

MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ
31º Panorama da Arte Brasileira
Museu de Arte Moderna de São Paulo
2009



capa [cover] DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *Double terrain de jeu*, 2006
contra capa [backcover] CLAIRE FONTAINE, *Foreigners everywhere (Old Tupi)*, 2009
páginas de abertura [opening pages] CERITH WYN EVANS, *Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína (A partir de "Fora da ordem", de Caetano Veloso)*, 2004, imagens feitas no
Parque Ibirapuera em 3 de outubro de 2009 [images made at Ibirapuera Park on 3 October 2009]



MAMŌYGUARA OPÁ MAMŌ PUPÉ

curadoria ADRIANO PEDROSA

ADRIANO PEDROSA

U F P

MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

PAULO DO PAPELO

Dedicado a [dedicated to]

- ARTUR BARRIO (Porto, Portugal, 1945),
- ALFREDO VOLPI (Lucca, Itália, 1896 – São Paulo, 1988),
- CARLA ZACCAGNINI (Buenos Aires, 1973),
- CLAUDIA ANDUJAR (Neuchâtel, Suíça, 1931),
- ELISEU D'ANGELO VISCONTI (Salerno, Itália, 1866 – Rio de Janeiro, 1944),
- FRANZ WEISSMANN (Knittelfeld, Áustria, 1911 – Rio de Janeiro, 2005),

Dedicado a [dedicated to]

HÉCTOR ZAMORA (México, D.F., 1974),
LASAR SEGALL (Vilna, Lituânia, 1891 – São Paulo, 1957),
LINA BO BARDI, (Roma, 1914 – São Paulo, 1992),
LOTHAR CHAROUX (Viena, 1912 – São Paulo, 1987),
MANABU MABE (Kumamoto, Japão, 1924 – São Paulo, 1997),
MARCIVS GALAN (Indianápolis, EUA, 1972),

TAQUILUDO PARECE QUE
LE AINDA CONSTRUCO

J



AQUI TUDO PARECE QUE
LE AINDA CONSTRUÇÃO

MIRA SCENDEL (Zurique, 1919 – São Paulo, 1988),
NICOLÁS ROBBIO (Mar del Plata, 1975),
SAMSON FLEXOR (Soroca, Romênia, 1907 – São Paulo, 1971),
TOMIE OHTAKE (Kyoto, Japão, 1913)
e [and]
YOLANDA MOHAYI (Kolozsvár, Hungria, 1909 – São Paulo, 1978).

PATROCÍNIO | SPONSORSHIP



APOIO CULTURAL | CULTURAL SUPPORT



APOIO | SUPPORT



INCENTIVO | INCENTIVE



Ministério da Cultura





AQUI TUDO PARECE QUE
É AINDA CONSTRUÇÃO

Artistas

ADRIÁN VILLAR ROJAS,
ALESSANDRO BALTEO YAZBECK,
(com [with] EUGENIO ESPINOZA),
ARMANDO ANDRADE TUDELA,
CARLOS GARAICOA,
CERITH WYN EVANS,

CLAIRE FONTAINE,
DAMIÁN ORTEGA,
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
FRANZ ACKERMANN,
GABRIEL SIERRA,
JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA,



AQUI TUDO PARECE QUE
É AINDA CONSTRUÇÃO
E JÁ É RUINA



AQUI TUDO PARECE QUE
E AINDA CONSTRUÇÃO
E JÁ É RUINA

JORGE MACCHI,
JORGE PEDRO NÚÑEZ,
JOSE DÁVILA,
JUAN ARAUJO,
JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA,
JULIÃO SARMENTO,

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO.

MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ: 31º PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA. ADRIANO PEDROSA (CURADORIA) ; ADRIANO PEDROSA, FELIPE CHAIMOVICH, JULIETA GONZÁLEZ, MILÚ VILLELA, PAULO HERKENHOFF (TEXTOS) ; MAGNÓLIA COSTA (COORD. EDITORIAL) ; RODRIGO CERVIÑO (DESIGN GRÁFICO) ; ANA BAN E ALISON ENTREKIN (TRADUÇÃO).

SÃO PAULO: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 2010.

288 P. : IL.

TEXTOS EM PORTUGUÊS E INGLÊS.

EXPOSIÇÃO REALIZADA NO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, DE 03 DE OUTUBRO A 20 DE DEZEMBRO DE 2009.

ISBN 978-85-86871-40-5

1. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. 2. ARTE CONTEMPORÂNEA SÉCULOS XX E XXI. I.TÍTULO. II. PEDROSA, ADRIANO.

CDU: 7.09

CDD: 7.037(81)

A large, illuminated sign at night, composed of three horizontal bars of glowing yellow light. The text is in all caps and reads: 'AQUI TUDO PARECE QUE' on the top bar, 'É AINDA CONSTRUÇÃO' on the middle bar, and 'E JÁ É RUINA' on the bottom bar. The sign is supported by a dark metal frame. The background is dark, and there are some light streaks and lens flare effects around the sign.

AQUI TUDO PARECE QUE
É AINDA CONSTRUÇÃO
E JÁ É RUINA

Artistas

LUISA LAMBRI,
MARJETICA POTRČ,
MATEO LÓPEZ,
MAURICIO LUPINI,
NICOLÁS GUAGNINI,
(com [with] CARLA ZACCAGNINI,

NICOLÁS ROBBIO,
PABLO SIQUIER,
VALDIRLEI DIAS NUNES),
PEDRO REYES,
RUNO LAGOMARSINO,
SANDRA GAMARRA,



TUDO PARECE QUE
É ANDA CONSTRUÇÃO
E JÁ É RUÍNA



TUDO PARECE QUE
É AINDA CONSTRUÇÃO
E JÁ É RUÍNA

SEAN SNYDER,
SIMON EVANS,
SUPERFLEX,
TAMAR GUIMARÃES
e |and|
TOVE STORCH.

