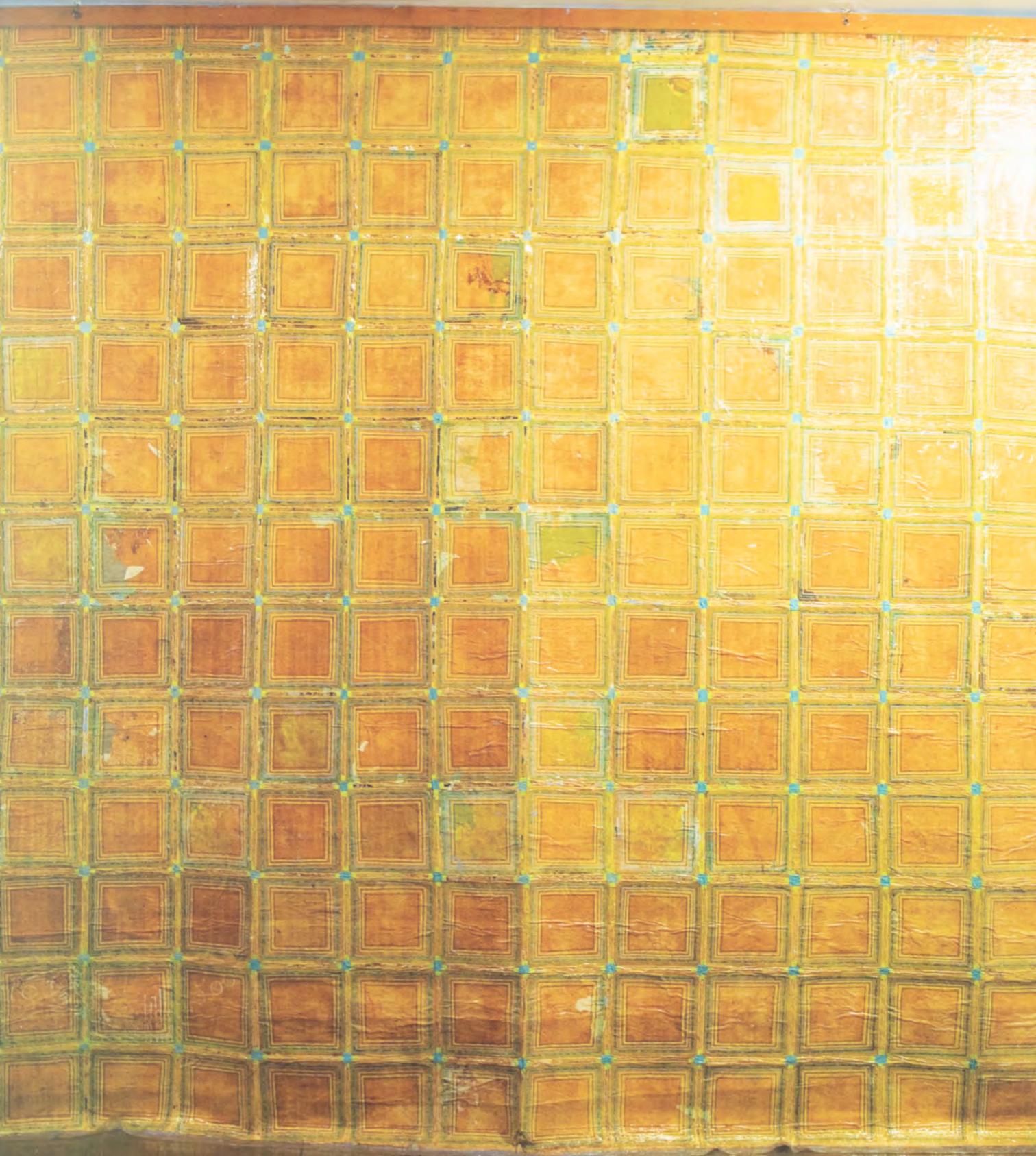
Entre o céu e a terra [2007] 383 x 510cm

pintura acrílica sobre o chão,  
fotografia e plástico  
coleção artista

acrylic painting on the floor  
photograph and plastic  
collection of the artist

pintura acrílica sobre el suelo  
fotografía y plástico  
colección artista







# Efrain Almeida

[BOA VIAGEM, CE, 1964]

Uma escultura que toma como modelo o corpo do artista tatuado e desnudo, índices de afirmação do indivíduo no mundo que são contraditos, todavia, pela posição de desamparo da figura e pelas reduzidas dimensões do trabalho. Ambigüidade que causa incômodo ao mesmo tempo em que é sedutora ao olhar distante do outro.

A sculpture that takes, as a model, the body of the artist tattooed and naked, indexes of the status of the individual in the world, which are contradicted, nevertheless, by the position of helplessness of the figure and by the reduced dimensions of the work. An ambiguity that causes a disturbance at the same time that it's seductive to the distant eye of the other.

Una escultura que toma como modelo el cuerpo del artista tatuado y desnudo, índices de afirmación del individuo en el mundo que, sin embargo, son castrados por la posición de desamparo de la figura y por las reducidas dimensiones del trabajo. Ambigüedad que causa incomodidad, pero que seduce al mirarla desde lejos del otro.

[101]

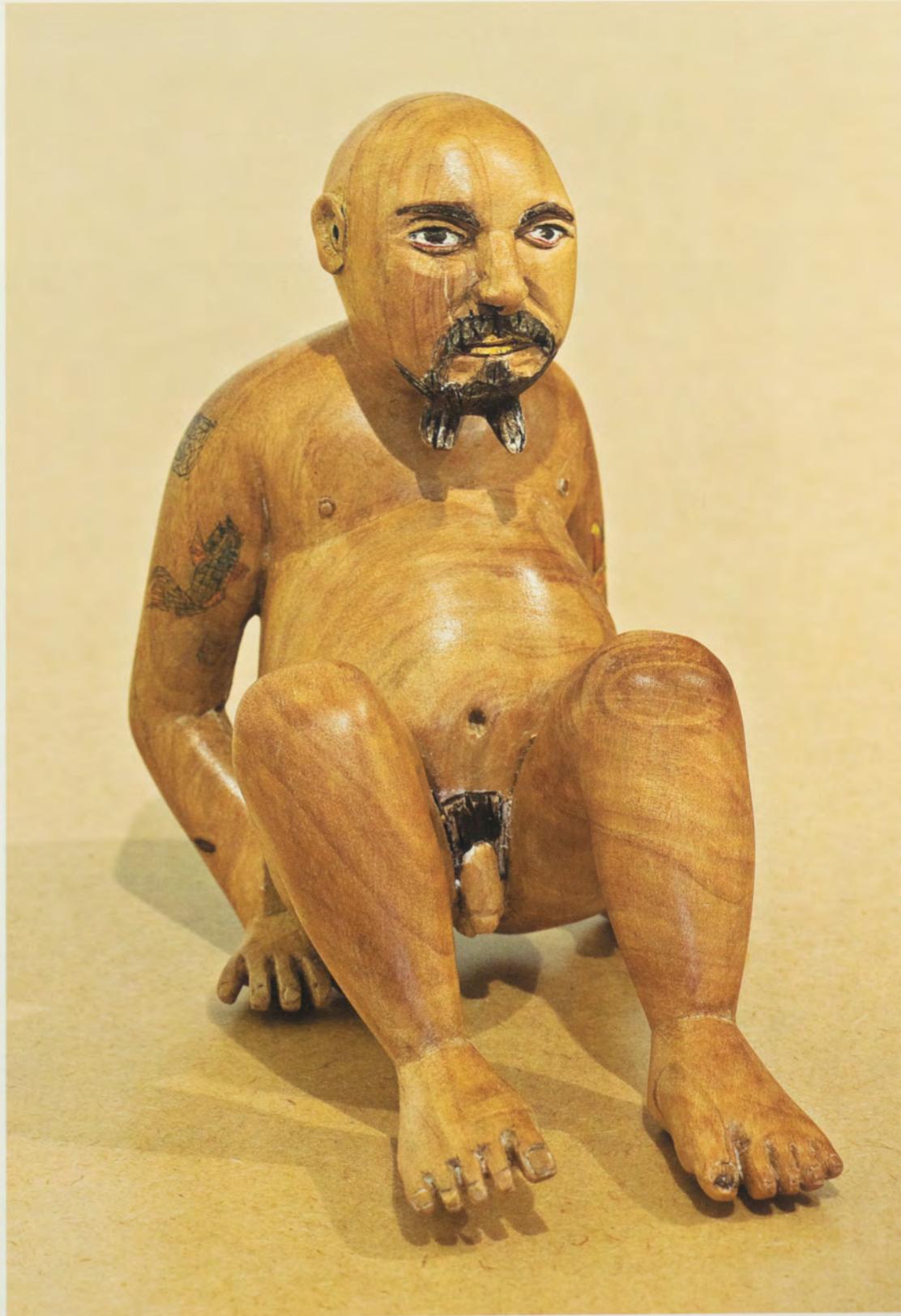
**sem título** untitled sin título [2007] 20 x 23 x 11 cm

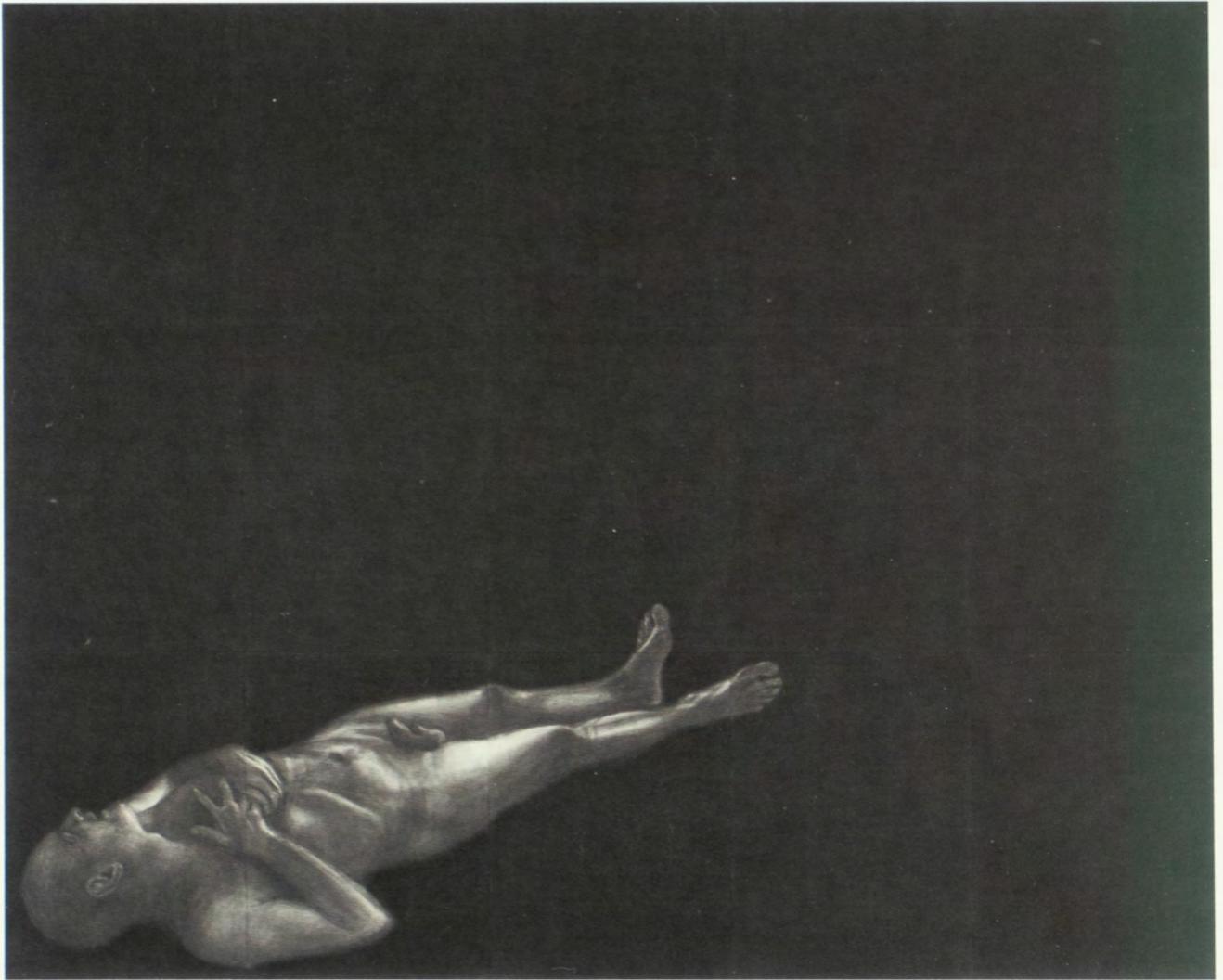
umburana e óleo  
coleção artista  
cortesia Galeria Fortes Vilaça,  
São Paulo

umburana and oil  
collection of the artist  
courtesy of Fortes Vilaça Gallery,  
São Paulo

"Umburana" y óleo  
colección artista  
cortesia Galeria Fortes Vilaça,  
São Paulo







# Gil Vicente

[RECIFE, PE, 1958]

Gradualmente absorvido pelo papel, o nanquim apaga a luz que sobre ele incide. Nessa progressiva redução da claridade do branco, o desenho projeta, como resíduo da busca pelo limite entre o que é luz e o que é escuro, uma figura humana. Feitas de quase desaparecimento, suas formas segredam desconcerto e abandono.

Gradually absorbed by the paper, the ink paint erases the light that falls upon it. In this progressive reduction of the white clarity, the drawing projects, as a residue of the search for the limit between light and darkness, a human figure. Created through their quasi-disappearance, its forms secret disturbance and abandonment.

Gradualmente absorbida por el papel, la tinta china apaga la luz que recibe. En esa progresiva reducción de la claridad del blanco, el dibujo proyecta una figura humana, como residuo de la búsqueda por el límite entre lo que es luz y lo que es oscuro. Hechas de casi desaparición, sus formas confiesan desconcierto y abandono.

[105]

**sem título** untitled sin título [2007] 228 x 280cm

nanquim sobre papel  
coleção artista

ink paint on paper  
collection of the artist

Tinta china sobre papel  
colección artista







# João Modé

[RESENDE, RJ, 1961]

Vistos do ponto de vista de quem passa rápido por eles, os cachorros à beira das estradas vazias evocam a solidão dos que somente observam a travessia dos outros, sem poder jamais seguir juntos. Imobilidade que recorda, por sua vez, o engano de se achar que a todos é dado o direito de circular por onde desejam ou precisem.

Seen from the point of view of one who quickly passes by them, the dogs near the empty roads call for the solitude of those who only observe other people's crossing, without ever being able to follow along. An immobility that reminds us, on its turn, of the illusion of thinking that everyone has the right to circulate wherever they want or need.

Vistos desde el punto de vista de quien pasa rápido por ellos, los perros al margen de las carreteras vacías evocan la soledad de quienes sólo observan el paso de los demás, sin poder jamás seguir juntos. Inmovilidad que recuerda, a la vez, el engaño de creer que a todos les es dado el derecho de circular por donde quieran o necesiten.

[109]

## Solos [2005–06] 3'34"

vídeo  
coleção artista  
cortesia Galeria A Gentil Carioca,  
Rio de Janeiro

video  
collection of the artist  
courtesy of A Gentil Carioca Gallery,  
Rio de Janeiro

video  
colección artista  
cortesia Galería A Gentil Carioca,  
Rio de Janeiro





[111]





# Laura Belém

[BELO HORIZONTE, MG, 1974]

O centro da cidade apreendido somente nas falas apressadas, nos ruídos de trânsito e nos outros sons diversos que atestam sua complexa dinâmica. Transportados para um lugar aonde os demais sentidos são atraídos por um ambiente distinto, esses barulhos misturados parecem evocar uma realidade ao mesmo tempo familiar e distante.

The center of the city apprehended strictly by its hasty talks, traffic noises and other diverse sounds that show its dynamic complexity. Transported to a place where the other senses are attracted by a different environment, these mixed noises seem to call for a reality that sounds distant and familiar at the same time.

El casco céntrico de la ciudad, captado sólo en las voces apresuradas, en los ruidos del tráfico y en los demás distintos sonidos, que atestiguan su dinámica compleja. Transportados a un lugar donde los demás sentidos son atraídos por un ambiente distinto, esos ruidos mezclados parecen evocar una realidad al mismo tiempo familiar y lejana.

[113]

1  
**Rua 25 de Março** → **Ladeira General Carneiro**  
4'17"

2  
**Rua Galvão Bueno [Liberdade]**  
3'17"

3  
**Estação Barra Funda** → **Estação Júlio Prestes [Hall da Sala São Paulo]**  
3'46"

4  
**Rua Santa Ifigênia** → **Rua Aurora**  
2'22"

5  
**Mosteiro de São Bento**  
4'28"

6  
**Rua Pamplona [Jardins]** → **Av Paulista**  
4'51"

7  
**Parque da Água Branca**  
2'17"

Recortes da paisagem de São Paulo [2004] 25'34"

áudio  
coleção artista  
cortesia Galeria Luisa Strina,  
São Paulo

audio  
collection of the artist  
courtesy of Luisa Strina Gallery,  
São Paulo

audio  
colección artista  
cortésia Galería Luisa Strina,  
São Paulo



# Laura Lima

[GOVERNADOR VALADARES, MG, 1971]

Aparentado aos bonecos de louça e pano que decoram quartos de crianças, um palhaço triste é encostado à parede. Sua escala e um ou outro movimento insinuado revelam que não se trata, porém, apenas de um enfeite. Ao abandono simbólico se soma, portanto, o mal-estar de testemunhar o corpo exibido do outro.