Índice [Contents]

- 18 Apresentação [Foreword] MILÚ VILLELA
20 Apresentação [Foreword] FELIPE CHAIMOVICH
22 Mamõyaguara opá mamõ pupé ADRIANO PEDROSA
40 Extranjeros en todas partes JULIETA GONZÁLEZ
54 Espestranprangeipeirospos empem topodopo lupugarpar PAULO HERKENHOFF
- 74 ADRIÁN VILLAR ROJAS
80 ALESSANDRO BALTEO YAZBECK
(com [with] EUGENIO ESPINOZA)
84 ARMANDO ANDRADE TUDELA
88 CARLOS GARAICOA
92 CERITH WYN EVANS
96 CLAIRE FONTAINE
100 DAMIÁN ORTEGA
104 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
106 FRANZ ACKERMANN
112 GABRIEL SIERRA
118 JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA
120 JORGE MACCHI
128 JORGE PEDRO NÚÑEZ
130 JOSÉ DÁVILA
134 JUAN ARAUJO
144 JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
150 JULIÃO SARMENTO
154 LUISA LAMBRI
162 MARJETICA POTRČ
168 MATEO LÓPEZ
176 MAURICIO LUPINI
178 NICOLÁS GUAGNINI
(com [with] CARLA ZACCAGNINI, NICOLÁS ROBBIO,
PABLO SIQUIER, VALDIRLEI DIAS NUNES)
190 PEDRO REYES
192 RUNO LAGOMARSINO
196 SANDRA GAMARRA
206 SEAN SNYDER
214 SIMON EVANS
218 SUPERFLEX
220 TAMAR GUIMARÃES
222 TOVE STORCH
- 225 Lista de obras [Checklist]
230 Agradecimentos [Acknowledgments]

Apresentação

MILÚ VILLELA

Presidente

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ao chegar a sua 31ª edição, o Panorama da Arte Brasileira consolida-se como uma das mostras mais importantes do circuito nacional e reafirma a vocação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) para acolher propostas que aprofundem a reflexão sobre arte e cultura.

Em *Mamôyguara opá mamô pupé* – “estrangeiros em todo lugar”, no idioma tupi antigo –, o curador Adriano Pedrosa aborda a arte brasileira a partir da produção de trinta artistas de várias nacionalidades. Pela primeira vez um museu brasileiro apresenta obras de artistas que se debruçam sobre nossas manifestações culturais mais significativas para investigá-las e interpretá-las não no seu registro vernacular, mas no registro da arte produzida no Brasil. Essa iniciativa inovadora permite ao público compreender a influência da arte contemporânea brasileira no contexto mundial.

Com esta mostra, o MAM espera dar continuidade à missão de disseminar arte e cultura, promovendo a reflexão permanente sobre nosso tempo e nossa sociedade.

Foreword

Now in its 31st edition, the Panorama of Brazilian Art has established itself as one of Brazil's most important exhibitions and reaffirms the vocation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) for taking on board projects to deepen reflection on art and culture.

In *Mamõyguara opá mamõ pupé* ("foreigners everywhere," in the ancient Tupi language), curator Adriano Pedrosa looks at Brazilian art based on the output of thirty artists of different nationalities. For the first time, a Brazilian museum will present works by artists who scrutinize our most significant cultural manifestations, in order to investigate and interpret them not in their own vernacular, but in that of art produced in Brazil. This innovative initiative provides the public with a chance to understand the influence of contemporary Brazilian art in a world context.

With this exhibition, MAM hopes to continue in its mission to disseminate art and culture, fostering ongoing reflection on our time and our society.

Apresentação

FELIPE CHAIMOVICH

Curador

Museu de Arte Moderna de São Paulo

O 31º Panorama da Arte Brasileira mantém a linha investigativa que tem caracterizado essa mostra bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) desde 1995. Naquele ano, o Panorama, criado em 1969, deixou de focalizar uma técnica artística a cada edição, tal como eram o Panorama da Pintura, o Panorama da Escultura etc., passando a desafiar a curadoria a apresentar uma resposta à questão: “o que é arte brasileira?”. A curadoria passou, então, a reunir obras que gerassem uma representação da arte contemporânea brasileira como um todo, sem se limitar a uma técnica ou outra.

Entretanto, o curador cubano Gerardo Mosquera, convidado pelo MAM a organizar o Panorama de 2003, negou a existência de qualquer fronteira para a arte contemporânea. Questionando o próprio título da mostra, optou por mesclar artistas brasileiros e estrangeiros cuja produção dialogasse com a crítica à herança construtivista, dando à exposição o subtítulo *19 desarranjos*.

Os dois Panoramas seguintes responderam à provocação de Mosquera, retornando à investigação estrita sobre o sentido da brasilidade na produção contemporânea do país. Em 2005, foi explicitado o sentido artificial da convenção histórico-política que circunscreve qualquer arte nacional. Em 2007, buscou-se identificar na precariedade construtiva uma constante plástica da produção brasileira atual.

Adriano Pedrosa, ao aceitar a curadoria do Panorama de 2009, radicalizou a proposta de Mosquera, ao mesmo tempo em que manteve a reflexão sobre a brasilidade artística. Ele identifica a circulação de uma imagem internacional da arte brasileira, essencialmente derivada da crítica local ao construtivismo, feita a partir da arquitetura moderna, do movimento neoconcreto e dos artistas contemporâneos que seguem tais heranças. Essa imagem internacional da arte brasileira, por sua vez, gera respostas de artistas estrangeiros que declaram dialogar com nossa produção. Assim, Pedrosa agrupou artistas que não fossem brasileiros (com exceção de Tamar Guimarães, emigrada do Brasil em 1986), mas que trabalhassem com referências à arte, à música ou à arquitetura brasileira. Alguns vieram a São Paulo para um período de residência artística na Fundação Armando Álvares Penteado, operando mais diretamente com a cultura local.

Em sua 31ª edição, o Panorama mostra o vigor do questionamento renovado a cada dois anos, respondendo com uma proposta inédita, que gera ampla reflexão sobre a imagem de nossa própria arte espelhada na arte de outros.

Foreword

The 31st Panorama of Brazilian Art, put on by São Paulo's Museu de Arte Moderna (MAM), maintains the investigative line that has characterized this biennial exhibition since 1995. In that year, the Panorama, created in 1969, ceased to focus on a different artistic technique within each edition, such as Panorama of painting, Panorama of sculpture, etc., and started to defy its curators to respond to the question: "what is Brazilian art?". Without being limited to a particular technique, the curators started bringing together works that, as a whole, constituted a representation of contemporary Brazilian art.

However, Cuban curator Gerardo Mosquera, invited by MAM to organize the 2003 Panorama, denied the existence of any frontier for contemporary art. Questioning the very title of the exhibition, he decided to combine Brazilian and foreign artists whose works dialogued with constructivist criticism, and gave it the subtitle *19 desarranjos* [*19 Disruptions*].

The two following Panoramas responded to Mosquera's provocation, returning to a strict investigation of the meaning of *Brazilianness* in the country's contemporary artistic output. In 2005, the artificial meaning of the historical-political convention that circumscribes any national art was made explicit. In 2007, the Panorama sought to identify in the fragility of constructivism a plastic constant in Brazil's artistic output today.