Close to the porcelain and fabric dolls, which decorate children's rooms, a sad clown is put near the wall. Its scale and one or another insinuated movement, reveal that it's not the case, though, of a simple piece of decoration. To the symbolic abandonment is added the uneasiness of witnessing the other's exposed body.

Emparentado a los muñecos de porcelana y de trapo que decoran cuartos de niños, un payaso triste se deja dejar en la pared. Sin embargo, su escala y uno u otro movimiento insinuado revelan que no se trata tan sólo de un adorno. Al abandono simbólico se suma, pues, el malestar de atestiguar el cuerpo exhibido del otro.

[115]

## Palhaço com buzina reta — monte de irônicos [2007]

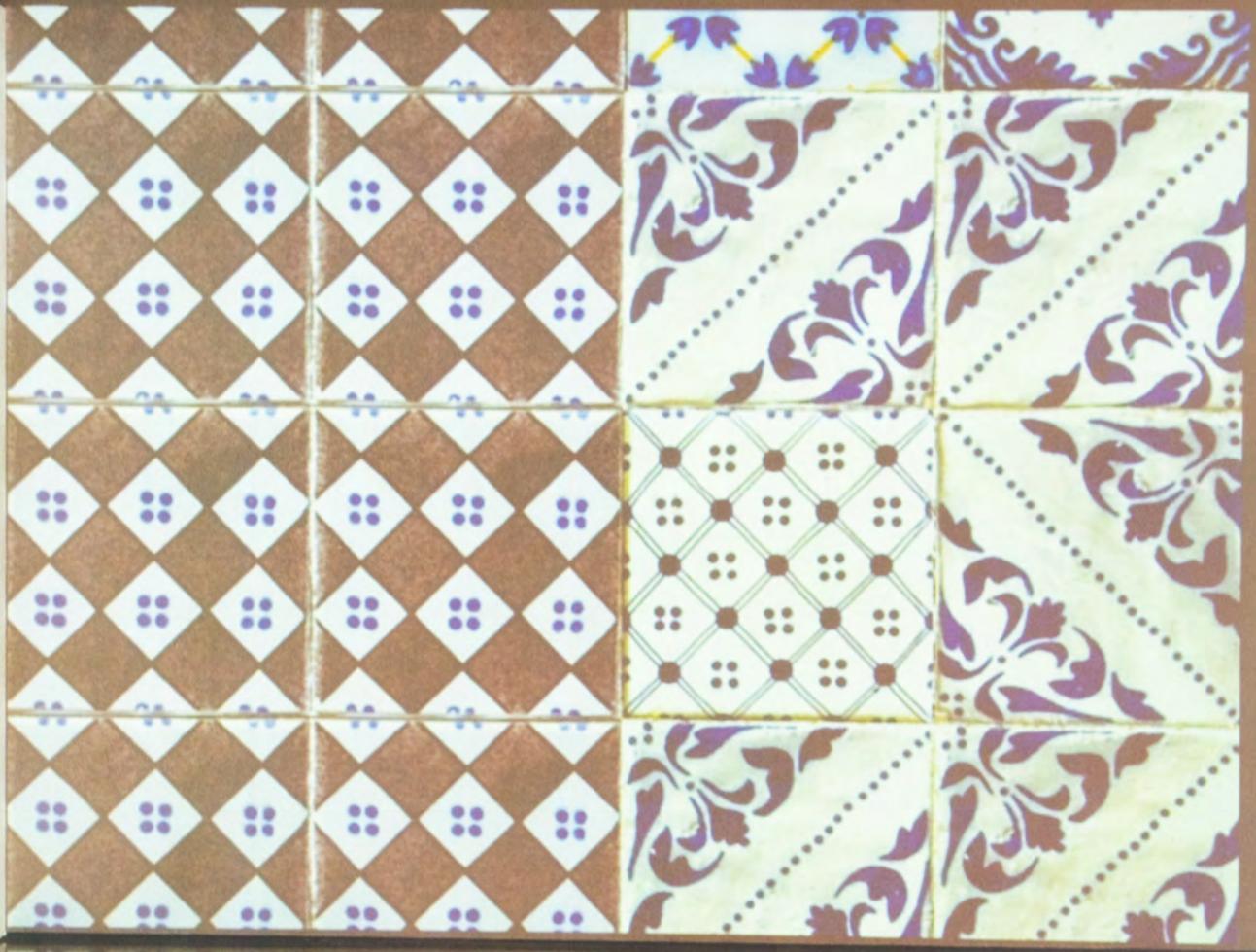
tecido, couro, papel machê,  
lápiz óleo, buzina, pessoa  
no chão encostada na parede  
dimensões variáveis  
coleção artista

fabric, leather, papier maché,  
crayon, horn, person on the  
floor lying near the wall  
varied dimensions  
collection of the artist

tejido, cuero, papel maché, lápiz  
tinta, bocina, persona en el suelo  
recostada en la pared  
dimensiones variables  
colección artista







# Lúcia Koch

[PORTO ALEGRE, RS, 1966]

# Gabrieu Acevedo Velarde

[LIMA, PERU, 1976]

Sobre superfície de azulejos antigos, a câmera desliza à deriva. À passagem breve de padronagem nova, pára, volta e não encontra mais o que parecia estar lá, achando em seu lugar um outro desenho, que passa a seguir. Desorientação no espaço que evoca a perda crescente do poder da memória (privada ou coletiva) de gravar o vivido.

On the surface of old tiles, the camera slides randomly. To the fleeting passage of new patterns, it stops, comes back and no longer finds what seemed to be there, finding a new drawing in its place, which follows from then on. Disorientation in space which calls for the gradual loss of the power of recording life in memory (private or collective).

Sobre superfície de azulejos antiguos, la cámara desliza a la deriva. Al paso breve de un nuevo patrón, para, vuelve y no encuentra más lo que antes parecía estar allí, encontrando en su sitio otro dibujo, que pasa a continuación. Desorientación en el espacio, que evoca la pérdida creciente del poder de la memoria (colectiva o privada) de grabar lo vivido.

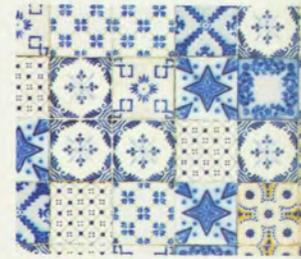
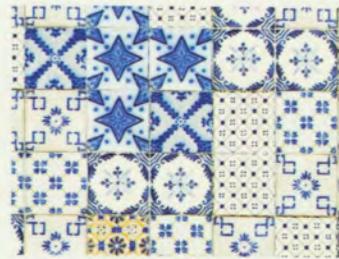
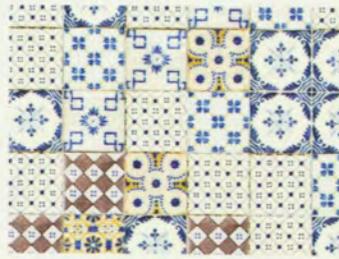
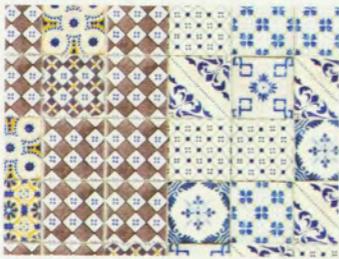
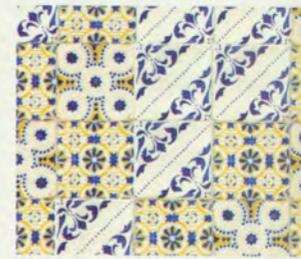
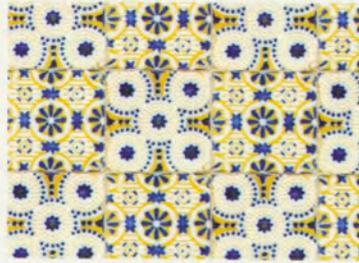
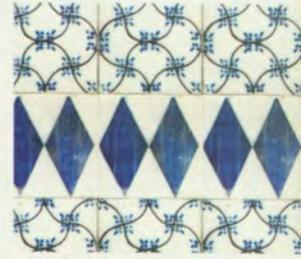
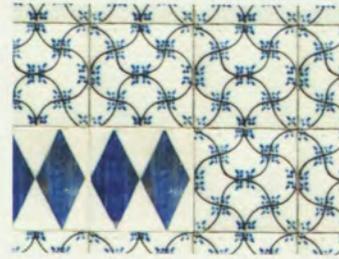
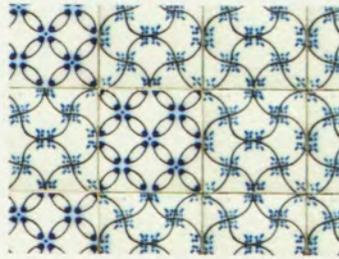
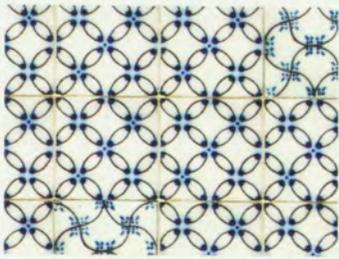
[119]

## Olinda-Celeste [2005] 5'26" loop

animação (projeção, sem áudio)  
coleção artistas

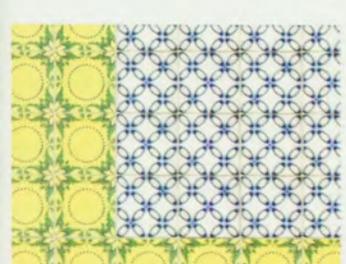
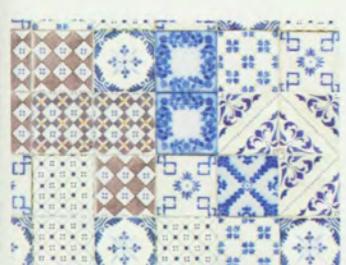
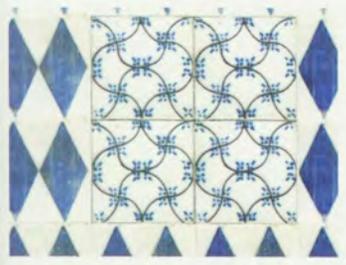
animation (projection, no sound)  
collection of the artists

animación (proyección, sin audio)  
colección artistas





[121]





# Luiz Braga

[BELÉM, PA, 1956]

Paisagens de lugares que não se sabe se de fato existem, posto que são estranhas à memória da experiência sensível de estar no mundo. Constelações por demais brilhantes, em um céu de onde jorra uma luz entre a da noite e a do dia. Registro de algo que atrai e assusta, e que existe guardado na vida ordinária de cada um.

Landscapes of places one doesn't know if actually exist, once they're strange to the memory of the sensitive experience of being in the world. Too shiny constellations, in a sky from which a light between night and day flows. A record of something that attracts and scares, and which exists stored in everyone's ordinary life.

Paisajes de lugares que no se sabe si de hecho existen, puesto que son extraños a la memoria de la experiencia sensible de estar en el mundo. Constelaciones demasiado brillantes, en un cielo desde el que chorrea una luz entre la de la noche y la del día. Registro de algo que atrae y asusta, y que existe guardado en la vida cotidiana de cada uno.

[123]

Benevides [2007] 100 x 150cm

fotografia em cores  
doação artista

color photograph  
donation by the artist

fotografía a color  
donación artista



Atalaia [2007] 100 x 150cm

fotografia em cores  
doação artista

color photograph  
donation by the artist

fotografia a color  
donación artista



# Marcelo Silveira

[GRAVATÁ, PE, 1962]

Luminosos de rua existem apenas como suporte para o anúncio de algo. Quando anunciam nada, deixam de ter serventia e se tornam opacos, mera potência do que não se afirma como imagem ou escrita. Em vez de projetarem mensagens, atraem para si olhares melancólicos que os enxergam como espelhos da alma.

Street billboard lights exist only as a support to advertise something. When they don't advertise anything, they are no longer useful and become opaque, a sheer potency of what cannot be affirmed as image or writing. Instead of projecting messages, they attract melancholic looks, which see them as mirrors of the soul.

Pantallas luminosas de calle existen tan sólo como soporte para el anuncio de algo. Cuando no anuncian, dejan de ser útiles y quedan deslucidas, simple potencia de lo que no se afirma como imagen o escritura. En vez de proyectar mensajes, atraen a sí miradas melancólicas que las ven como espejos del alma.

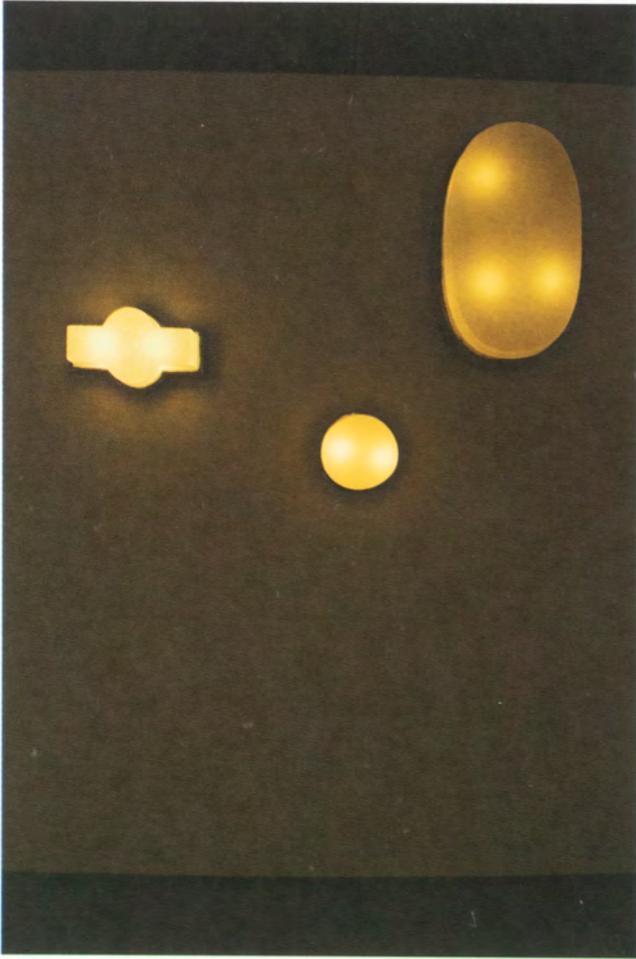
[127]

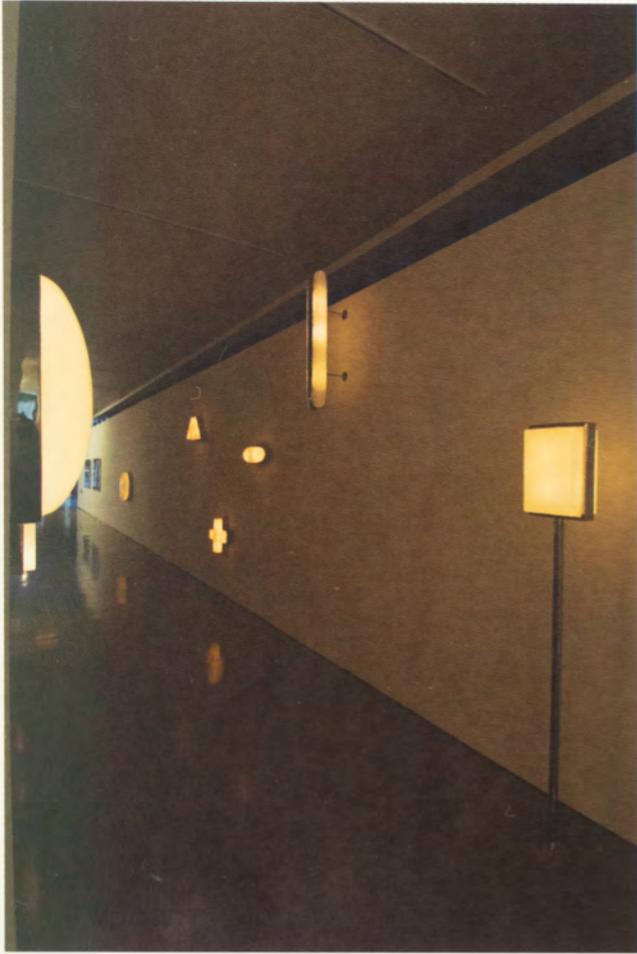
## Rua da usina [2007]

instalação  
dimensões variáveis  
cortesia Galeria Nara Roesler

installation  
varied dimensions  
courtesy of Nara Roesler Gallery

instalación  
dimensiones variables  
cortesia Galeria Nara Roesler







# Marcellus L.

[BELO HORIZONTE, MG, 1980]

A câmera sempre fixa captura, por um tempo impreciso à memória de quem assiste o registro, o movimento incessante das coisas do mundo. Mesmo quando o que é filmado não apresenta ação evidente alguma. E ainda que seja da imobilidade aparente de algo que se percebe a articulação descentrada entre quase tudo.

The constantly fixed camera captures, for a time that is imprecise for the memory of those who watch the record, the incessant movement of things in the world. Even when the filmed subject doesn't show any evident action. And even if it's due to the apparent immobility of something that the non centered articulation between almost everything is perceived.

La cámara siempre estática captura, por un tiempo indeterminado para la memoria de quien asiste al registro, el movimiento incessante de las cosas del mundo. Inclusive cuándo lo que se filma no presenta siquiera acción evidente. Y aunque justo por la inmovilidad aparente de algo descuelle la percepción de una articulación descentrada entre casi todo.

[131]



0434 [2007] 20'15"

HDV  
coleção artista

HDV  
collection of the artist

HDV  
colección artista



2003 [2006] 06'56"

HDV  
coleção artista

HDV  
collection of the artist

HDV  
colección artista



# Marcus Galan

[INDIANÁPOLIS, EUA, 1972]

Imprestáveis para seu emprego comum, cadeiras quebradas ou gastas são isoladas de tudo. O elemento que sinaliza esse declínio e as separa do mundo desafia, porém, expectativas sobre a natureza das matérias e seus usos. Questiona, assim, se os móveis são mesmo escombros ou algo mais para o que inexistente nome acordado.

Useless for their common function, broken or worn out chairs are isolated from everything. The element that indicates this decline and separates them from the world challenges, though, expectations on the nature of matter and its uses. It questions, therefore, if the pieces of furniture are actually leftovers or something else to which there's no agreed name.

Inservibles para una utilización normal, sillas rotas o descuajaringadas se separan de todo. Sin embargo, el elemento que señala ese descenso y las aparta del mundo desafia expectativas acerca de la naturaleza de las materias y sus usos. Así pues, se cuestiona si los muebles son escombros de verdad o algo más, para lo cual inexistente un nombre establecido.

[135]

## Isolante [2007]

instalação  
dimensões variáveis  
coleção Galeria Luisa Strina,  
São Paulo

installation  
varied dimensions  
Luisa Strina Gallery collection,  
São Paulo

Instalación  
dimensiones variables  
colección Galeria Luisa Strina,  
São Paulo

Bases de sustentação quebradas, apoio para aquilo que nunca será construído, formas de sinalizar o que não se sabe: ruína, inacabamento, desorientação. Alinhados em paralelo e encostados sobre superfície ampla, os dois elementos pintados contradizem o ordenamento de propósitos que usualmente deles se espera.

Broken basis, a support to what will never be built, ways of signaling what no one knows: ruin, unfinished forms, disorientation. Aligned in parallel and lying on a wide surface, the two painted elements contradict the order of purposes that is usually expected from them.

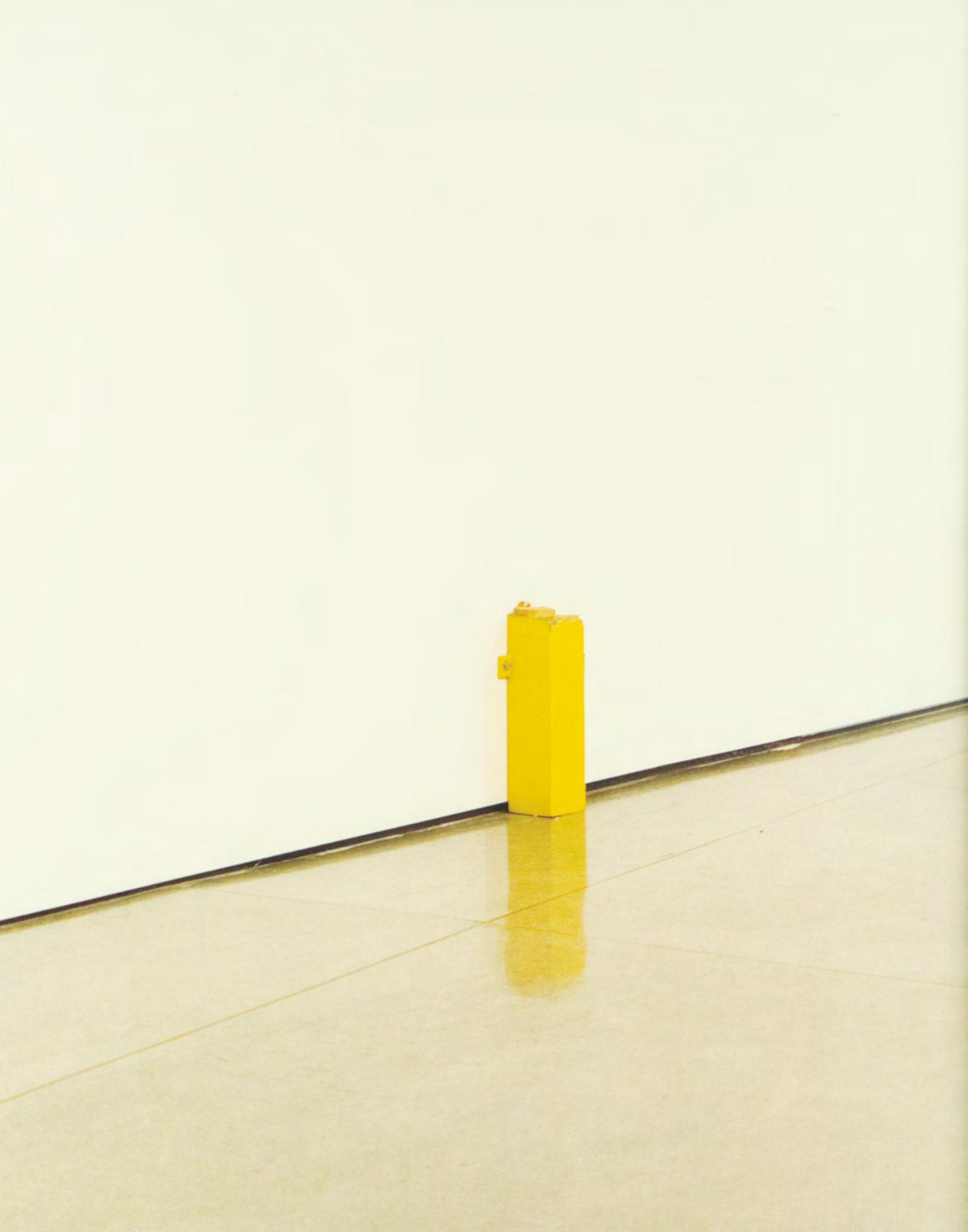
Bases de sustentación rotas, apoyo para lo que nunca se construirá, modos de señalar lo que no se sabe: ruina, lo inacabado, desorientación. Alineados en paralelo y adosados sobre una superficie amplia, los dos elementos pintados contradicen el ordenación de propósitos que comúnmente se espera de ambos.

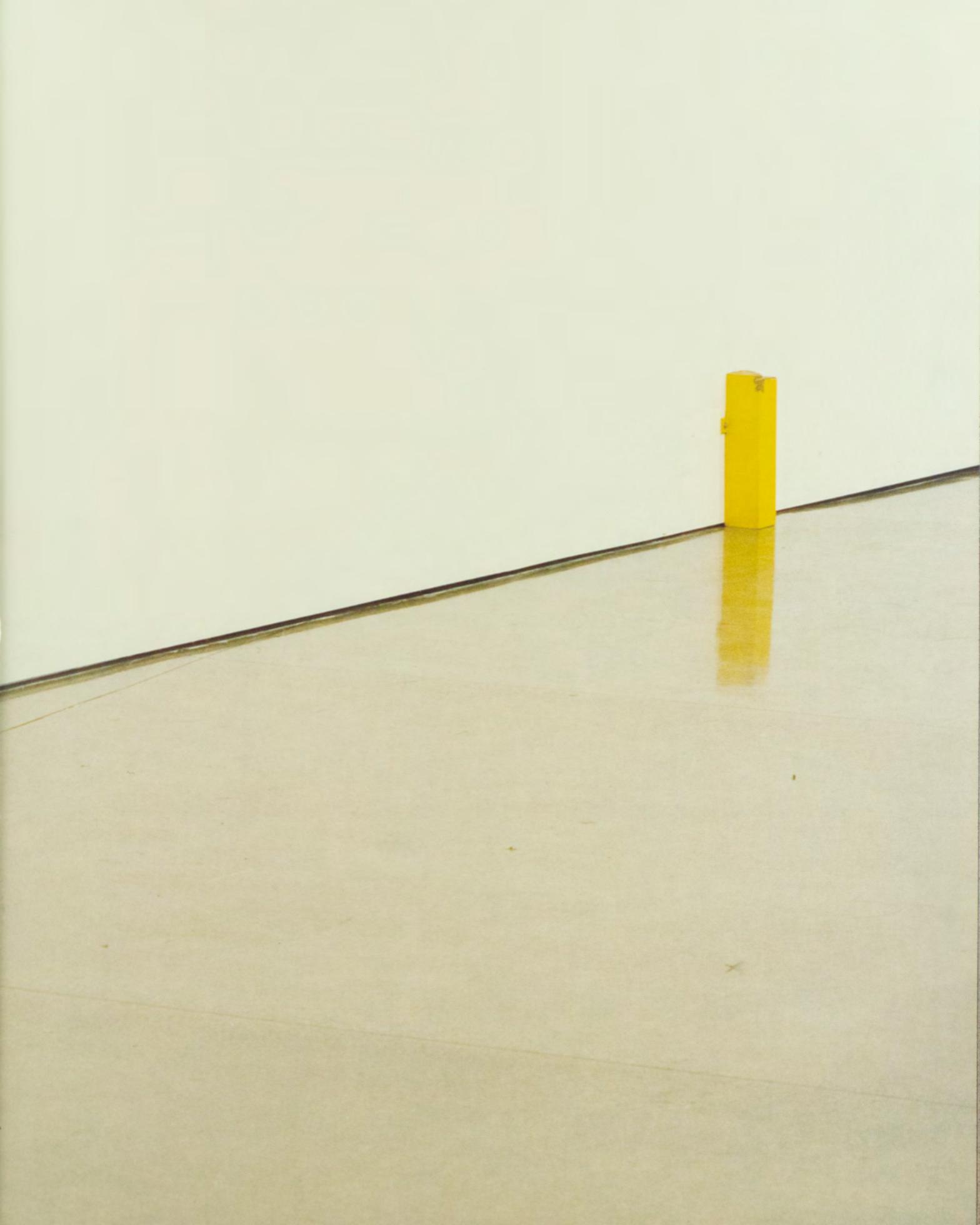
## Duas paralelas que não se encontram no infinito [2007]

instalação  
dimensões variáveis  
coleção artista  
cortesia Galeria Luisa Strina,  
São Paulo

installation  
varied dimensions  
collection of the artist  
courtesy of Luisa Strina  
Gallery, São Paulo

Instalación  
dimensiones variables  
colección artista  
cortesia Galeria Luisa Strina,  
São Paulo







SAN ANTONIO DE JESUS  
MAP-2005

# Marepe

[SANTO ANTÔNIO DE JESUS, BA, 1970]

Um caminhão de mudança carrega a idéia de movimento, de mobilidade contínua entre distintos lugares, estejam eles pertos ou distantes. Feito todo de madeira, contudo, e numa escala situada entre a do brinquedo e a da reprodução idêntica, ele obviamente não pode andar, contradizendo o que anuncia em um primeiro momento.

A removing truck carries the idea of movement, of the continuous mobility between distinct places, be they close or distant. All made of wood, nevertheless, and in a scale located between the toy and the identical reproduction, it obviously cannot move, contradicting what is firstly announced.

Un camión de mudanza conlleva la idea de movimiento, de movilidad constante entre distintos lugares, estén cerca o lejos. Sin embargo, hecho todo de madera y en una escala situada entre la del juguete y la de la reproducción idéntica, obviamente no puede andar, contradiciendo lo que anuncia en un primer momento.

[139]

A mudança [2007] 140 x 360 x 210cm

escultura  
coleção Inhotim Centro de  
Arte Contemporânea,  
Minas Gerais, Brazil

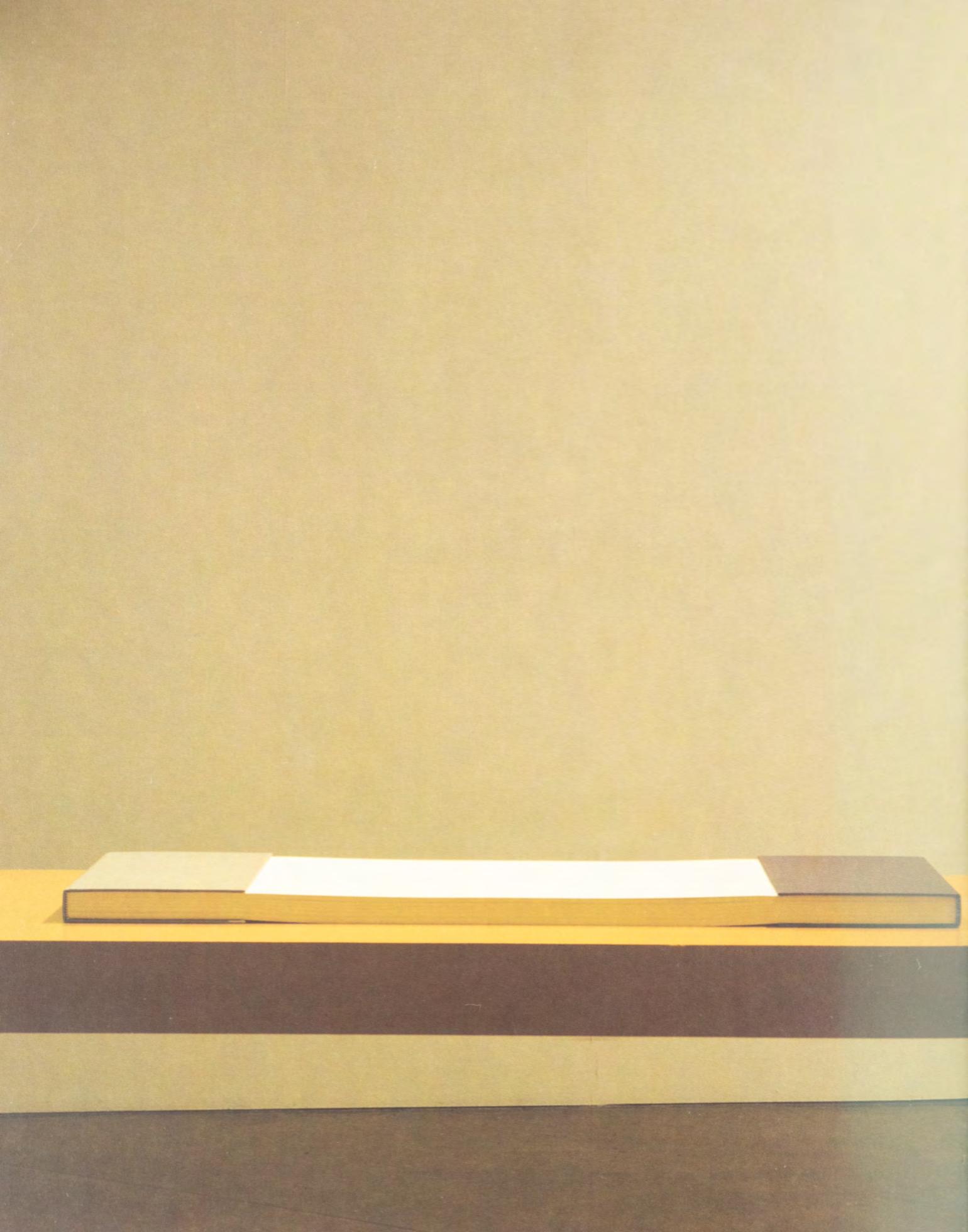
sculpture  
Inhotim Centro de Arte  
Contemporânea collection,  
Minas Gerais, Brazil

escultura  
colección Inhotim Centro  
de Arte Contemporânea,  
Minas Gerais, Brazil



BA-SANTO ANTONIO DE JESUS  
MRP-2005





# Marilá Dardot

[BELO HORIZONTE, MG, 1973]

Livros contêm, em potência, um mundo inteiro, embora em cada um caibam apenas partes pequenas daquele. Dois livros unidos por suas páginas perfazem um objeto ambíguo, o qual nega o acesso às narrativas que cada um pode trazer e lhes devolve, ao mesmo tempo, a possibilidade de tornar-se recipiente de qualquer coisa.

Books contain, in their potency, an entire world, though in each one only parts of it can fit. Two books united by their pages create an ambiguous object, which denies the access to the narratives that each one can bring and returns, at the same time, the possibility of becoming a recipient to almost anything.

En su potencia, los libros contienen en sí un mundo entero, aunque en cada uno quepan tan sólo partes pequeñas de la globalidad. Dos libros unidos por sus páginas rehacen un objeto ambiguo, que niega acceso a las narrativas que cada uno puede ofrecer y les devuelve, al mismo tiempo, la posibilidad de convertirse en recipientes de cualquier cosa.