When Adriano Pedrosa agreed to curate the 2009 Panorama, he radicalized Mosquera's idea, while holding the focus on artistic Brazilianness. He identifies a current international idea of what Brazilian art is, derived essentially from local criticism of constructivism in modern architecture, in the neoconcrete movement and in the contemporary artists who follow such tendencies. This international idea of Brazilian art, in turn, gives rise to responses from foreign artists who claim to dialogue with our artistic output. As such, Pedrosa has brought together artists who are not Brazilian (with the exception of Tamar Guimarães, who emigrated from Brazil in 1986), but who work with references to Brazilian art, music or architecture. Some of those chosen were brought to São Paulo for residencies at the Armando Álvares Penteado Foundation to provide them with more direct contact with local culture.

Now in its 31st edition, the Panorama demonstrates the vigor of the questioning that is renewed every two years, responding with a brand-new idea that encourages wide-reaching reflection on the image of our own art mirrored in the art of others.

Mamõyaguara opá mamõ pupé

ADRIANO PEDROSA

Uma exposição deve responder ao contexto em que ela se realiza – à história de suas edições anteriores, à instituição que a organiza, ao circuito local e internacional com o qual ela dialoga, ao momento em que ela ocorre. É nesse sentido que o 31º Panorama da Arte Brasileira, organizado com “artistas estrangeiros”, respondeu a um conjunto de questões e avaliações. Muito se falou da polêmica em torno do projeto – uma discussão que se mostrou bastante acalorada no anúncio da mostra, mas que arrefeceu com a inauguração.¹ Em um catálogo que se edita após o encerramento, é importante identificar como se desdobram e consolidam determinadas aproximações curatoriais e tomadas de posicionamentos através de textos, edições e exposições que antecederam este projeto.

Uma avaliação central para a construção deste Panorama é a que identifica como problemático o atrelamento da arte à nacionalidade. Em 1996, escrevendo sobre a Bienal do Whitney na edição especial sobre Bienais da extinta revista mexicana *Poliester*, fiz duras críticas à celebrada exposição dedicada à arte estadunidense organizada pelo Whitney Museum of American Art, em Nova York:

“Digamos que atrelar uma nacionalidade a um objeto de arte está longe de não ter problemas – tanto em termos de como isso pode refletir um desejo de demarcar e territorializar um objeto quanto como isso é feito, quais critérios são invocados nesse processo [...] A supervalorização dessa Bienal doméstica (de fato local e insular) é um eloqüente símbolo de seu provincianismo.”²

O Panorama poderia ser considerado uma versão brasileira da Bienal do Whitney – inclusive, a exposição do MAM, como a do Whitney, era inicialmente dedicada a um meio diferente a cada edição. A acusação de provincianismo merece ponderações: por um lado, é difícil compreender porque a Bienal da cidade que ainda é a principal capital da arte no mundo seja restrita à produção doméstica, sobretudo quando a maior parte dos artistas que dela participam já expôs nas galerias locais. Nesse sentido, a Bienal do Whitney funciona mesmo como um certificado de aprovação institucional para os artistas que em seguida serão devorados pelo circuito comercial. Em São Paulo, ainda que tenhamos uma bienal verdadeiramente internacional, há uma carência de exposições internacionais coletivas curadas para o contexto local, que é povoado por exposições coletivas



An exhibition should respond to the context in which it is held – to the history of its previous editions, to the institution producing it, to the local and international circuit with which it dialogs, and to the moment when it occurs. It is in this sense that the 31st Panorama da Arte Brasileira, organized with “foreign artists”, responded to a set of questions and considerations. Much has been said about the controversy surrounding the project – a discussion that was very heated at the announcement of the show, but cooled off after it opened.¹ In a catalog being published after the closing of the exhibition, it is important to identify how certain curatorial approaches – as well as positionings made through texts, publications and presentations – were unfolded and consolidated.

A central consideration for the construction of this Panorama is the problematical linkage of art with nationality. In 1996, writing about the Whitney Biennial in the special edition about Biennales of the now extinct Mexican magazine *Poliester*, I strongly criticized the celebrated exhibition dedicated to art from the United States organized by the Whitney Museum of American Art, New York:

“Let’s just say that attaching a nationality to an art object is far from unproblematic – both in terms of what might reflect a desire to demarcate and territorialize that object and also in terms of how one goes about doing that, the criteria one invokes to do so [...] The overratedness of [this] domestic (in fact local and insular) Biennial is an eloquent symptom of its utter provincialism.”²

In many aspects, the Panorama can be considered as a Brazilian version of the Whitney Biennial – including how its first editions, like its North American counterpart, were initially dedicated to a different medium at each incarnation. The accusation of provincialism is worthy of reflection: on the one hand, it is incomprehensible that the biennial of the city which is still the world’s main art capital would be restricted to domestic production, especially when most of the artists participating in it have already exhibited at local galleries. In this sense, the Whitney Biennial functions more as an institutional seal of approval for the artists who will afterwards be devoured by the commercial circuit. In São Paulo, even though we have a truly international biennial, there is a lack of international group



brasileiras – temáticas, geracionais, de arte jovem ou emergente. A razão desse desequilíbrio não é filosófica ou conceitual, nacionalista ou protecionista, mas meramente financeira: exposições com obras ou artistas estrangeiros são mais custosas que as puramente domésticas – é caro o transporte de obras e de artistas estrangeiros, bem como as viagens de pesquisa de um curador. O fato é que o princípio da nacionalidade é o mais simplista dos critérios curatoriais e frequentemente responde mais a necessidades burocráticas, políticas e diplomáticas ou a limitações de orçamento e de pesquisa do que a uma verdadeira investigação ou à relevância curatorial. Nesse sentido, este Panorama é também uma resposta ao foco excessivamente doméstico das mostras organizadas pela maioria das instituições locais.³

A preocupação com as armadilhas da nacionalidade refletia de várias maneiras no tratamento editorial dos quatro volumes das publicações da XXIV Bienal de São Paulo. Se o 31º Panorama é marcado pela ausência de brasileiros, no volume dedicado às representações nacionais da Bienal havia um jogo inverso entre o local e o internacional:

“Em *Representações nacionais*, o artista brasileiro Emmanuel Nassar surge com um projeto de bandeiras dos municípios do Pará, entrecruzando as [páginas das] participações oficiais. A ideia, desenvolvida em diálogo com o artista, foi a de conferir um localismo bastante profundo a um segmento tão ‘global’. [...] Por outro lado, dentro da orientação revisionista que a XXIV Bienal adotou em relação ao modelo tradicional de representações nacionais, ordenamos esse livro não pela ordem alfabética das nações, mas pelo primeiro (e não o último) nome dos artistas participantes (de acordo com o uso brasileiro).”⁴