[143]

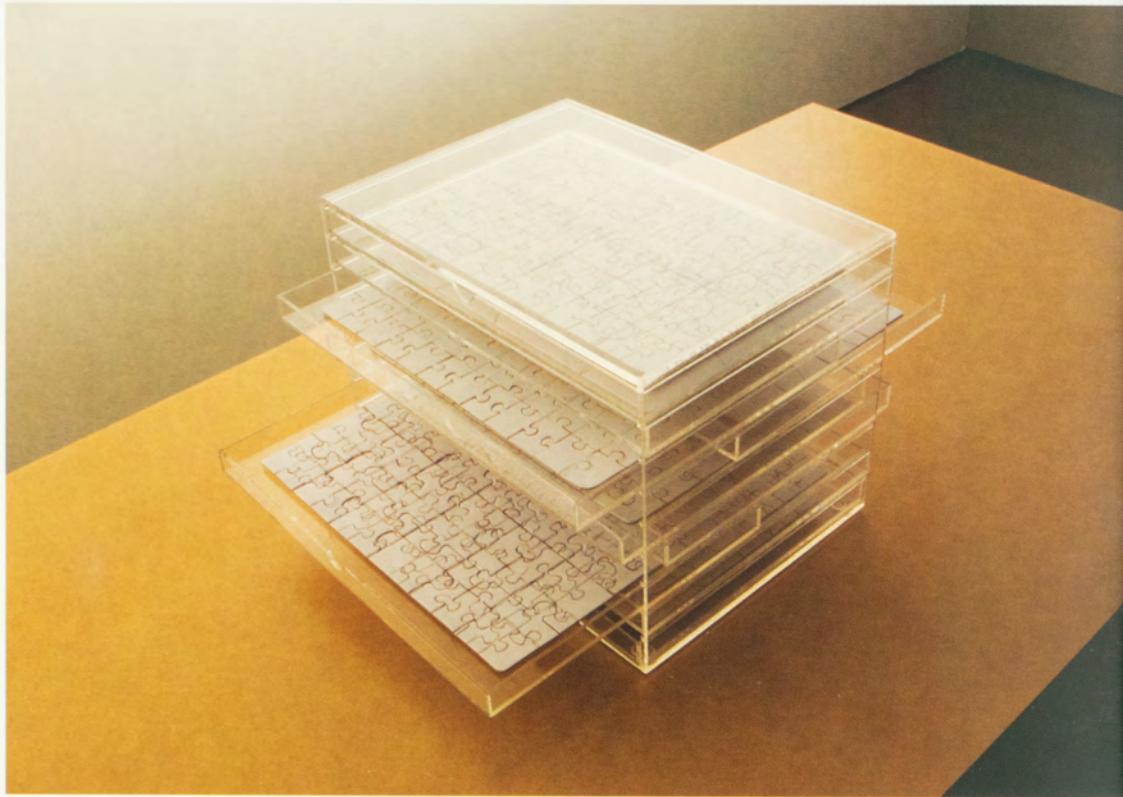


Terceira margem [2007] 3 x 80 x 22,7cm

objeto  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

object  
collection of the artist  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

objeto  
coleccion artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo



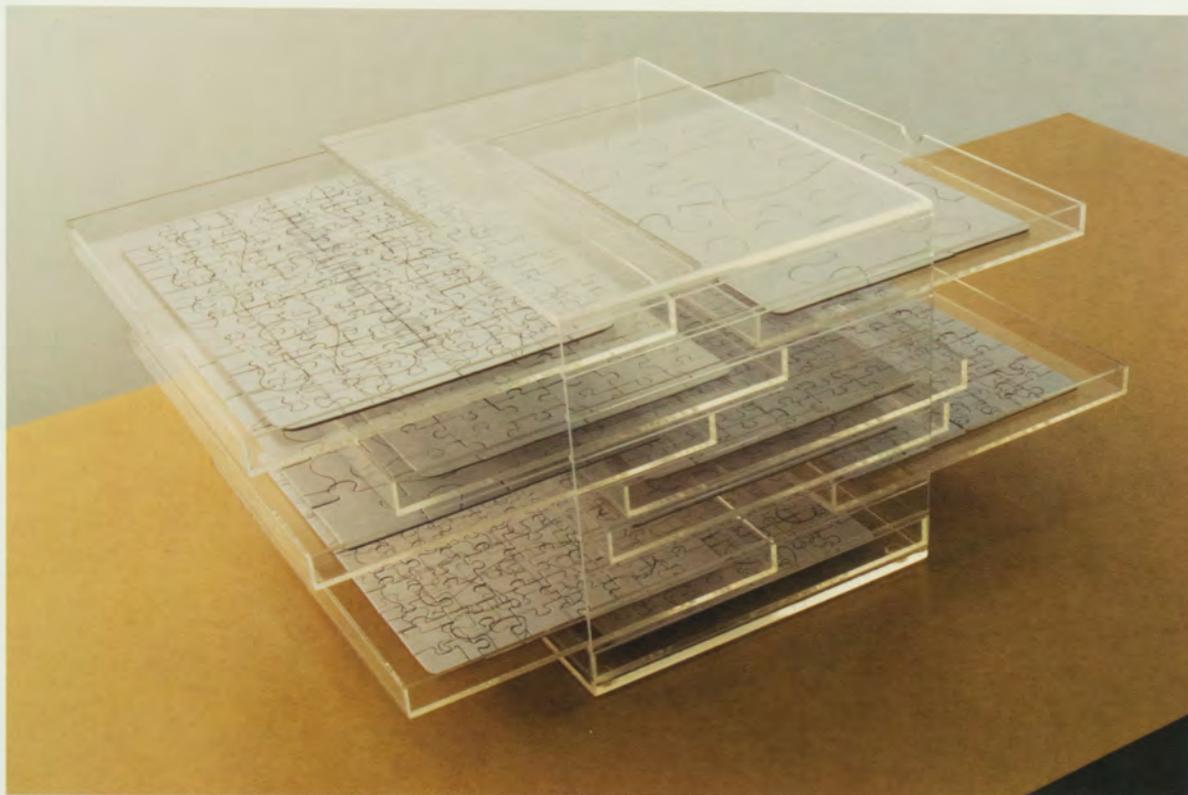
## Puzzling over [2007]

8 quebra cabeças de  
papelão, caixa de acrílico  
com gavetas  
caixa de acrílico:  
25,5 x 34,3 x 25cm  
gavetas:  
25 x 33,5 x 2,2cm  
quebra cabeças:  
20 x 29,7 x 0,2cm  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

8 puzzles of cardboard,  
plexiglas box with lockers  
plexiglas box:  
25,5 x 34,3 x 25cm  
lockers:  
25 x 33,5 x 2,2cm  
puzzles:  
20 x 29,7 x 0,2cm  
collection of the artist  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

8 rompecabezas de cartón,  
caja de acrílico con gavetas  
caja de acrílico:  
25,5 x 34,3 x 25 cm  
gavetas:  
25 x 33,5 x 2,2 cm  
rompecabezas:  
20 x 29,7 x 0,2 cm  
colección artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

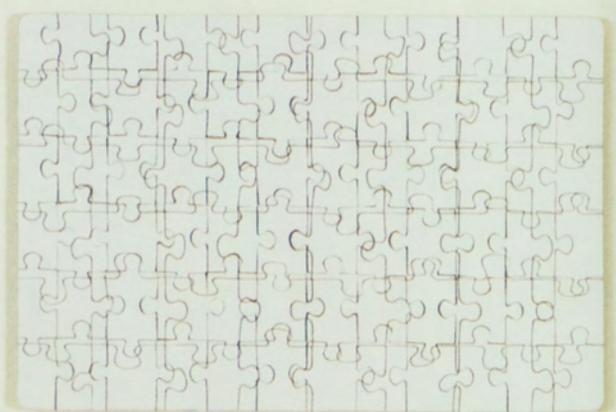
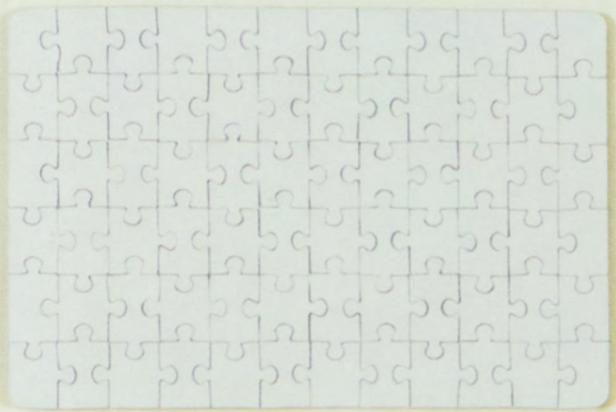
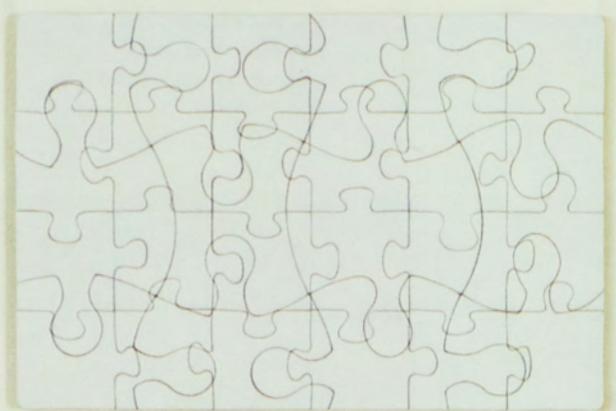
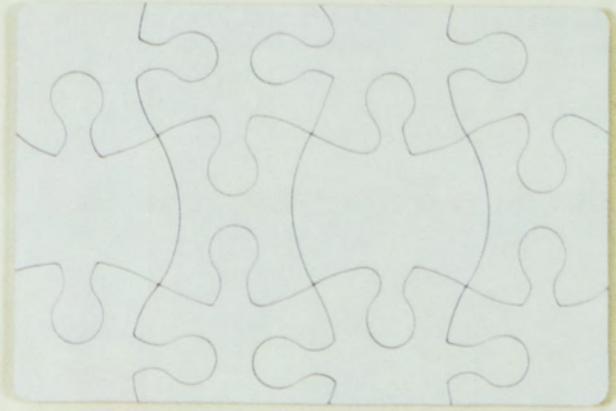
[145]

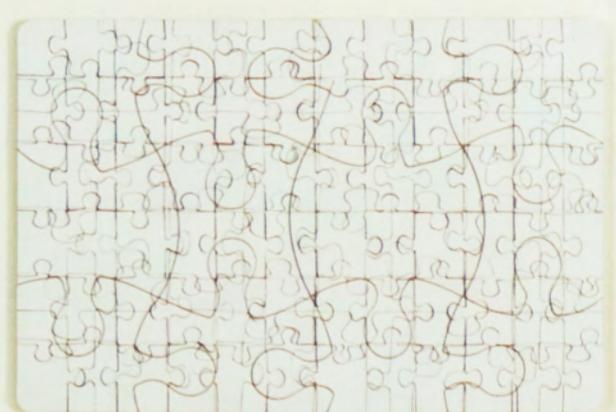
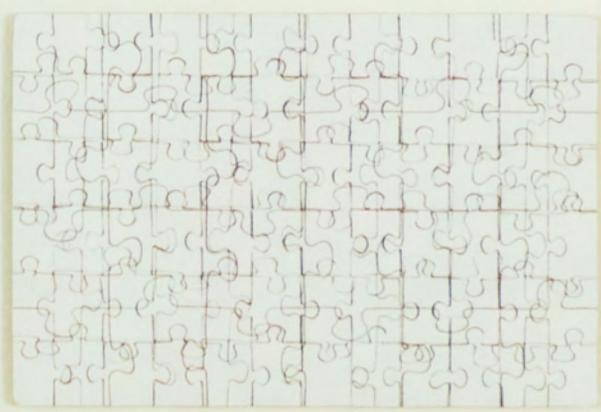
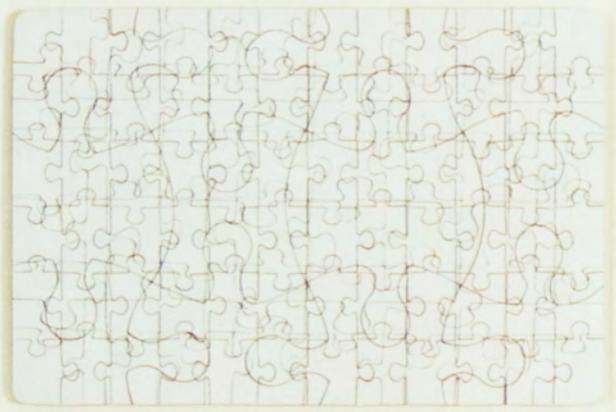
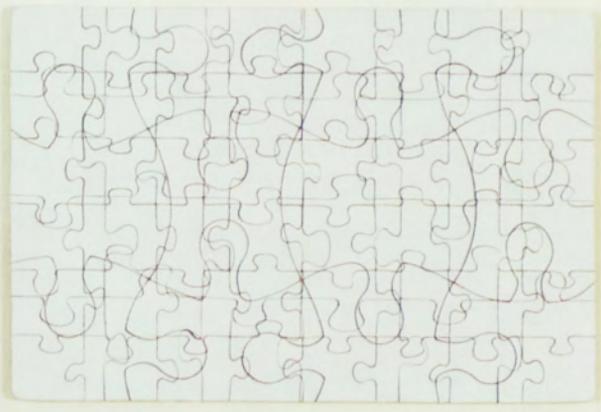


Da articulação das partes de quebra-cabeças se espera fazer desaparecer da vista e da mente o que é pedaço e fazer surgir o que é autônomo e inteiro. Mas se as imagens formadas no jogo não possuem referente certo e são sempre iguais umas às outras, as bordas dos fragmentos se tornam figura e o que era para ser distinto vira repetição do vazio.

From the articulation of puzzle pieces, one expects to erase from the view and the mind what is fraction and reveal what is autonomous and integral. But if the images formed in the game do not have an exact referent and are always equal to one another, the edges of the fragments turn into figures and what used to be distinct turns into repetition of the emptiness.

De la articulación de las partes de un rompecabezas se espera hacer desaparecer de la vista y de la mente lo que es pedazo y hacer surgir lo que es autónomo y entero. Pero si las imágenes formadas en el juego no poseen referente cierto y son siempre iguales unas a las otras, los bordes de los fragmentos se convierten en figura. Y lo que era distinto, en repetición del vacío.







# Martinho Patrício

[JOÃO PESSOA, PB, 1964]

Em cada desenho, a afirmação renovada de um lugar situado entre a construção e o desmanche; em cada desenho, a instauração de um espaço de dúvida entre a representação parcial de algo útil ou de uma forma inventada ainda inconclusa. Na reunião de muitos, o desordenamento taxonômico transformado em regra aparente.

In each drawing, the renewed affirmation of a place located between construction and disarrangement; in each drawing, the instauration of a space of doubt between the partial representation of something useful or of a still unfinished invented form. In gathering many of them, the taxonomic disorder transformed into an apparent rule.

En cada dibujo, la afirmación renovada de un lugar situado entre la construcción y el desmonte; en cada dibujo, la instauración de un espacio de duda entre la representación parcial de algo útil y una forma inventada aún inconclusa. En la reunión de muchos, el desordenamiento taxonómico transformado en regla aparente.

[149]

Expansão [2007] 21 x 15, 15 x 21cm

20 desenhos  
doação artista

20 drawings  
donation by the artist

20 dibujos  
donación artista







# Matheus Rocha Pitta

[TIRADENTES, MG, 1980]

Nas latas de filme vazias, enferrujadas e empilhadas sobre o piso, repousam idéias de tempo aprisionado e de interrupção de movimento. Unidas por fita adesiva, se assemelham a moedas imensas, tornando-se índices de um sistema de vida que tudo consome e transforma em riqueza indistinta.

In the empty film boxes, rusted and piled on the floor, rest ideas of time imprisoned and of interrupted movement. United with adhesive tape, they look like huge coins, thus turned into indexes of a life system that consumes and transforms anything into indistinct richness.

En las latas vacías de películas, oxidadas y amontonadas sobre el piso, reposan ideas de un tiempo encarcelado y de interrupción del movimiento. Unidas por cinta adhesiva, se asemejan a monedas inmensas, convirtiéndose en índices de un sistema de vida que todo consume y transforma en riqueza indistinta.

[153]

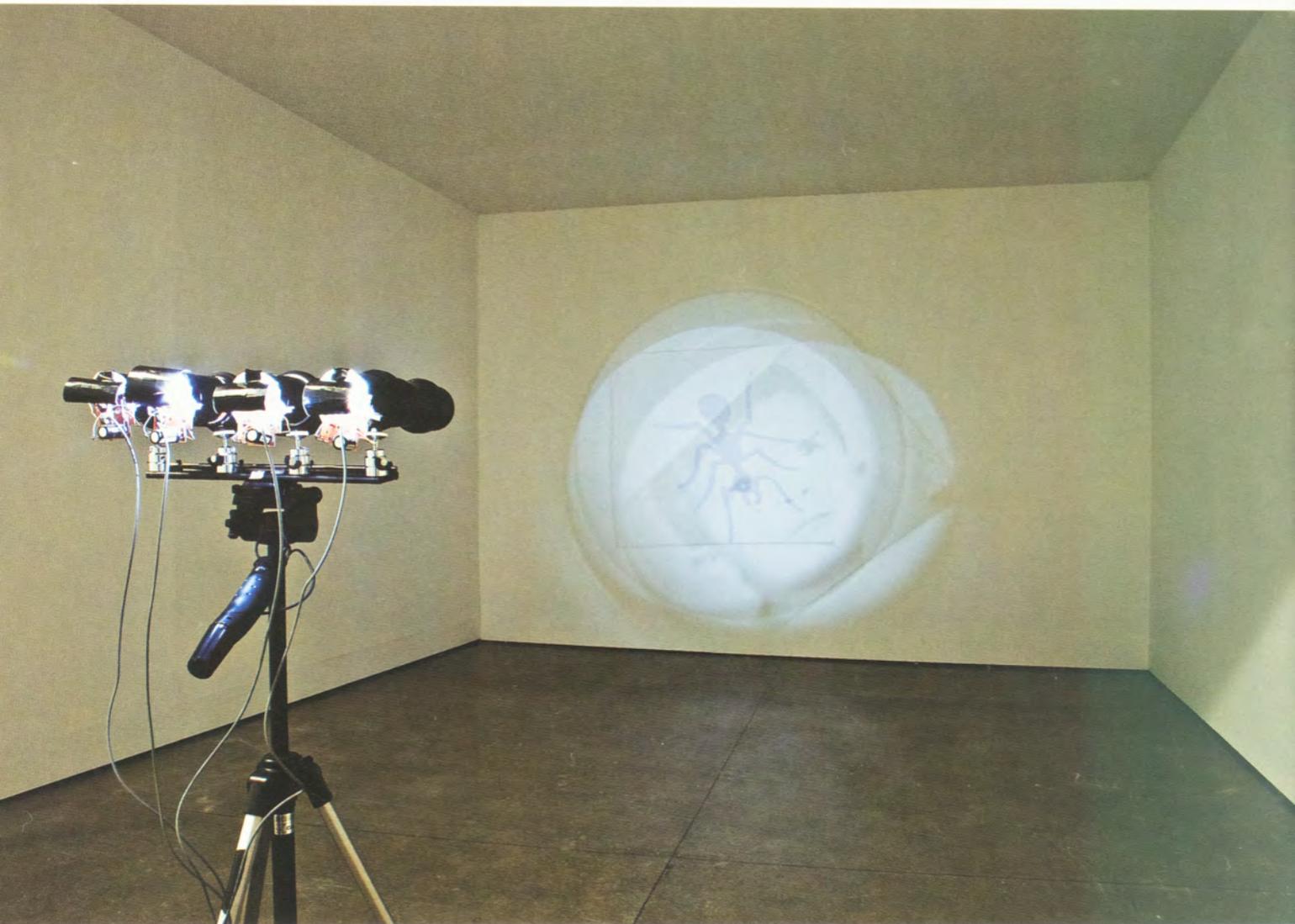


## Títulos [2007]

latas de filmes, fita adesiva  
dimensões variáveis  
coleção artista  
agradecimentos Cinemateca  
do Museu de Arte Moderna do  
Rio de Janeiro

film cans, tape  
varied dimensions  
collection of the artist  
thanks to the Movie Collection  
of Museu de Arte Moderna  
do Rio de Janeiro

Latas de películas, cinta adhesiva  
dimensiones variables  
colección artista  
agradecimiento Cinemateca del  
Museu de Arte Moderna do  
Rio de Janeiro



# Milton Marques

[GAMA, DF, 1971]

As luzes fortes do flash não iluminam pessoa, objeto ou paisagem para o registro fotográfico da lente da máquina. São elas que projetam, ao contrário, sobre parede onde não há nada mais, imagens que, vistas somente por instantes, anunciam narrativas efêmeras e necessariamente incompletas.