De maneira mais radical, a revisão chegou ao próprio título da mostra: “Retiramos também o ‘internacional’ do título dessa Bienal – a curadoria considerou desnecessário, e mesmo um tanto provinciano, dar nome em seu título a um traço que a exposição já tão eloquentemente afirma”. O diálogo entre o local e o internacional era estendido às capas dos quatro livros da exposição. Todos reproduzem “XXIV Bienal” em suas contracapas e “de São Paulo” em suas capas, sobrepostos a paisagens, interiores ou rostos paulistas através de obras de Tarsila do Amaral, Esko Männikkö, Brian Maguire e Rochelle Costi.⁵ De algum modo, as quatro capas compunham um “panorama paulista”, algo que surge novamente na primeira sala do 31º Panorama, agora através de obras de Franz Ackermann, Juan Araujo, Juan Pérez Agirre-goikoa, Cerith Wyn Evans, Luisa Lambri e Jorge Macchi.

Na XXIV Bienal, todos os jogos, diálogos e contaminações entre línguas e territórios apontavam para uma desconfiança

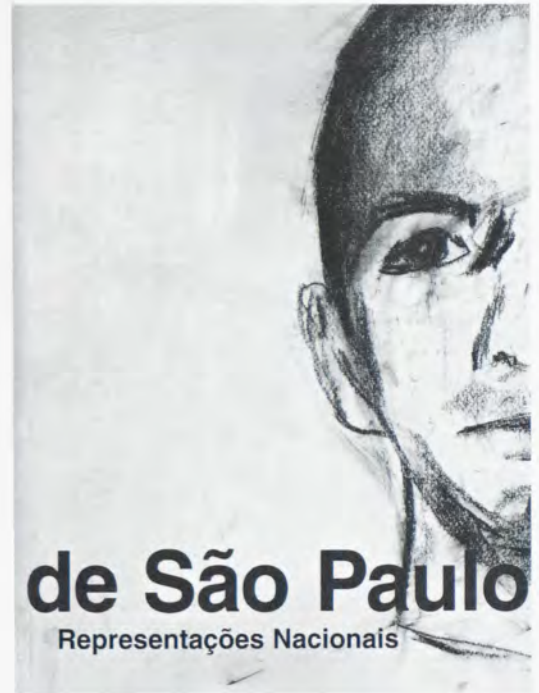


exhibitions curated for the local context, which is populated by group exhibitions of Brazilian art – be they thematic, generational, or focused on young or emerging artists. The reason for this imbalance is not philosophical or conceptual, let alone nationalist or protectionist, but merely financial: exhibitions with foreign artworks or artists are more costly than fully domestic ones – it is expensive to transport foreign artworks and artists, not to mention the research trips that need to be made by the curator. The fact is that the principle of nationality is the simplest of curatorial criteria, and is frequently due more to bureaucratic, political and diplomatic necessities, or limitations in budget and research, rather than to a true curatorial investigation or relevance. In this sense, this Panorama is also a response to the excessively domestic focus of the shows organized by most of the local institutions.³

Concern for the traps of nationality was reflected in various ways in the editorial treatment given to the four volumes of publications for the XXIV Bienal de São Paulo. If the 31st Panorama is marked by the absence of Brazilians, there was an inverse relation between the local and international in the volume dedicated to the national representations at the Bienal:

“In *Representações nacionais*, the Brazilian artist Emmanuel Nassar appears with a project composed of flags of the municipalities of his home state Pará that intercross the [pages of the] official international participations. The idea, developed in dialogue with the artist, was to provide a localist feeling to such a ‘global’ segment. [...] On the other hand, in the spirit of a certain revisionist approach to the traditional model of national representations, we have organized this book not by alphabetical order of the countries, but by the participating artist’s first (and not last) name (according to the Brazilian usage).”⁴

In a more radical approach, the revision was evinced in the very title of the show: “We also removed the ‘internacional’ from the title of this Bienal – the curatorship considered it unnecessary, and even a bit provincial, to include in the title a reference to a feature that the exhibition already so eloquently affirms.” The dialog between the local and international was extended to the covers of the exhibition’s four books. All of them bear the name “XXIV Bienal” on their back covers and “de São Paulo” on their fronts, written over São Paulo landscapes, interiors, or faces from works by Tarsila do Amaral, Esko Männikkö, Brian Maguire and Rochelle Costi.⁵ In some way, the four book covers compose a “São Paulo panorama”, something that appeared once again at the first gallery in the 31st Panorama at MAM, this time by way of artworks by Franz Ackermann, Juan Pérez Agirregoikoa, Juan Araujo, Cerith Wyn Evans, Luisa Lambri and Jorge Macchi.





F[r]icciones, capa [cover],
design FERNANDO GUTIERREZ

em relação ao segmento das representações nacionais. Uma epígrafe, retirada do texto de Jon Tupper, o curador da representação canadense em 1998, aparecia apenas em inglês sob o título do livro, “Representações Nacionais”, reconhecendo as limitações do segmento: “It is impossible to represent a nation’s contemporary art activity through the work of one artist” [É impossível representar a atividade da arte contemporânea de uma nação através de apenas um artista].⁶ Entretanto, foi apenas na 27^a Bienal, em 2006, trabalhando como co-curador com Lisette Lagnado, curadora-chefe, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez, co-curadores, e Jochen Volz, curador convidado, que enfim conseguimos extinguir aquele anacrônico segmento da Bienal, que hoje subsiste apenas na Bienal de Veneza.