The strong lights of the flash do not illuminate people, objects or landscapes for the photographic record of the machine lenses. They're the ones to project, on the contrary, onto a wall where there's nothing more, images which, seen only for a few seconds, announce ephemeral and necessarily incomplete narratives

Las luces fuertes del flash no iluminan a una persona, objeto o paisaje, para el registro fotográfico de la lente de la máquina. Por el contrario: son las que proyectan imágenes sobre una pared desnuda y que, apenas atisbadas por instantes, anuncian narrativas efimeras y necesariamente incompletas.

[155]

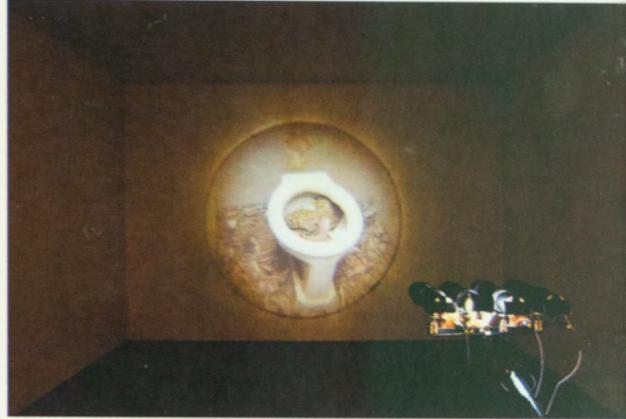


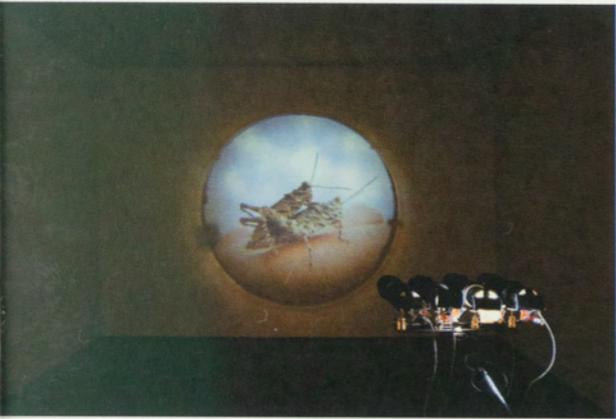
sem título, série Flash [2007]

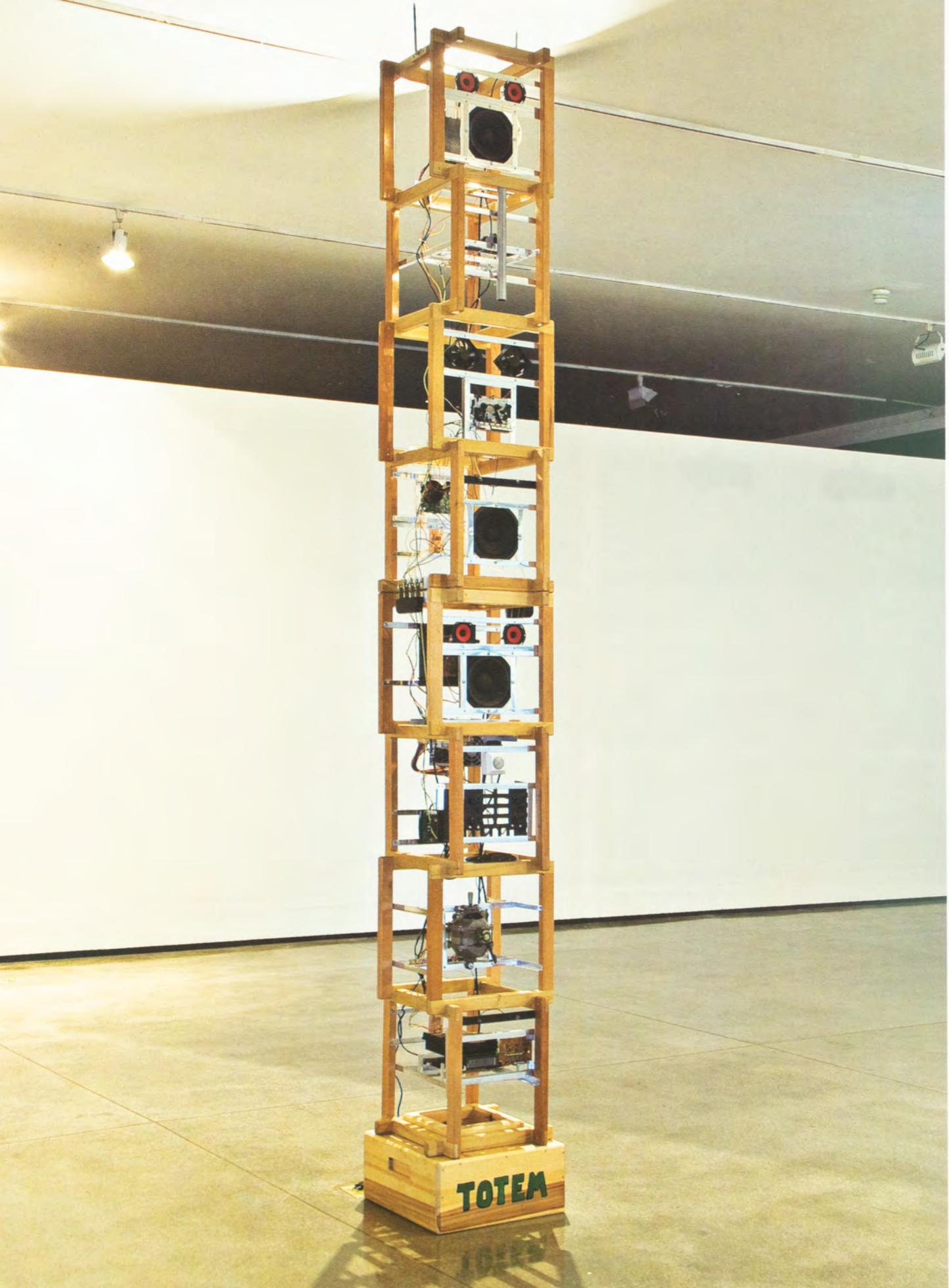
projeção  
dimensões variáveis  
coleção artista

projecton  
varied dimensions  
collection of the artist

proyección  
dimensión variable  
colección artista







TOTEM

# Paulo Nenflídio

[SÃO BERNARDO DO CAMPO, SP, 1976]

As estruturas modulares atingem quase o teto, fazendo o conjunto impor-se como totem mundano ou torre de madeira de onde se enunciam sons diversos. De aspecto quase artesanal, deixa entrever, em seu interior, circuitos e componentes eletrônicos, fazendo-se objeto híbrido que alia o visual e o sonoro, o simples e o complicado.

The modular structures almost reach the ceiling, making the whole impose itself as a mundane totem or a wooden tower from which diverse sounds are uttered. Of an almost crafty like aspect, it allows one to see, in its interior, electronic components and circuits, turning into a hybrid object which aggregates visuality and sound, the simple and the complicated.

Las estructuras modulares casi alcanzan el techo, haciendo con que el conjunto se imponga como tótem mundanal o torre de madera desde dónde se enuncian diversos sonidos. De aspecto casi artesanal, se deja entrever con sus entrañas de circuitos y componentes electrónicos, cual objeto híbrido que junta lo visual y lo sonoro, lo sencillo y lo complicado.

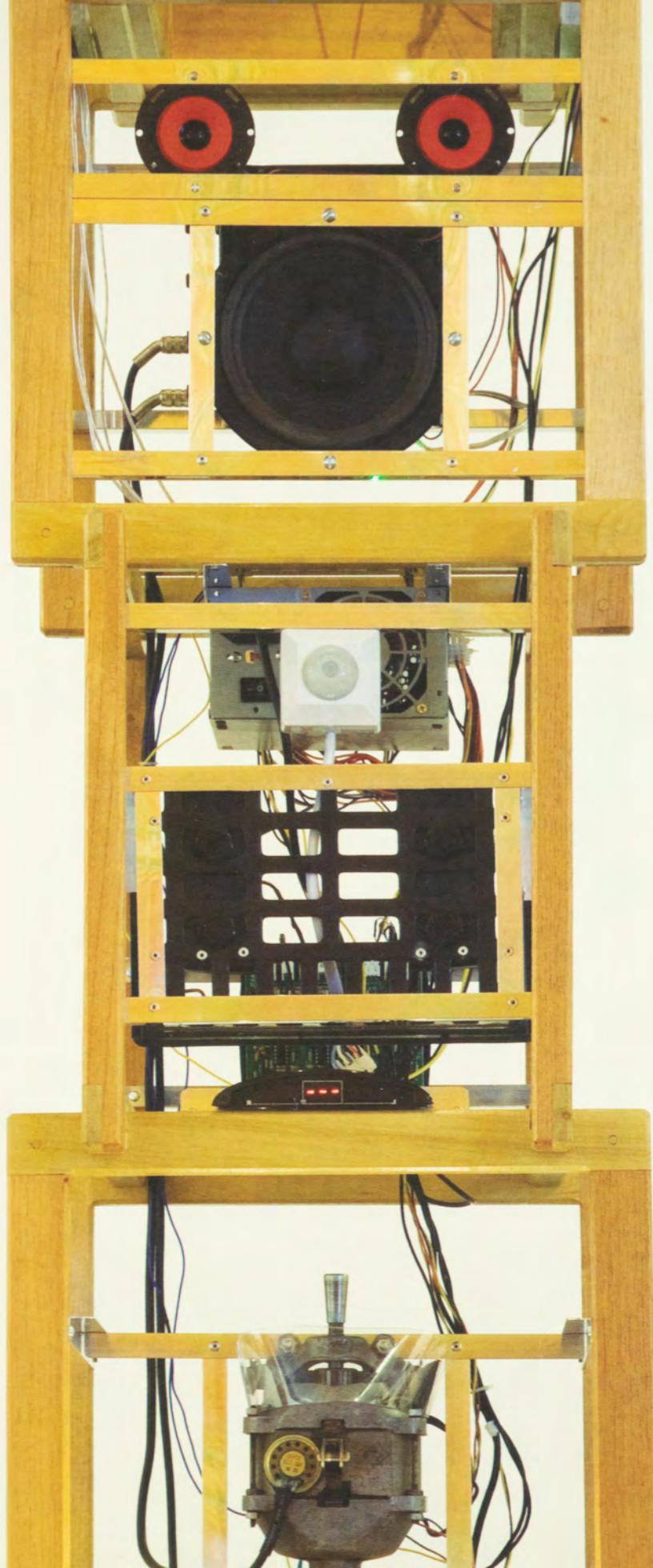
[159]

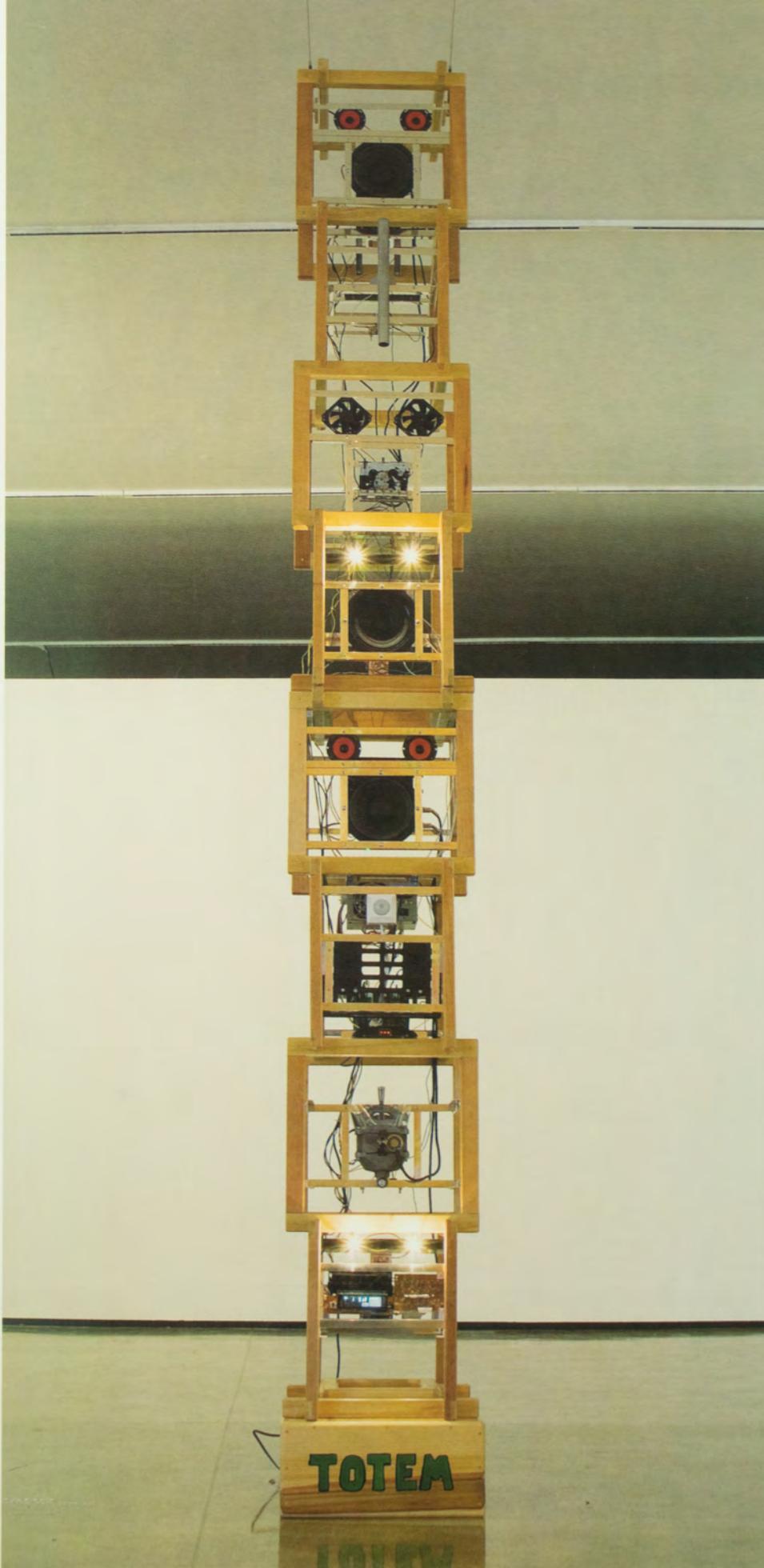
Totem [2007] 320 x 40 x 40cm

objeto  
construção em madeira,  
circuitos eletrônicos,  
sensores ultra-sônicos  
e amplificadores de som  
coleção artista

object  
wood construction, ultrasonic  
electronic sensors and sound  
amplifiers  
collection of the artist

objeto  
construcción en madera, circuitos  
electrónicos, sensores ultrasóni-  
cos y amplificadores de sonido  
colección artista





[161]



# Rivane Neuenschwander

[BELO HORIZONTE, MG, 1967]

Não importa quais teclas sejam batidas nas máquinas, somente pontos e poucos acentos são impressos no papel: o que era meio de comunicação constrange, assim, a potência da escrita de partilhar falas. A despeito de tal restrição, o poder anônimo de invenção encontra meios de, mesmo através dessas máquinas, registrar o pensado.

Regardless of which keys are typed in the machines, only dots and a few marks are printed on the paper: what used to be a means of communication thus constraints the potency of writing in sharing speeches. Despite such a restriction, the anonymous power of invention finds means of, even through these machines, recording thoughts.

No importa las teclas que se tecleen en las máquinas, sólo se imprimen puntos y pocos acentos en el papel. Así pues, lo que era medio de comunicación embarga la potencia de la escritura en compartir hablars. A pesar de tal restricción, el poder anónimo de invención encuentra medios de, inclusive por esas máquinas, registrar lo pensado.

[163]

[...] [2004]

máquinas de escrever  
modificadas, papel, mesas e  
bancos de MDF, feltro, alfinetes  
dimensões variáveis  
coleção Dimitris  
Daskalopoulos, Grécia  
cortesia Galeria Fortes Vilaça,  
São Paulo e Galeria Stephen  
Friedman, Londres

modified typewriters, paper,  
tables and MDF stools, felt, pins  
varied dimensions  
Dimitris Daskalopoulos  
Collection, Greece  
courtesy of Fortes Vilaça Gallery,  
São Paulo e Stephen Friedman  
Gallery, London

máquinas de escribir modificadas,  
papel, mesas y bancos de DM,  
fieltro, alfileres  
dimensiones variables  
colección Dimitris Daskalopoulos,  
Grécia  
cortesia Galería Fortes Vilaça, São  
Paulo, y Stephen Friedman Gallery,  
Londres







# Rogério Canella

[SÃO PAULO, SP, 1973]

Em espaços onde a luz natural quase não entra, um campo de transformações em curso, onde natureza e técnica se confrontam de modo tenso. Ainda que pessoa alguma apareça nas fotografias, há em todas o registro desse embate, quer no instável movimento de terras, quer na diferença escalar entre ambiente e equipamento usado.

In spaces where the natural light almost doesn't get in, a field of current transformations, where nature and technique establish a tense confrontation. Even if no one appears on the photographs, in all of them there's a record of this meeting, either in the unstable movement of the earth, or in the scale difference between the environment and the equipment used.

En espacios donde la luz natural apenas entra, un campo de transformaciones en curso, donde naturaleza y técnica se enfrentan de modo tenso. Aunque no se vea siquiera una persona en las fotografías, plasmado está todo el registro de ese embate, sea en el inestable movimiento de tierras, o bien en la diferencia de escala entre ambiente y equipo usado.

[167]

## Linha4#15 [2006] 125 x 125cm

fotografia em cores  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

color photograph  
artist collection  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

fotografía  
colección artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

## Linha4#7 [2006] 125 x 170cm

fotografia em cores  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

color photograph  
artist collection  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

fotografía  
colección artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

## Linha4#3 [2005] 125 x 170cm

fotografia em cores  
coleção artista  
cortesia Galeria Vermelho,  
São Paulo

color photograph  
artist collection  
courtesy of Vermelho Gallery,  
São Paulo

Fotografía, 125 x 170 cm  
Colección artista. Cortesia Galeria  
Vermelho, São Paulo

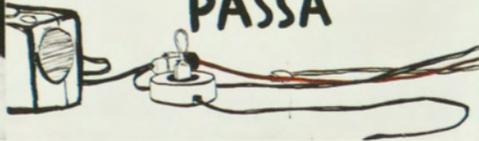






12

ENGASGADA  
COM O TEMPO  
QUE NÃO  
PASSA



# Vânia Mignone

[CAMPINAS, SP, 1967]

Pintura que é da ordem do incômodo, daquilo que não se sabe ou não se quer nomear de modo pleno. Sozinhas e situadas em lugares sem identificação precisa, figuras humanas aparentam se afogar na claustrofobia de um isolamento físico e afetivo, não mostrando, por isso, pesar evidente. A elas, basta a existência.

A painting that belongs to the order of disturbance, of what is unknown or doesn't want to be fully named. Alone and located in places with no precise identification, human figures seem to drown in the claustrophobia of a physical and affective isolation, not even showing any evident sorrow. For them, existence is enough.

Pintura que es del orden de lo incómodo, de lo que no se sabe o no se quiere nombrar a las claras. Solas y situadas en lugares sin identificación precisa, figuras humanas aparentan ahogarse en la claustrofobia de un aislamiento físico y afectivo, no mostrando por ello pesar evidente. A ellas, les basta con existir.

[171]



**sem título** untitled sin título [2007] 90 x 540cm

pintura  
coleção artista  
cortesia Galeria Casa Triângulo,  
São Paulo

painting  
collection of the artist  
courtesy of Casa Triângulo  
Gallery, São Paulo

pintura  
colección artista  
cortesia Galeria Casa Triângulo,  
São Paulo



# Waléria Américo

[FORTALEZA, CE, 1979]

De um andar a outro de uma torre, em movimento repetitivo cujo início e procedimentos inusuais são percebidos, embora seu término e finalidade não sejam bem marcados. O fora e o dentro confundidos, risco e segurança aproximados: confluência entre busca e encontro de algo que não se sabe precisar de modo certo.

From one floor to another of a tower, in a repetitive movement which beginning and unusual procedures are perceived, though its ending and purpose are not very well defined. The inside and the outside mixed up, risk and safety approached: a convergence between the search and the finding of something that cannot be precisely identified.

De un piso a otro de una torre, un movimiento repetitivo en el que se perciben inicio y procedimientos inusuales, aunque su término y finalidad no estén bien demarcados. Lo fuera y lo dentro confundidos, riesgo y seguridad acercados: encrucijada entre búsqueda y encuentro de algo que no se alcanza a precisar de modo exacto.

[173]

Des-limite [2006] 9.

vídeo  
coleção artista

video  
collection of the artist

Video  
colección artista





[175]





# A natureza ri da cultura

MILTON HATOUM

[177]

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada. Às vezes essa voz era abafada por uma outra, mais incisiva: a do meu avô, que contava episódios de um Líbano cada vez mais distante. Mas a voz de Emilie—os sons mais que o sentido—, era mais íntima. Nas noites da infância órfã, eu repetia mentalmente uma palavra ou um pedaço de frase, tal uma criança que, encantada com uma reza ou um canto, se entrega a uma aprendizagem litúrgica, a um culto de que só nós dois participávamos.

Não era apenas a voz de Emilie que contrariava o patriarca da casa. Ela, Emilie, tinha uns amigos que meu avô considerava esnobes e altivos. Ela citava com freqüência dois amigos esquisitos e esquivos. Um deles era Armand Verne: “um homem muito imaginoso, com trejeitos de dândi. Verne já morou em Lisboa, Luanda e Macau antes de chegar a Manaus”.

Armand Verne falava vários idiomas e era um estudioso de línguas indígenas. Em Manaus, se empenhava em realizar um curioso trabalho filantrópico: insuflar (discretamente) os índios contra os padres e patrões e promover a cultura indígena. Para tanto, fundou a “Sociedade Montesquieu do Amazonas”, cujo lema era “educar para libertar”.

Felix Delatour, o outro amigo de Emilie, era um bretão circunspeto, quase albino, que sofria de uma enfermidade rara: o gigantismo. Lecionava francês e, ao contrário de Verne, nunca fundou uma sociedade filantrópica ou algo semelhante. Os amigos esnobes de Emilie não me interessaram, mas Felix Delatour e Armand Verne aguçaram minha curiosidade.

Quando ela soube que eu queria estudar francês, disse que eu devia visitar monsieur Delatour amanhã mesmo: era o francês mais excêntrico do Amazonas.

No primeiro encontro ele foi lacônico. Aconteceu numa manhã de julho de 1959. A jovem magra e tímida vê a estátua de uma Diana no meio de um jardim, atravessa um pequeno pátio e bate na porta de madeira. Apenas pude ver a metade de um rosto de cera na porta entreaberta. Parecia que o homem curvava a cabeça e o corpo. Com voz hesitante, murmurei: “Minha avó Emilie me disse que monsieur Delatour leciona francês.”

Ele me observou por um momento, então ouvi uma voz áspera: “Faz tempo que não leciono, mas podes entrar”.

Quando Delatour abriu a porta, logo notei sua estatura de gigante. Tudo ao meu redor encolheu. Na sala escura, a mobília era um amontoado de sombras. Não sei por que, ele sempre evitou freqüentar esse lugar da casa; na verdade, só conheci o andar superior: um quarto amplo e avarandado, de onde se podia contemplar um horizonte de águas escuras, recortado por uma colina de palafitas. No centro do quarto, uma mesa de madeira e duas cadeiras de vime; quatro livros abertos e quatro lápis vermelhos estavam alinhados sobre a mesa. Um mapa-múndi, fixado na parede branca, hoje ressurgiu na minha memória como uma câmara de luz intensa.

Nos meses que se seguiram, Delatour pouco falou sobre a língua francesa; quando eu lhe pedia uma explicação gramatical, ele desviava a conversa, enfadado. Soube que deixara a Bretanha havia muitos anos; seu

desejo era partir em busca do desconhecido, mas o que lhe interessava não era exatamente a viagem, a descoberta de uma paisagem ou de um país. Para ele, viajar era uma forma de viver em tempos distintos. Um dia lhe perguntei se conhecia o dialeto bretão ou uma das tantas línguas indígenas do Amazonas. Vi seu rosto branco ruborizar: um rosto sem rugas, imberbe, os olhos azulados pareciam expressar dúvida ou indagação; de repente se levantou, foi até a varanda, e, de costas para o rio, disse:

“Emilie me confundiu com Armand Verne. Ele, sim, é um lingüista aplicado e tutor dos nativos. Verne pensa que pode promover a cultura indígena elaborando cartilhas bilíngües. É um equívoco: não se pode dominar totalmente um idioma estrangeiro porque ninguém pode ser totalmente outro. Um deslize no sotaque ou na entonação já marca uma distância entre os idiomas, e essa distância é fundamental para manter o mistério da língua nativa.”

Na voz de Delatour, um forte sotaque reiterava sua afirmação. Venci a timidez e fiz outras perguntas: Por que tinha vindo ao Amazonas? Por que morar em Manaus, esta cidade ilhada, talvez perdida?

Ele olhou para o mapa-múndi, apontou uma região da França:

— Ali passei minha infância.

— Onde?

— No Finistère, num vilarejo ilhado e talvez perdido. Certa vez, um viajante bretão que andou pela Amazônia me deu de presente o mapa da região. E os mapas, como tu sabes, fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que as convidam a fazer viagens imaginárias. Os périplos da minha infância, irreais como os sonhos, começaram nos limites do quarto fechado, à espera do sono, não longe do mar e das falésias abruptas da Bretanha”.

Por algum tempo não tocamos no assunto. Às vezes, nada falávamos; no quarto branco, iluminado pelo sol, escutávamos o barulho de um barco, monótono, como uma paisagem repetida. Enquanto eu pensava em alguma pergunta ou dúvida, Delatour lia um livro e fazia anotações com um lápis vermelho. Os gritos, a zoadada do Mercado Municipal, a quentura do clima, nada o incomodava. Era um leitor que parecia dialogar com o texto, e isso, para mim, era uma novidade, uma descoberta.

Numa manhã, alguém bateu à porta. Delatour desceu para ver quem era, e depois escutei a voz de uma mulher. Passei a folhear um dos livros abertos. A voz feminina me deixou curiosa, e quando Delatour voltou ao quarto, disse:

“Não é uma visita qualquer. Conheces a índia Leonila? Ela passa por aqui uma vez por mês. Pede para entrar, observa os livros da biblioteca, cochila na rede do quintal e vai embora sem me avisar. Anda descalça, veste sempre a mesma roupa, pode ser confundida com um mendigo. Mas é uma mulher que conhece a história de sua tribo. Um dia, sem que eu lhe pedisse, começou a falar sobre isso: a história, a violência, os mitos... Armand Verne também aprendeu muito com ela, mas Verne insiste em *querer* falar por ela”.

Alguma coisa havia entre Felix Delatour e Armand Verne, mas não quis abelhudar. Emilie nada me contou a esse respeito, apenas disse:

“Verne viaja no espaço, e Delatour, no tempo”.

Na manhã da visita de Leonila, ele notou que eu folheava um livro, e então passou a ler em voz alta poemas de Rimbaud. Depois pedia para que eu os recitasse sem imitar seu sotaque.

“Não consigo entender muita coisa”.

“Por enquanto, isso é o de menos”, sorriu Delatour. O que importa, agora, é encontrar uma outra voz de Rimbaud ou apenas captar o ritmo e a melodia de cada verso”.

Andou até a varanda, o rosto voltado para o horizonte.

“À primeira vista, a floresta parece uma linha escura para além do rio Negro”, disse ele. “Não se consegue distinguir muita coisa. Mas no interior de tanta escuridão há um mundo em movimento, milhões de seres vivos, expostos à luz e à sombra. A natureza é o que há de mais misterioso”.

Delatour citou como exemplo o mapa da Amazônia que o fascinara na infância. Para ele, a floresta era um mundo quase inverossímil, e por isso mesmo fascinante. Ele chegou a construir uma floresta em miniatura, estriada por uma teia de rios, cujos nomes de origem indígena ele pronunciava como um bárbaro.

“A imaginação se nutre de coisas distantes no espaço e no tempo, mas a linguagem se encontra no tempo”, afirmou, como se falasse para si mesmo.

Ele fez esse comentário poucos meses antes de eu partir de Manaus. Quando soube que eu queria morar em São Paulo, falou certas coisas que nunca esqueci. “A viagem”, disse ele, “além de tornar o ser humano mais silencioso, depura o seu olhar. A voz do verdadeiro viajante ecoa no rio silencioso do tempo”. Depois acrescentou que não se referia a uma vida de aventuras, como a do viajante seduzido por um mistério: “O que mais importa é a aventura do conhecimento: alguém que viaja para aprender, e aprende para lembrar”.

Na véspera do meu embarque para Santos, ele me deu uma plaqueta, em cuja capa se lê *Voyage sans fin*<sup>1</sup>.

“Comecei a escrever esse texto no Finistère e terminei aqui em Manaus”, disse Delatour. “Quase vinte anos para escrever isso, uma página por ano, poucas palavras por dia. Essa foi a minha grande viagem”.

Não escondia uma expressão de desânimo, talvez fadiga. Ele se curvou para me dar um abraço, e desapareceu entre os livros.

Na madrugada do dia seguinte, Emilie e meu avô me acompanharam até o Manaus Harbour, onde eu ia embarcar num navio da Booth Line. Perguntei a Emilie se Armand Verne realmente existia ou se era uma invenção da “Sociedade Montesquieu do Amazonas”. Verne é visível ou é apenas uma brincadeira? Emilie apenas sorriu. Meu avô disse que Verne era um viajante incansável, um andarilho que coleciona lendas e mitos da Amazônia. “É um homem que se apropria da cultura dos nativos, com a esperança de salvá-los”, disse ele.

Escutamos o som grave e breve da sirene do Cyril, e observamos a bordo o vaivém dos estivadores e marinheiros. As gruas do cais flutuante estavam iluminadas, e, na escuridão ainda espessa, pareciam soltas no espaço, como tentáculos de luz. Luar não havia, nem vento. Talvez um

<sup>1</sup>Editora Palais Royal, Manaus, sem data.

leve sopro, úmido, vindo do fim da noite. Era uma noite de adeus.

A bordo do Cyril, e já próximo de Recife, comecei a ler a plaqueta de Delatour. Naquela época me pareceu um texto enigmático, mas a leitora de 1959 não é a leitora desta noite. Hoje, depois de relê-lo tantas vezes, soa como um manifesto poético sobre a alteridade.

*Viagem sem fim* evoca passagens da vida de um personagem que abandona um país europeu para morar numa região equatorial. Com o passar do tempo, esse personagem percebe, apreensivo, que o estigma de ser estrangeiro já é menos visível: algo no seu comportamento ou na sua voz se turvou, perdeu um pouco do relevo original. Nesse momento, as origens do estrangeiro sofrem um abalo. A viagem permite a convivência com o outro, e aí reside a confusão, fusão de origens, perda de alguma coisa, surgimento de um outro olhar. Viajar, pergunta o personagem de Delatour, não é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo? Todo viajante, mesmo o mais esclarecido, corre o risco de julgar o outro. Consciente ou não, intencional ou superficial, esse julgamento quase sempre deforma o rosto alheio, onde se projetam os horrores do estrangeiro.

A viagem mais fecunda, diz o personagem, é a que desvela a face obscura do porto de origem. O prazer efêmero da viagem é permeado por um sentimento de perda, e a sensação de liberdade na terra estranha é a revelação de algo que nos falta, algo que procuramos no porto do passado. Por isso o personagem viaja para descobrir a si próprio. Essa descoberta, que é também busca e extravio, não exclui a imagem que o narrador-viajante constrói do desconhecido: imagem fugidia ou esfumada, mas de alguma forma presente na visão de quem navega em águas estranhas.

O viajante, nesse convívio com o estranho, passa a privilegiar o olhar. É no silêncio do olhar que tudo acontece: o desejo de possuir e ser possuído, a entrega e a rejeição, o temor de se perder no Outro. O silêncio do olhar tece uma imagem que a memória, ao longo do tempo, pode evocar, perder, inventar.

De onde parte o personagem-viajante de Delatour? De Cancale, na Bretanha, “um porto tão estranho que ninguém ou quase ninguém é capaz de deixá-lo”. Em Cancale começa a travessia oceânica, uma travessia tempestuosa que termina num porto também estranho do hemisfério sul: um lugar sem nome, ilhado, habitado por pessoas que parecem resignadas ao confinamento e à clausura.

Na passagem mais enigmática do texto, o narrador, ao evocar esse porto, acaba inventando uma linguagem. O ritmo da frase se altera bruscamente e a voz do personagem torna-se um disparate gramatical e uma confusão de neologismos e perplexidades. Lembra a voz de um louco vociferando em várias línguas<sup>2</sup>. São apenas doze linhas que destoam desse manifesto poético, como uma breve festa de sons, ou uma explosão numa noite serena. Por causa desse trecho, nunca traduzi *Viagem sem fim*.

Mais de trinta anos se passaram entre o encontro com Delatour e o meu regresso a Manaus. Eu o procurei por toda a cidade, em vão. Emilie, com uma voz fraca que parecia um sopro, disse que em janeiro de 1978

<sup>2</sup>Nessa passagem do texto de Delatour, a lingüista Odette Lescure encontrou referências dialetais usadas por índios e caboclos do Amazonas. Na verdade, são “traduções” de palavras e expressões das línguas nheengatu, tukano e baniwa faladas na região do Alto rio Negro.

ele subiu o rio Negro até alcançar a fronteira com a Colômbia. Nunca mais soube dele.