Em 2000-01, outro jogo editorial com territórios e origens surge em *F[r]icciones*, co-curada com Ivo Mesquita no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri. A mostra era uma das cinco que o museu espanhol organizava por ocasião da celebração dos 500 anos do descobrimento da América. Embora o objeto fosse a arte latino-americana, o título do conjunto, por decisão de todos os curadores, evitava deliberadamente o termo, optando por uma denominação mais poética e imprecisa: *Versiones del sur*.⁷ A contracapa do catálogo de *F[r]icciones* trazia a reprodução de uma pintura da série de oito de *Las castas mexicanas* (1763) de Miguel Cabrera, que reproduz a figura de um pai de uma raça e uma mãe de outra, com sua filha mestiça resultante, com a escrita: “De Chino cambujo y India: Loba”. Na capa, uma da série de dez pinturas aparentemente abstrato-pontilhistas, compostas na verdade por pontos de tinta que representavam várias cores de pele, com o título *Lobo* (1992); o autor, General Idea, um coletivo de artistas canadense.⁸

A interrogação sobre a nacionalidade chega ao Panorama em 2003, quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo convida um cubano para curar a mostra. Naquele momento a instituição achava relevante justificar o processo de escolha do curador por meio de sua *expertise*, revelando os números de sua pesquisa e indicando uma motivação estratégica para o convite estrangeiro. Nas palavras da presidente Milú Villela:

“[C]onvidamos um curador internacional já bastante familiarizado com a nossa produção: o cubano Gerardo Mosquera, conhecido por várias mostras realizadas no exterior e por sua importante atuação no New Museum, em Nova York. Após viajar por 11 cidades brasileiras visitando diversos ateliês e vendo mais de cem portfólios e reunindo uma documentação importantíssima sobre a arte brasileira atual, Gerardo Mosquera e a panamenha Adrienne Samos, curadora assistente, selecionaram 21 artistas, integrando três estrangeiros pela primeira vez. [...] O material levantado transcende a curadoria do Panorama,

The xxiv Bienal was full of twists, dialogs and contaminations between languages and territories that indicated a misgiving in relation to the segment of the national representations. An epigraph, excerpted from a text by Jon Tupper, the curator of the Canadian representation in 1998, appeared only in English under the title of the book “Representações Nacionais”, recognizing the limitations of this segment: “It is impossible to represent a nation’s contemporary art activity through the work of one artist.”⁶ However, it was only at the 27th Bienal, in 2006, working as co-curator with chief curator Lisette Lagrado, along with fellow co-curators Cristina Freire, José Roca and Rosa Martínez, as well as invited curator Jochen Volz, that we were finally able to expunge that anachronistic segment from the Bienal, something that today survives only in the Venice Biennial.

In 2000-01, another editorial twist involving territories and origins was developed in the context of *F[r]icciones*, co-curated with Ivo Mesquita at Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, in Madrid. The show was one of five held by the Spanish museum in celebration of the 500th anniversary of the discovery of the Americas. Although the object was Latin American art, by curatorial decision the title of the group of exhibitions deliberately avoided this term, opting for a more poetic and imprecise denomination: *Versiones del sur*.⁷ The back cover of the *F[r]icciones* catalog featured a painting from the eight-painting series *Las castas mexicanas* (The Mexican castes, 1763), by Miguel Cabrera, depicting the figure of a father of one race, a mother from another with their resulting daughter of mixed race, and the legend: “De Chino cambujo y India: Loba” (From a *Chino cambujo* man and an Indian woman: a *Lobo* girl). The cover presented a series of ten apparently abstract-pointillist paintings composed actually by points of paint representing various skin tones, with the title *Lobo* (1992), by the Canadian collective General Idea.⁸

The interrogation concerning nationality arrived at the Panorama in 2003, when the Museu de Arte Moderna de São Paulo invited a Cuban to curate the exhibition. At that moment the institution felt it was relevant to justify the process of choosing the curator in light of his expertise, revealing the numbers of their research and, furthermore, indicating a strategic aim in inviting a foreigner. In the words of the museum’s president Milú Villela:

“This year’s guest curator, Cuban critic Gerardo Mosquera, is known for the numerous shows he has organized in foreign countries and for his significant performance at New Museum, in New York. At the end of a tour of 11 Brazilian cities at which they visited art studios, examined more than 100 artists



FRANZ ACKERMANN, JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA,
31^o Panorama

possibilitando que ambos levem para o exterior muitos artistas brasileiros participantes ou não do evento.”⁹

Apesar das palavras cautelosas da presidente do MAM, o tom de Mosquera é mais contundentemente antiterritorialista e antinacionalista; de fato a mostra incluía Wim Delvoye, Kan Xuan e Jorge Macchi. “Esse é um Panorama antipanorama”, escrevia Mosquera na primeira frase de seu texto, para em seguida afirmar:

“A inserção dos convidados [estrangeiros] realiza um comentário de ‘autocrítica’, a partir de dentro, às exposições determinadas por visões nacionais ou regionais, cujo momento, na minha opinião, passou. Esta crítica é muito pertinente na América Latina, onde a neurose da identidade e o fundamentalismo nacionalista mantêm certa força apesar do aumento na circulação internacional da arte, que teve lugar em escala mundial nos últimos anos. [...] A cena artística do Brasil foi mais promíscua e aberta ao exterior do que a média latino-americana, e preocupou-se menos em mostrar seu documento de identidade.”¹⁰

É nesse sentido que a argumentação curatorial de Mosquera, um estrangeiro, “a partir de dentro” de uma mostra de arte brasileira, torna-se um importante ponto de partida para um curador brasileiro questionar os limites territoriais do mesmo Panorama seis anos mais tarde.

A despeito de tantos jogos e questionamentos acerca da nacionalidade, do território e das origens, o 31º Panorama centra-se efetivamente na importância que a cultura brasileira passa a ter para um número significativo de artistas estrangeiros. Trata-se de um fenômeno que pode ser identificado nas duas últimas décadas, com o crescente reconhecimento internacional da arte de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape; da arquitetura de Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer e de Paulo Mendes da Rocha; da bossa nova ou da tropicália, entre outros. Se através da antropofagia, celebrada por Oswald de Andrade no “Manifesto antropófago”, de 1928, o intelectual moderno brasileiro apropriava-se da cultura europeia para digeri-la e produzir algo próprio, agora é a própria cultura brasileira que é canibalizada pelo estrangeiro – a Europa para o almoço e o Brasil para o jantar.¹¹ Quando o multiculturalismo e o pós-colonialismo, a partir dos anos 1990, procuram questionar a canônica história da arte, até então europeia e norte-americana, alguns experimentos brasileiros da segunda metade do século XX se oferecem como outra tradição de modernidade, constituindo um repertório efetivamente singular que vai despertar o interesse de uma nova geração de artistas. Esse interesse consolidada, assim, uma espécie de cânone alternativo, ou *outro* cânone,