No consulado da França em Manaus, não consegui nenhuma pista sobre o destino de Delatour. De manhãzinha fui visitar o sobrado em que ele morava, numa das ruas que desembocam no rio Negro. Uma casa em ruínas: raízes de um apuizeiro estrangulam a estátua da Diana e ameaçam derrubar uma parede que foi branca. Crianças imundas e miseráveis cheiram cola; com um pedaço de carvão, rabiscam garatujas no muro que cerca o jardim; outras, dormindo no pátio, parecem solidárias e tristes no chão úmido da casa abandonada. Um cheiro de podridão e excremento exala da sala, o espaço da biblioteca. Na fachada verde e desbotada leio uma frase curiosa, escrita à cal: *A natureza ri da cultura*.

Ao olhar a varanda que dá para o leste, lembrei de Delatour contemplando a floresta no horizonte, como alguém que se deixa arrastar pela correnteza de um rio.

Antes de me afastar do sobrado, percebo que uma das crianças que rabiscava a parede volta-se para mim. Calada, imóvel, com o pedaço de carvão na mão direita, a criança me olha com estranheza. Esse olhar me paralisa e assombra. E, à semelhança do texto de Delatour, parece dizer: somos alguma coisa essencialmente misteriosa, como aquele mapa que nos fascinou na infância.

Milton Hatoum nasceu em Manaus, em 1952. É autor dos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*. Foi professor de literatura na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade da Califórnia (Berkeley). Mora em São Paulo e é colunista da revista *EntreLivros*.



# Ficha técnica

## Credits

## Creditos

Esta exposição foi organizada pela  
Coordenação Geral de Arquivos,  
Museus e Bibliotecas da Secretaria  
de Cultura e Turismo de Madrid e pelo  
Museu de Arte Moderna de São Paulo,  
em colaboração com o Ministério da  
Cultura do Brasil.

This exhibition was organized by the  
General Direction of Archives, Museums  
and Libraries of the Regional Ministry  
for Culture and Tourism Affairs of  
Madrid and by the Museum of Modern  
Art of São Paulo, in collaboration with  
the Ministry of Culture of Brazil.

Esta exposición ha sido organizada  
por la Dirección General de Archivos,  
Museos y Bibliotecas de la Consejería  
de Cultura y Turismo de la Comunidad  
de Madrid y Museo de Arte Moderna  
de São Paulo, en colaboración con el  
Ministerio de Cultura de Brasil.

realização  
realization  
realización

**Museu de Arte Moderna de São Paulo**

curador  
curator  
curador

**Moacir dos Anjos**

projeto expográfico  
expographic project  
proyecto expográfico

**Marta Bogéa**

**Marcus Vinicius Santos [colaboração]**

design visual  
visual design  
diseño visual

**Tecnopop [André Stolarski,**

**Gustavo Prado, Miguel Nóbrega]**

pesquisa e publicações  
research and publications  
pesquisa y publicaciones

**Carolina Soares**

**Thais Rivitti**

tradução  
translation  
traducción

**José Carlos Hernández Prieto**

**Noemi Jaffe**

**Paul Webb**

produção gráfica  
graphic production  
producción gráfica

**Sidnei Balbino**

impressão e acabamento  
printing and binding  
impresión y acabamiento

**ARTEGRAF**

reprodução fotográfica  
photographic reproduction  
reproducción fotográfica

**André Stolarski, p 86–89, 86–89, 102, 110, 114,  
116, 148–149, 160–171, 173,)**

**Everton Ballardín, p 124, 126**

**Luigi Stavale, p 105, 128, 140, 156, 160, 166,  
172–173, 178, 184–185**

**Manoel Veiga, p 24–25, 118–119, 133, 200**

**Rogério Canella, p 168–171**

**Rômulo Fialdini, p 20–21, 74–81, 90–93, 98–101, 106–107,  
120, 123, 130–131, 136–140, 144–153,  
158–159, 162–164, 168.**

# Ficha técnica staff

## Staff credits

### Creditos del personal

#### DIRETORIA DIRECTION DIRECCIÓN

presidente  
president  
presidente  
**Milú Villela**

vice-presidente sênior  
senior vice-president  
vicepresidente senior  
**José Zaragoza**

vice-presidente internacional  
international vice-president  
vicepresidente internacional  
**Michel Claude Etlin**

diretor jurídico  
juridical director  
director jurídico  
**Eduardo Salomão Neto**

diretores financeiros  
financial directors  
directores financieros  
**Alfredo Egydio Setúbal**  
**Felipe Wright**

diretores administrativos  
administrative directors  
directores administrativos  
**Claudio Galeazzi**  
**Sérgio Ribeiro da Costa Werlang**

diretores  
directors  
directores  
**Cesar Giobbi**  
**Eduardo Brandão**  
**Gisela Schmidt**  
**Malú Pereira de Almeida**  
**Natalie Klein**  
**Orandi Momesso**  
**Tadeu Chiarelli**

#### CONSELHO DELIBERATIVO BOARD OF TRUSTEES CONSEJO DELIBERATIVO

presidente  
president  
presidente  
**Alcides Tápias**

vice-presidente do conselho  
board vice-president  
vicepresidente del consejo  
**Carmen Aparecida Ruete de Oliveira**

conselheiros  
board members  
consejeros  
**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**  
**Chieko Aoki**  
**Claudio Haddad**  
**Danilo Miranda**  
**Denise Aguiar Alvarez Valente**  
**Edmundo Safdié**  
**Edo 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 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 B. Pereira de Almeida**  
**Roberto Giannetti da Fonseca**  
**Roberto Mesquita**  
**Roberto Teixeira da Costa**  
**Roger Wright**  
**Rolf Gustavo R. Baumgart**  
**Silvana Kertzer Kasinski**  
**Simone Schapira**  
**Thiago Varejão Fontoura**  
**Vera Lúcia dos Santos Diniz**

CONSELHO CONSULTIVO DE ARTE  
ART ADVISORY BOARD  
CONSEJO CONSULTIVO DE ARTE  
**Annateresa Fabris**  
**Lisette Lagnado**  
**Luiz Camillo Osório**

CONSELHO INTERNACIONAL  
INTERNATIONAL BOARD  
CONSEJO INTERNACIONAL  
**Alexis Rovzar**  
**David Fenwick**  
**Donald E. Baker**  
**Eduardo Costantini**  
**José Luis Vittor**  
**Patricia Cisneros**  
**Robert W. Pittman**

sócios patrocinadores  
sponsor membership  
sócios patrocinadores

Alfredo Américo Hertzog da Silva  
Alfredo Egydio Setúbal  
Ana Maria P. Santos Lima de Noronha  
Cesar Giobbi  
Carol Civita  
Daisy Salles Setúbal  
Edo Rocha  
Fernado de Arruda Botelho  
Idel Arcushin  
Israel Vainboim  
José Carlos Moraes Abreu  
José Esteve  
Luciano da Silva Amaro  
Manoel Félix Cintra Neto  
Mauro Salles  
Michel Claude Julien Etlin  
Michel Edgard Perlman  
Milú Villela  
Paulo Setúbal Neto  
Plínio Salles Souto  
Roberto B. Pereira de Almeida Filho  
Roberto Teixeira da Costa  
Rolf Gustavo Roberto BauMgart  
Rosana C. de Arruda Botelho  
Simone M. Lopes Izidoro  
Suzana Pereira Lopes de Medeiros

sócios patrono  
patron membership  
sócios patronos

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

núcleo contemporâneo  
contemporary art department  
núcleo contemporâneo  
Alessandra Bresser Pereira  
Alexandre Fehr  
Alfredo Américo Hertzog da Silva  
Álvaro Sillas U. Martins dos Santos

Andréa Paula da Veiga Pereira  
Ângela M. N. Akagawa  
Antonio Carlos de Freitas Valle  
Bassy N. Arcuschin Machado  
Beatrice Esteve  
Beatriz M.G. Pimenta Camargo  
Berenice Villela de Andrade  
Bianka Telles  
Candido Botelho Bracher  
Carla Dichy Hadid  
Carla Penna Bandeira de Mello  
Carlos Mendes Pinheiro Jr.  
Christina Haegler  
Claudia Jaguaribe  
Claudio Barreira da Costa  
Cleusa G Garfinkel  
Daniel Roesler  
Daniel Sonder  
Deborah Sverner Haegler  
Eduardo Augusto Vieira Leme  
Fabiana Sonder  
Felipe Pedroso Leal  
Felipe Sverner  
Fernanda D. Feitosa  
Fernanda Fernandes  
Fernanda Moreira Ferreira Resende  
Fernando C. O. Azevedo  
Fernando Luna  
Flavia Buarque de Almeida  
Flavia Quadros Velloso  
Flavio Isaias Simonetti Cohn  
Florence Curimbaba  
Geny Aparecida Moreira  
Giovanna Bragaglia  
Heloisa Desirre Samaia  
Henrique Lacerda de Camargo  
Henrique Pilnik  
Isa Gontijo  
Isabel Raslton Fonseca  
Izabel Pinheiro de Souza  
Jayme Vargas da Silva  
João Mauricio Teixeira da Costa  
José Antonio Esteve  
José Antonio Marton  
José Olympio da V. Pereira  
Juliana Andrade Serra  
JuLiana Penna de Carvalho  
Karina Nasser Pasmanik  
Liane Ralston Bielawski

Luciana Lehfeld Daher  
Luisa Malzoni Strina  
Luiz Antunes Maciel Müssnich  
Marcel Telles  
Marcelo Bandeira de Mello  
Marcelo Moojen Epperlein  
Maria Beatriz Rosa  
Maria Cecília Lacerda de Camargo  
Maria Clara B. Carvalho da Fonseca  
Maria do Carmo Marchetti Berna  
Maria do Mar Zarvos Guinle  
Maria José Baró  
Maria Luiza Leite Franco  
Maria Regina A. Pinho de Almeida  
Maria Tereza Ionescu  
Maria Thereza Tabet  
Mariana S. Indio da Costa Werlang  
Marilia P. Elstrodt  
Marisa Biondo Paschoal  
Maura Bresil P. Leal  
Mauricio Penteado Trentin  
Miguel Wady Chaia  
Monica Bresser Pereira  
Nicola Calicchio  
Patrícia Martinez  
Paula Lefevre Medeiros  
Paula Lemos  
Paulo Augusto Vieira Leme  
Paulo César Queiroz  
Raphael de Cunto  
Raquel Quadro Velloso  
Ricardo Weinschenck de Faria  
Roberta Montanari  
Roberto Procópio de Araújo Ferraz  
Roberto Teixeira da Costa  
Rodrigo Bresser Pereira  
Rodrigo Ferreira Leite  
Rosa Amélia Marques Moreira  
Sandra Continentino de Araújo Penna  
Sandra Elisabetta Iannelli  
Sérgio Ribeiro da Costa Werlang  
Silvio Steinberg  
Suzan McNair Koury Lopes  
Tânia C. de Freitas Valle  
Teresa Cristina Ralston Bracher  
Tomás Gabriel Yazbek  
Valeria C. Comolatti  
Vera Lucia M. Chaia

# Ficha técnica mam

## mam credits

### Creditos mam

superintendente executivo  
executive superintendent  
superintendente ejecutivo  
**Bertrando Molinari**

CURADORIA  
CURATORIAL  
CURADURÍA

curador  
curator  
curador  
**Felipe Chaimovich**

coordenador executivo  
executive coordinator  
coordinador ejecutivo  
**Andrés I. Martín Hernández**

assistente curatorial  
assistant curator  
assistente de curaduría  
**Ailton de Araújo Teixeira**  
**Aline Mylius**  
**Cristina Maria Carvalho Pereira.**

BIBLIOTECA  
LIBRARY  
BIBLIOTECA

coordenação  
coordinator  
coordinación  
**Maria Rossi Samora**  
**Jandira Tatiane de Souza**  
**Wanderley**  
**Leia Carmen Cassoni**  
**Viviane Alves Bolivar**

DOCUMENTAÇÃO  
E CONSERVAÇÃO  
DO ACERVO/  
COLLECTION/  
DOCUMENTACIÓN  
Y CONSERVACIÓN  
DE FONDOS

coordenação  
coordinator  
coordinación  
**Ana Paula S. Montes**  
**Livia Lira**

EDUCATIVO MAM  
MAM EDUCATIVE  
EDUCATIVO MAM

coordenação  
coordinator  
coordinación  
**Luciana Pasqualucci**

assistente de coordenação  
coordinator assistant  
assistente de coordinación  
**Patricia Naka**

educadores  
educators  
educadores  
**Liz Tressoldi**  
**Leonardo Polo Tavares**  
**Mariana Cesarino y Pia Trevas**  
**Thais Assunção Santos**

orientadores de fluxo  
flow management  
gestión de afluencia  
**Bruna Pucci**  
**Erica Marta Costa dos Santos**  
**Felipe Ramos dos Anjos Silva**  
**Maximiliano Fernandes Silva**  
**Patrícia do Nascimento Guilhoto**

programa de visitação  
tour scheduling  
programa de visitas  
**Ana Cristina Pinheiro Franco**

produção de ateliê  
studio production  
producción de estudio  
**Maria Iracy Ferreira Costa**

assistente de ateliê  
studio assistant  
assistente de estudio  
**João Camillo Campos**

programa igual diferente  
igual diferente program  
programa igual diferente  
**Daina Leyton**

produção e relacionamento  
com escolas parceiras  
production and relationship  
with partners schools  
producción y relaciones con  
escuelas colaboradoras  
**Felipe Bevilacqua Santos Romano**

pesquisa e publicações  
research and publications  
investigación y publicaciones  
**Carolina Coelho Soares**  
**Thais de Souza Rivitti**

assessoria da presidência  
presidence assistants  
asesoría de la presidencia  
**Anna Maria Temoteo Pereira**  
**Angela de Cássia Almeida**  
**Bárbara L. G. Daniselli**  
**da Cunha Lima**  
**Marta Oliveira de Andrade**  
**Maria Lúcia Maciel E Valeria**  
**Moraes N. Camargo**

ADMINISTRAÇÃO  
MANEGEMENT  
ADMINISTRACIÓN

coordenação  
coordinator  
coordinación  
**Nelma Raphael dos Santos**  
**Marques**  
**Aleksandro Pinchieri Marques**  
**Anderson de Assis Santos**  
**Erik dos Santos**

Fernanda Barreto de Andrade  
Barbosa

Fernando Marques Arão  
Justino Enedino dos Santos Filho  
Kelli Cintia de Sousa Pereira

Luciana Pereira Silva  
Marcio José Pereira Souza  
Marcio Martins Amorim  
Nilma Maria de Oliveira  
Núbia Manuella da Silva  
Rafael Aurichio Pires

tecnologia  
technology  
tecnología

Rogério Nascimento Soares  
André de Paula Menta  
[Estagiário/Intern/Estagiario]

auditório  
auditorium  
auditorio  
Alekiçom Lacerda  
Fabio Pereira de Lima

SERVIÇOS GERAIS  
GENERAL SERVICES  
SERVICIOS GENERALES

coordenação  
coordination  
coordinación  
José dos Santos  
Adilto Souza do Monte  
Carlos José Santos  
Vitor Martinho da Silva Campos

COMUNICAÇÃO  
COMMUNICATION  
COMUNICACIÓN

comunicação  
communication  
comunicación  
Michelle Danza Franco  
Bruno de Melo Luizon dos Santos

Designer Gráfico  
Graphic Designer  
Diseñador Gráfico  
Aleandro Stazetto

coordenação de parceiros  
partners coordinator  
coordinación  
Wilson Roberto Bueno Filho

captação  
fund-raising  
captación  
Wilson Roberto Bueno Filho

relacionamento parceiros  
partners relationship  
relaciones con colaboradores  
Gabriella Perrotti Laruccia

assessoria conselho e diretoria  
advisor to the board and  
executive management  
asesoria consejo y dirección  
Roberta Alves

ASSOCIADOS  
MEMBERSHIPS  
ASOCIADOS

coordenação  
coordination  
coordinación  
Roberta Alves  
Lidiane Saraiva de Almeida  
Maria Regina S. Lopes

núcleo contemporâneo  
contemporary art department  
núcleo contemporáneo  
Livia Rizzi Razente

coordenação  
coordination  
coordinación  
Flavia Velloso

relações externas  
external affairs  
relaciones exteriores  
Julie Belfer

NEGÓCIOS  
BUSINESS  
NEGOCIOS

clube dos colecionadores  
de gravura e clube de  
coleccionadores de fotografia  
print collectors club and  
photography collectors club  
club de los coleccionistas  
de grabados y club de  
coleccionistas de fotografia

coordenação  
coordinator  
coordinación  
Fatima Pinheiro  
Nilma Rosa dos Santos

cursos  
courses  
cursos  
Celisa Maria Beraldo dos Santos

EVENTOS  
EVENTS  
EVENTOS

assistente eventos  
events assistant  
asistente de eventos  
Beatriz Vasco Gava

Shopmam  
Solange Oliveira Leite  
Danila Nascimento Cardoso  
Deise Mary Casimiro Domingues  
Elaine Cristina Magalhães Lima  
Filomena Pitta Pecego  
Michelle Conventi Moreira  
Patrícia Grandin da Silva  
Thiago da Silva e Lima

# Agradecimentos

# Acknowledgements

# Agradecimientos

Adriana Rocha Mani  
A Gentil Carioca  
Antonio Dias  
Artur Barrio  
Associação Cultural "O Mundo de Lygia Clark"  
Associação Artística Cultural Oswaldo Goeldi  
Carlos Freitas  
Cildo Meireles  
Cláudio Barbosa  
Coleção Dimitris Daskalopoulos, Grécia  
Copy Press  
Corações em Chamas  
Daniela Perez  
Dora Silveira Correa  
Espaço Arco  
Fernando Lindote  
Franklin Jones Santos do Amarante  
Fundação de Cultura, Esporte e Turismo de Fortaleza  
(Funcet)  
Galeria André Millan  
Galeria Box 4  
Galeria Brito Cimino  
Galeria Casa Triângulo  
Galeria Fortes Vilaça  
Galeria Laura Marsiaj  
Galeria Leme  
Galeria Luisa Strina  
Galeria Marília Razuk  
Galeria Nara Roesler  
Galeria Oeste  
Galeria Vermelho  
Guilherme Augusto do Amaral  
INHOTIM Centro de Arte Contemporânea  
José Murilo Uchôa  
Jussara Derenji  
Luiz Braga  
Marisa Mozarkel  
Martinho Patrício

Milena Travassos  
Museu de Arte da Pampulha  
Museu de Arte Moderna da Bahia  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
Museu da Universidade do Ceará  
Museu da Universidade Federal do Pará  
Nilton Picagli  
Projeto Helio Oiticica  
Projeto Lygia Pape  
Ricardo Rezende  
Roberto Freitas  
Rodrigo Moura  
Solange Farkas  
Stephen Friedman Gallery, Londres  
Tunga

**Exposição Alcalá 31**  
**Exhibition Alcalá 31**  
**Exposición Alcalá 31**

curadoria  
curatorship  
comisario  
**Moacir dos Anjos**

coordenação geral  
general coordination  
coordinación general  
**María Jesús de Andrés**

coordenação de logística  
logistic coordination  
coordinación de logística  
**María Báez**

projeto expográfico  
expographic project  
proyecto expográfico  
**Marta Bogéa**

conservação  
conservation  
conservación  
**Elena Saúco**

montagem  
montage  
montage  
**Exmoarte S.L.**

seguro  
insurance  
seguro  
**AGF**

transporte  
transport  
transporte  
**Arte3Log**  
**Transferex**

**Ficha técnica Comunidad de Madrid**  
**Comunidad de Madrid credits**  
**Créditos Comunidad de Madrid**

secretário de cultura e turismo  
regional ministry for culture and  
tourism affairs  
consejero de cultura y turismo  
**Santiago Fisas Aixelà**

vice-secretária de cultura e turismo  
regional deputy minister for culture  
and tourism affairs  
vice consejera de cultura y turismo  
**Concha Guerra Martínez**

coordenadora geral técnica  
technical general secretary  
secretaria general técnica  
**Cristina Torre-Marín Comas**

diretora geral de arquivos, museus  
e bibliotecas  
general director of archives,  
museums and libraries  
directora general de archivos,  
museos y bibliotecas  
**Isabel Rosell Volart**

sub-diretora geral de museus  
deputy general director of museums  
subdirectora general de museos  
**Pilar de Navascués Benlloch**

assessor de artes plásticas  
visual arts consultant  
asesor de artes plásticas  
**Carlos Urroz**

# Ficha técnica projeto arco 2008

## Arco 2008 project credits

### Creditos proyecto arco 2008

realização  
made possible by  
realización

MINISTÉRIO DA CULTURA  
DO BRASIL  
MINISTRY OF CULTURE OF  
BRAZIL  
MINISTERIO DE LA CULTURA  
DE BRASIL

ministro da cultura  
minister of culture  
ministro de la cultura  
**Gilberto Passos Gil Moreira**

secretário executivo  
executive director  
consejero ejecutivo  
**João Luiz Silva Ferreira**  
(Juca Ferreira)

comissário-geral da cultura  
brasileira no mundo  
comissary general of brazilian  
culture in the world  
comisario general de la cultura  
brasileña en el mundocurador  
**Marcelo James Vasconcelos**  
Coutinho

coordenador geral  
general coordinator  
coordinador general  
**Paulo Brum Ferreira**

assessora do  
coordenador-geral  
assistant of general  
coordinator  
asesora del coordinador  
general  
**Denise Vellasco**

COMITÉ GESTOR DA  
PARTICIPAÇÃO DO BRASIL  
NA ARCO  
MANAGING COMMITTEE OF  
BRAZILIAN PARTICIPATION  
AT ARCO  
COMITÉ COORDINADOR  
DE LA PARTICIPACIÓN  
BRASILEÑA EN LA ARCO

Assessor da secretaria  
executiva  
assistant of the executive  
secretary  
asesor de la consejera  
ejecutiva  
**Afonso Henrique Martins Luz**

diretor executivo da  
cinemateca brasileira  
executive director of brazilian  
cinemateca  
director ejecutivo de la  
cinemateca brasileña  
**Carlos Wendell Magalhães**

gerente de estudos e  
pesquisas da secretaria de  
políticas culturais  
manager of studies and  
research of the secretariat of  
cultural policies  
gerente de estudios y  
pesquisas de la consejería de  
políticas culturales  
**Pablo Gonçalo Pires**  
de Campos Martins

diretor-executivo da fundação  
nacional de artes  
executive director of the  
national arts foundation  
director-ejecutivo de la a  
fundación nacional de artes  
**Pedro José Braz**

direção geral  
general direction  
dirección general

FUNDAÇÃO ATHOS BULCÃO  
ATHOS BULCÃO FOUNDATION  
FUNDACIÓN ATHOS BULCÃO

Presidente  
president  
presidente  
**Cláudia Maria Alves Pereira**

vice-presidentes  
vice-presidents  
vicepresidentes  
**Lea Emilia Braune Portugal**  
**Graça Beneduce Seligman**

secretária executiva  
executive secretary  
consejera ejecutiva  
**Valeria Maria Lopes Cabral**

coordenação administrativa  
financeira  
administrative financial  
coordination  
coordinación administrativa  
financiera  
**Rosanalha Martins**

coordenação de pesquisa  
e projetos  
coordination of research  
and projects  
coordinación de pesquisa  
y proyectos  
**Glauber Coradesqui**

assessoria de imprensa  
press liaison  
enlace de prensa  
**Ionara Talita Silva**

gerência de apoio  
support management  
gerencia de apoyo

**Rosivalda Santos**

conselho curador  
curatorial committee  
consejo curador

**Christina Bezerra de Mello Jucá**

**Grace Maria Machado de Freitas**

**Maria Karla Osório Netto**

**Sérgio Roberto Parada**

**Silvio Perini Zamboni**

conselho fiscal  
fiscal committee  
consejo fiscal

**Frederico Henrique Viegas de Lima**

**José Roberto Furquim**

**Murilo Alves Nunes**

produção  
production  
producción

**AUTOMÁTICA**

coordenação de produção  
production coordination  
coordinación de producción

**Luiza Mello**

produção executiva  
executive production  
producción ejecutiva

**Têra Queiroz**

produção  
production  
producción

**Luiza Baldan**

**Marisa Mello**

coordenação editorial  
editorial coordination  
coordinación editorial

**Luisa Duarte**

coordenação de logística  
logistic coordination  
coordinación de logística

**AL CONSULTORIA**  
**AL CONSULTANCY**  
**AL CONSULTORÍA**

**Ana Lacerda**

assessoria de imprensa  
press liaison  
enlace de prensa

**CW&A COMUNICAÇÃO**  
**CW&A COMMUNICATION**  
**CW&A COMUNICACIÓN**

**Claudia Noronha**

tradução  
translation  
traducción

**Renato Rezende**

**Carolina Alfaro de Carvalho**

Este catálogo foi composto com a fonte Cargo e a família tipográfica Helvetica, impresso em papel Torraspapel CreatorVol 150 g/m2 e encadernado em laminado de madeira próprio para a construção civil em fevereiro de 2008.

This catalogue was set in Cargo and Helvetica, printed in 150 g/m2 Torraspapel CreatorVol and bound in common construction plywood in February 2008.

Este catálogo ha sido compuesto en Cargo y Helvetica, impresso en papel CreatorVol 150 g/m2 de Torraspapel y encuadernado con un laminado de madera apropiado para la construcción en febrero de 2008.





# contraditório

PANORAMA  
DA ARTE  
BRASILEIRA  
2007

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



PANORAMA  
DE ARTE  
BRASILEIRA  
2007

EXPOSIÇÃO REALIZADA  
NO MAM, SÃO PAULO,  
DE 20 DE OUTUBRO A  
06 DE JANEIRO DE 2008

EXHIBITION HELD  
AT MAM, SÃO PAULO  
FROM OCTOBER 20TH  
TO JANUARY 6TH 2008

EXPOSICIÓN REALIZADA  
EN MAM, SÃO PAULO  
DE 20 DE OCTUBRE  
A 6 DE ENERO DE 2008.

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY  
REALIZACIÓN

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

PATROCÍNIO  
SPONSORSHIP  
PATROCINIO



MANTENEDORES MAM  
SPONSORS MAM  
PATROCINIO MAM



APOIO  
SUPPORT  
APOYO



## contraditório

EXPOSIÇÃO REALIZADA  
NO ALCALÁ 31,  
MADRI, ESPANHA  
DE 15 DE FEVEREIRO  
A 23 DE MARÇO DE 2008

EXHIBITION HELD  
AT ALCALÁ 31,  
MADRID, SPAIN,  
FROM FEBRUARY 15TH  
TO MARCH 23RD 2008

EXPOSICIÓN REALIZADA  
EN ALCALÁ 31,  
MADRID, ESPAÑA,  
DE 15 DE FEBRERO  
A 23 DE MARZO DE 2008.

REALIZAÇÃO  
MADE POSSIBLE BY  
REALIZACIÓN



Ministério  
da Cultura

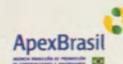
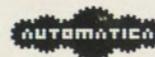


DIREÇÃO GERAL  
GENERAL DIRECTION  
DIRECCIÓN GENERAL



APOIO INSTITUCIONAL  
INSTITUTIONAL SUPPORT  
APOYO INSTITUCIONAL

PRODUÇÃO  
PRODUCTION  
PRODUCCIÓN



ISBN 978-85-86871-14-6



9 788586 871146

# contraditório

PANORAMA  
DA ARTE  
BRASILEIRA  
2007

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



A música tem uma característica única entre as várias formas de expressão do que se convencionou chamar "arte": é capaz de provocar empatia no grande espectro cultural entre o popular e o acadêmico com um vigor experimental surpreendente e enorme facilidade de dialogar com as novas tecnologias. O exercício musical transita entre a indústria estilo "linha de montagem" e o fazer artístico mais individual, num aparente paradoxo cultural que torna a cultura musical mais complexa e instigante.

Este CD, concebido para acompanhar o catálogo da exposição Contraditório, está focado em novos artistas brasileiros desconhecidos do grande público. Em comum, o embate intuitivo entre a afirmação de uma identidade e a descoberta da irrelevância do espírito nacionalista numa era de zonas livres onde os

Music is unique among the various forms of expression that are conventionally called art in one respect: it is capable of inspiring empathy across a wide cultural spectrum from the popular to the academic. Furthermore, this is achieved with a surprisingly experimental vigor and an enormous capacity to enter into dialogue with new technologies. The practice of music ranges from the "assembly line" style of the music industry to a more crafted kind of individual artistry, giving rise to an apparent cultural paradox that makes the culture of music at once more complex and more thought-provoking.

This CD, specially put together to accompany the catalogue to the exhibition Contradictory presents new Brazilian artists that are not yet known to the general public. They have in common an intuitive clash between the affirmation of identity and the discovery of the

La música tiene una característica única entre las varias formas de expresión de lo que se ha convenido llamar "arte": es capaz de destilar empatía por todo el abanico cultural que se acomoda entre las extremidades de lo popular y lo académico, blasonando un vigor experimental sorprendente y una enorme facilidad de dialogar con las nuevas tecnologías. El ejercicio musical se despliega entre la industria tipo "línea de montaje" y el quehacer artístico más individual, en una aparente paradoja cultural que lo torna aún más complejo e instigador.

Este CD, concebido para acompañar el catálogo de la exposición Contradictorio, se centra en nuevos artistas brasileños desconocidos del gran público. En común, el embate intuitivo entre la afirmación de una identidad y el descubrimiento de la irrelevancia del espíritu nacionalista, en una época de zonas libres donde los MP3



MP3 ilegais se tornaram fontes de conhecimento entre jovens do mundo inteiro, habitantes do planeta web.

Tal revolução acontece sem violência ou barricadas, mas exerce uma pressão transformadora que impele urgentes mudanças em conceitos clássicos de autoria, propriedade intelectual e atinge várias etapas da produção industrial. Sob uma lógica muito próxima ao situacionismo, a música contemporânea de caráter jovem e urbano recontextualiza informações em surpreendentes mosaicos apátridas.

Esta compilação segue a linha dos mix tapes—fitas K7 mixadas e gravadas por DJs—do embrionário hip-hop da era pré-internet.

Presentes, por ordem de aparição: Lirinha, cantor do Cordel do Fogo Encantado, atuando aqui no projeto Mercadorias e Futuro, predominantemente

irrelevance of a nationalistic spirit in an era of free zones of exchange, where illegal MP3s have become a source of knowledge for the young people all over the world who are citizens of Planet Web.

This revolution has taken place without bloodshed or barricades, but has proved capable of exerting pressure to transform society, demanding urgent changes to the classical concepts of authorship and intellectual property that have made their effect felt on various stages of production in the music industry. Following a line very similar to that of the Situationist movement, young urban contemporary musicians re-contextualize information in mosaics that are surprisingly free of national identity.

This compilation was put together like a mix tape—K7 tapes mixed and recorded by DJs—from the embryonic hip-hop movement of the days before the Internet.

ilegales se convirtieron en fuentes de conocimiento entre jóvenes de todo el mundo, habitantes del planeta Web.

Esa revolución sucede sin violencia o barricadas, pero ejerce una presión transformadora que fuerza a cambios urgentes en conceptos clásicos de autoría y propiedad intelectual, alcanzando a varias etapas de la producción industrial. Desde una lógica muy cercana al situacionismo, la música contemporánea de carácter joven y urbano replantea la información en sorprendentes mosaicos apátridas.

Esta compilación sigue la línea de los mix-tapes—cintas K7 mezcladas y grabadas por DJs—del embrionario hip hop de la era pre-internet.

Se presentan, por orden de aparición: Lirinha, cantor del Cordel do Fogo Encantado, actuando aquí en el proyecto Mercadorias e Futuro, predominantemente electrónico y en oposición (¿?) al trabajo

eletrônico em oposição (?) ao trabalho de sua banda de origem. Na seqüência, o Caçua Eletrônico do produtor Gilberto Monte, radicado em Salvador, se mescla a Chico Correa, de João Pessoa, duas interessantes manipulações do estereótipo da música nordestina com uso pouco ortodoxo de samplers e sintetizadores. Belém do Pará vive uma revolução na formulação do que é indústria musical com a cena das aparelhagens, e é de lá que vem Pio Lobato com seu cyber tecno—música dos bailes locais—filtrado por virtuosismo e essencialmente cosmopolita. Lúcio K, residente no Rio de Janeiro, comparece com sua teoria de que tudo vem da África, emendando com os paulistas TRZ e Tahira num túnel escuro de texturas jazzísticas. O mesmo caminho, soturno, quase dark, mas estranhamente familiar a

It presents, in order of appearance: Lirinha, the lead singer of Cordel do Fogo Encantado, here working on the Mercadorias e Futuro project—a predominantly electronic piece, in contrast (or not as the case may be) to the work of his band. The next track is Caçua Eletrônico from the producer Gilberto Monte, based in Salvador, mixed to Chico Correa, from João Pessoa—two interesting manipulations of stereotypical music from the Northeast of Brazil with the somewhat unorthodox use of samplers and synthesizers. Belém do Pará is going through a revolution in its music industry with its turntable scene, and it is from this city that Pio Lobato hails with his cyber-techno music from the local clubs—filtered through the virtuosity of his essentially cosmopolitan sound. Lúcio K, who lives in Rio de Janeiro, shows up here with his theory

de su banda de origen. En la secuencia, el Caçua Eletrônico del productor Gilberto Monte, radicado en la ciudad de Salvador, se mezcla con Chico Correa, de la ciudad de João Pessoa; dos interesantes manipulaciones del estereotipo de la música “nordestina”, con el uso poco ortodoxo de samplers y sintetizadores. La ciudad de Belém do Pará vive una revolución en la formulación de lo que es industria musical, con la puesta en escena de ciertos artilugios de aparatos, que es de dónde sale Pio Lobato con su cyber tecno—música de los bailes locales -, filtrado a base de virtuosismo y esencialmente cosmopolita. Ya Lúcio K, residente en Río de Janeiro, se presenta con su teoría de que todo viene de África, enlazando con los de Sao Paulo, TRZ y Tahira, en un túnel oscuro de texturas jazzísticas. Por el mismo camino, soturno, casi dark, pero extrañadamente familiar a lo beats de un

beats de um Brasil interiorano, segue a Carioca Tata Accioly. Um pouco deslocada nesta seleção é a MC Flora, novíssima representante do hip hop brasileiro, mas que destoa completamente de seus pares com uma poesia crua sobre amor, cotidiano, homens e mulheres.

DJ Dolores

that everything comes from Africa, mixed with the São Paulo duo TRZ and Tahira in a dark tunnel of jazz textures. The same somber, gloomy route, but one that is strangely familiar to beats from the Brazilian countryside is followed by Rio de Janeiro's Tata Accioly. The odd-man-out in this selection is MC Flora, Brazil's most recent contribution to hip hop, here diverging completely from the usual style of her peers with a raw poetry about love, everyday life, and the relations between men and women.

DJ Dolores

Brasil profundo, se mete la carioca Tata Accioly. Algo desplazada en esta selección es MC Flora, novísima representante del hip hop brasileño, pero que se desmarca totalmente de sus pares con una poesía cruda acerca del amor, lo cotidiano, hombres y mujeres.

DJ Dolores