LUISA LAMBRI, DAMIÁN ORTEGA, 31º Panorama

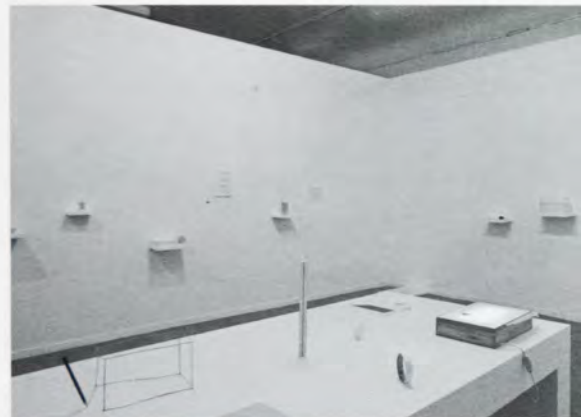
portfolios, and gathered critical documentation on current Brazilian art, Gerardo Mosquera and assistant curator Adrienne Samos, of Panama, selected 21 artists [...] for the first time [presenting] works by three foreign artists. [...] The collected data transcend the scope of the Panorama and afford [the curatorship] opportunities to present Brazilian artists in the international art scene, regardless of whether or not these artists integrate the current Panorama casting.”⁹

Despite the museum’s cautious words, Mosquera’s tone was more acutely anti-territorialist and anti-nationalist, and in fact the show included Wim Delvoye, Kan Xuan and Jorge Macchi. “This is an anti-panorama Panorama”, wrote Mosquera in the first phrase of his text, to later state:

“The inclusion of guest artists constitutes a self-critical comment, issued from within, on exhibitions dictated by national or regional standpoints, whose time, in my opinion, is gone. Such criticism is quite pertinent in Latin America, where identity neurosis and nationalist fundamentalism remain relatively strong despite art’s increased international circulation observed in worldwide scale over the past few years. [...] Besides being more promiscuous and open to foreigners than most of Latin America’s artistic milieu, the Brazilian art scene was also less concerned with asserting its identity.”¹⁰

It is in this sense that the curatorial argumentation of Mosquera, a foreigner, made “from within” a Brazilian art exhibition, becomes an important point of departure for a Brazilian curator to push the boundaries of the same Panorama six years later.

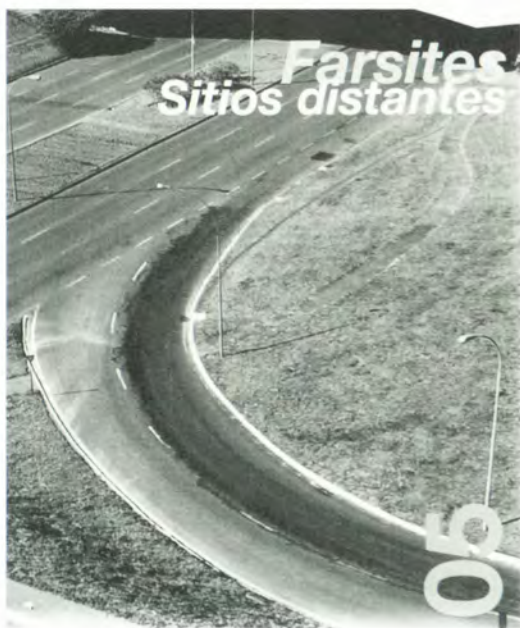
Despite so many interplays, twists and questionings in regard to nationality, territory and origins, the 31st Panorama was effectively centered on the importance that Brazilian culture now represents for a significant number of foreign artists. This phenomenon can be traced back to the last couple of decades, with the growing international recognition of the work by Brazilian visual artists Lygia Clark, Hélio Oiticica and Lygia Pape, the architects Lina Bo Bardi, Oscar Niemeyer, and Paulo Mendes da Rocha, the phenomena of bossa nova and tropicália, among others. If by means of *antropofagia*, celebrated by Oswald de Andrade in his 1928 “Manifesto antropófago”, the modern Brazilian intellectual appropriated European culture in order to digest it and produce something of his/her own, now it is the Brazilian culture that is cannibalized by the foreigner – Europe for lunch and Brazil for dinner.¹¹ When in the 1990s multiculturalism and postcolonialism began to question the canonical history of art – until then restricted to Europe and the United States – some Brazilian experiments of the second half



MATEO LÓPEZ, 31^o Panorama



RODRIGO MATHEUS, LUISA LAMBRI, MAREPE,
ALBERT WEIS, JORGE MACCHI, CARLA ZACCAGNINI,
FRANZ ACKERMANN, *A nova geometria*, Galeria
Fortes Vilaça, 2004



Farsites, capa [cover], design SIRAK PERALTA

em contraposição ao do Atlântico norte. É difícil precisar datas, mas pode se identificar alguns momentos marcantes por meio de algumas exposições. Em 1992-94, a retrospectiva de Hélio Oiticica foi vista no Witte de With, Center for Contemporary Art, em Roterdã, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris, na Fundació Antoni Tàpies, em Barcelona, no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e no Walker Art Center, em Minneapolis. Em 1997-98, a retrospectiva de Lygia Clark foi recebida pela Fundació Tàpies, pelo MAC – Galeries Contemporaines de Musées de Marseille, pela Fundação Serralves, no Porto, e pela Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Um ponto de inflexão na história recente é a Documenta X, em 1997, organizada por Catherine David. Embora a Documenta IX, em 1992, já incluísse artistas brasileiros contemporâneos (Jac Leirner, Cildo Meireles, José Resende e Waltercio Caldas), a edição seguinte exhibe obras de Oiticica e de Clark num contexto histórico (além de Tunga e Cabelo). É precisamente esse reconhecimento histórico que abre o caminho para que artistas e intelectuais mais jovens estabeleçam diálogos com o Brasil e sua cultura.

Neste contexto, o 31º Panorama reuniu obras de artistas estrangeiros que de algum modo tenham se engajado com a arte, com a cultura ou com a história brasileira. Num sentido expandido, “arte brasileira” é aqui compreendida não como arte produzida por brasileiros, mas como aquela que estabelece fortes referências a temas e conteúdos brasileiros.¹² O resultado foi uma mostra composta por obras brasileiras feitas por estrangeiros, nem tanto com elementos exóticos, mas através de uma forte presença da abstração geométrica na qual a grade é muitas vezes subvertida por elementos orgânicos, sinalizando um legado do neoconcretismo.

Além de antecedentes editoriais, o 31º Panorama tem sobreposições com projetos anteriores – exposições coletivas, bienais, coleções particulares e residências de artistas. A primeira delas é com a XXIV Bienal, na qual fui curador adjunto e editor das publicações ao lado de Paulo Herkenhoff, curador-chefe. A mostra efetivamente inseriu a antropofagia no debate internacional e tornou-se um marco na história da Bienal de São Paulo. O 31º Panorama, traçando uma trajetória inversa de apropriação entre o nacional e o estrangeiro, deve muito à Bienal de 1998 e às reflexões de Herkenhoff. *A nova geometria* (Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2003) antecede o tratamento da abstração geométrica na arte contemporânea e ali estavam presentes artistas como Damián Ortega, Franz Ackermann, Jorge Macchi, Juan Araujo e Luisa Lambri. Em 2005, *Farsites: Urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art* (Lugares distantes: Crises urbanas e sintomas domésticos na arte contemporânea recente), organizada no contexto de inSite_05

of the 20th century offered themselves as another tradition of modernity, constituting an effectively singular repertoire that would kindle the interest of a new generation of artists. This interest constituted a sort of alternative canon, or *other* canon, in counterposition to the North Atlantic one. Although it is difficult to assign precise dates, certain exhibitions can be identified as landmarks. In 1992-94, the Hélio Oiticica retrospective was seen at the Witte de With, Center for Contemporary Art, in Rotterdam, at the Galerie Nationale du Jeu de Paume, in Paris, at the Fundació Antoni Tàpies, in Barcelona, at the Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, in Lisbon, and at the Walker Art Center, in Minneapolis. In 1997-98, the Lygia Clark retrospective was held at the Fundació Tàpies, at the MAC – Galeries Contemporaines de Musées de Marseille, at the Fundação Serralves, in Porto, and at the Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. A recent historical turning point took place at Documenta X, in 1997, curated by Catherine David. Although Documenta IX, in 1992, already included contemporary Brazilian artists (Jac Leirner, Cildo Meireles, José Resende and Waltércio Caldas) the following edition showed works by Oiticica and by Clark in a historical context (alongside Tunga and Cabelo). It is precisely this historical recognition that opens the path for younger artists and intellectuals to establish dialogs with Brazilian culture of the second half of the 20th century.

In this context, the 31st Panorama gathered artworks by foreign artists who in some way had engaged with Brazilian art, culture or history. In a wider sense, “Brazilian art” is understood here not as art produced by Brazilians, but as that which establishes strong references to Brazilian themes and contents.¹² The result was a show composed of Brazilian artworks made by foreigners not so much with exotic elements, but through a strong presence of geometric abstraction in which the grid is often subverted by organic elements, signaling influences of neoconcretism.

Beyond the editorial antecedents, the 31st Panorama finds echoes in previous projects – group exhibitions, biennials, private collections and artists’ residences. The first of these was the XXIV Bienal, for which I was adjunct curator and editor of the publications alongside Paulo Herkenhoff, chief curator. The exhibition, which effectively introduced *antropofagia* into the international debate, is a milestone in the history of the Bienal de São Paulo. The 31st Panorama, tracing an inverse trajectory of appropriation between the national and the foreign, owes much to the 1998 Bienal and to Herkenhoff’s reflections. The exhibition *A nova geometria* (Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, 2003) antecedes the treatment of geometric abstraction in contemporary art, and featured artists such as



JOSÉ DÁVILA, JORGE MACCHI, GABRIEL SIERRA,
31^o Panorama



SEAN SNYDER, CARLOS GARAICOA,
Farsites, San Diego Museum of Art, 2005



FRANKLIN CASSARO, JORGE MACCHI,
CHEMI ROSADO SEIJO, 2da Trienal de San Juan, 2009

no San Diego Museum of Art e no Centro Cultural Tijuana, era em grande parte uma exposição de temas e conteúdos latino-americanos com artistas de todo o mundo. Em *Farsites* estavam presentes mais uma vez artistas como Ortega, Ackermann, Macchi e Araujo, além de Armando Andrade Tudela, Carlos Garaicoa, José Dávila, Marjetica Potrč e Sean Snyder, que participaram também deste 31º Panorama. O tema paulistano, que surge na primeira sala do Panorama, foi desenvolvido através de obras de arte e de textos na exposição e na publicação "*Fragmentos e souvenirs paulistanos.*" Vol. I (Galeria Luisa Strina, São Paulo, 2004). Nessa sucessão de exposições, há obras que reaparecem em mais de um contexto, operando de forma diferente em distintas situações. Um curador pensa a arte através de obras, e algumas delas tecem um motivo condutor através seu pensamento. Um dos exemplos mais radicais é *As folhas mortas* (*Two empty Folha de São Paulo*) I, (2004), de Macchi, que foi incluída em "*Fragmentos...*", em *Diários*, no contexto da 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, em 2009, e mais uma vez no 31º Panorama, em 2009.

A pesquisa realizada a mais de dez anos através de duas coleções de arte contemporânea das quais sou curador oferece um privilégio para desenvolver acervos que alimentam recortes curatoriais, mais tarde formatados em exposições. É o caso da Coleção Paulo A. W. Vieira, no Rio de Janeiro e em São Paulo, e da Coleção Teixeira de Freitas, em Lisboa. Não por acaso um número significativo de obras das coleções foram emprestadas à exposição. Na Coleção Vieira, há um núcleo de mapas com mais de cem obras, algo que ecoa na sala de mapas que encerra o percurso da exposição, com obras de Ackermann, Macchi e Julião Sarmento. Na Coleção Teixeira de Freitas, promovemos a residência de Luisa Lambri, que fotografou edifícios de Oscar Niemeyer no Rio Janeiro, Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, em 2003. Algumas dessas imagens estavam no Panorama. Aqui também a escultura *De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta* (2008), de Garaicoa, concebida a partir de uma residência do artista no Rio de Janeiro através da mesma coleção, em 2006.

Por outro lado, o programa de residências da 27ª Bienal, em 2005, foi desenvolvido numa primeira parceria com a FAAP, quando convidamos dez artistas estrangeiros para residências em São Paulo, no Recife e em Rio Branco – dois dos quais foram incluídos na exposição, Andrade Tudela e Potrč. Um projeto com a importância e os recursos do Panorama deve ter um caráter não apenas retrospectivo, mas também prospectivo. Assim, ao lado de artistas que já tem uma relação com a cultura brasileira, e portanto com uma presença mais forte na exposição, há um segundo grupo, que foi convidado a realizar residências em São Paulo, hospedando-se no Edifício Lutetia, numa nova

Damián Ortega, Franz Ackermann, Jorge Macchi, Juan Araujo and Luisa Lambri. In 2005, *Farsites: Urban crisis and domestic symptoms in recent contemporary art*, organized in the context of inSite_05 at the San Diego Museum of Art and at the Centro Cultural Tijuana, was in large part an exhibition of Latin American themes and contents with artists from around the world. *Farsites* featured Ortega, Ackermann, Macchi and Araujo, as well as Armando Andrade Tudela, Carlos Garaicoa, José Dávila, Marjetica Potrč and Sean Snyder, who participated in this 31st Panorama. The São Paulo theme, featured in the first room at Panorama at MAM, was previously developed by way of artworks and texts in the exhibition and publication “*Fragmentos e souvenirs paulistanos.*” Vol. I (Galeria Luisa Strina, São Paulo, 2004). In this succession of exhibitions, there are artworks that reappear in more than one context, operating differently in distinct situations. A curator thinks about art by way of artworks, and some of them weave a common thread through his or her thoughts. One of the most radical examples is *As folhas mortas (Two empty Folha de São Paulo) I*, (2004), by Macchi, which was included in “*Fragmentos...*”, in *Diários [Journals]*, within the context of the 2nd Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, in 2009, and once again in the 31st Panorama, in 2009.

The research that has been carried out for more than ten years by way of two contemporary art collections that I curate allows for the developing of nuclei of artworks that can fuel curatorial approaches and later be formatted in exhibitions. This is the case of Coleção Paulo A. W. Vieira, in Rio de Janeiro and São Paulo, and Coleção Teixeira de Freitas, in Lisbon. Not by chance, a significant number of artworks from these collections were loaned to the exhibition. The Vieira collection includes a section of maps with more than 100 artworks, something that echoed in the map room at the end of one path of the exhibition, with works by Ackermann, Macchi and Julião Sarmento. At the Teixeira de Freitas collection, we promoted the residency of Luisa Lambri, who we invited to photograph buildings by Oscar Niemeyer in Rio Janeiro, Belo Horizonte, Brasília and São Paulo in 2003. Some of these images were in the Panorama. There was also the sculpture *De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta* (About how my Brazilian library is fueled by a concrete reality, 2008), by Garaicoa, conceived based on a residency by the artist in Rio de Janeiro through the same collection, in 2006.

On the other hand, the 27th Bienal’s program of residencies, in 2005, was developed in an initial partnership with the Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), when we invited ten foreign artists for residencies in São Paulo, Recife and Rio Branco, the capital of the Amazonian state of Acre – two



JULIÃO SARMENTO, FRANZ ACKERMANN,
31^o Panorama



RUNO LAGOMARSINO, CARLOS GARAICOA,
31^o Panorama



PEDRO CABRITA REIS, *Copan*, 1997



FLORIAN PUMHÖSL, *Program*, 2006. Cortesia [courtesy] galerias Buchholz, Krobath, Lisson

parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). Nove artistas residentes passaram por São Paulo, não para realizarem uma obra para a exposição, mas para iniciarem (ou não) uma história por aqui. É desse modo que o segmento expositivo – a mostra no MAM – se complementa com as residências, sem que o segundo seja uma meio para o primeiro.

A restrição física é um implacável condicionante do Panorama. O MAM é um grande museu num edifício pequeno. Como a segunda exposição mais importante da cidade de São Paulo, é irônico que o espaço que ela ofereça ao curador e aos artistas seja cerca de 30 vezes menor que a primeira, sua vizinha – a gigante Bienal de São Paulo, com seus 30.000 m². Diante da expectativa que o Panorama tradicionalmente provoca, a demanda ao arquiteto Rodrigo Cerviño foi a de criar espaços e superfícies que otimizassem áreas expositivas, permitindo a inclusão de um maior número de obras em salas relativamente pequenas. Um comentário que foi feito em relação à aproximação não nacionalista do Panorama foi o de que, com uma nova perspectiva internacional, o mais coerente seria incluir artistas brasileiros ao lado de estrangeiros. É um desdobramento possível para a exposição. Com o fôlego do MAM, parece-me que o futuro do Panorama mora ao lado – na Oca.

Diante das limitações de espaço, alguns artistas que desenvolveram pesquisas brasileiras têm ausência sentida na exposição e devem ser citados. De Pedro Cabrita Reis, *Copan* (1997), que de certo modo antecipa o tratamento da gambiarra, foi solicitado para a Art Gallery of Ontario, mas o pedido foi negado em razão de limitações de tempo. *Transa* (2005), obra prima de Andrade Tudela que cruza neoconcretismo e tropicália, música, design e escultura, foi exposta na 27^a Bienal, hoje está na coleção da Tate Modern, em Londres, porém estava comprometida com outra exposição – aqui, reproduzimos sua imagem. *Program* (2006), de Florian Pumhösl, filmado durante sua residência em São Paulo para a 27^a Bienal na Casa Modernista (1928) de Gregor Warchavchik, poderia finalmente ter sido bem instalada no Ibirapuera, com a primorosa produção do MAM; contudo, tivemos que restringir os vídeos e as projeções em razão do espaço. Um jogo entre presença, ausência e recordação é estabelecido com *Double terrain de jeu* (2006), de Dominique Gonzalez-Foerster. Não faria sentido refazer a multiplicação de colunas sob a marquise do Ibirapuera (que em 2006 re-aparecia dentro do pavilhão na 27^a Bienal), porém era interessante fazer uma referência ao diálogo de Gonzalez-Foerster com Niemeyer – daí a reprodução, no convite e na capa do catálogo do Panorama, de uma obra ausente da exposição. Permanece em minha lembrança seu *Brasília hall* (1998), que vi em Estocolmo em 2000.

Shanty nucleus after Derrida (*Núcleo favela a partir de Derrida*, 2007), de Sergio Vega, é trabalho de raiz profundamente

of which were included in this exhibition: Andrade Tudela and Potrč. A project with the importance and resources of the Panorama should have not only a retrospective character, but also a prospective one. Thus, alongside artists who already have a relationship with Brazilian culture – and who therefore have a stronger presence in the exhibition – there was a second group, invited to realize residencies in São Paulo, staying at the Lutetia building in a partnership, once again, with FAAP. Nine resident artists came to São Paulo not to realize an artwork for the exhibition, but to begin (or not) a history with Brazil and its culture. Thus, the show at MAM – the program’s exhibition component – was complemented by the residencies, without the latter not being a means for the first.

The physical restriction is an implacable conditioning for the Panorama. MAM is a large museum in a small building. As São Paulo’s second most important exhibition, it is ironic that the space it offers to the curator and the artists is about thirty times smaller than the first most important, its neighbor, the giant Bienal de São Paulo, with its 30,000 m². In light of the great expectations traditionally aroused by the Panorama, the demand to architect Rodrigo Cerviño was to create spaces and surfaces that would optimize the exhibition areas, allowing for the inclusion of more works in relatively small rooms. A comment that was made in relation to a non-nationalist approach for the Panorama was that, with a new international perspective, it would be more coherent to include Brazilian artists along foreign ones. This is indeed a possible unfolding for future editions of the exhibition. With the institution’s stamina, it seems to me that the future of the Panorama is located next door – at the Oca¹³.

Given the spatial restriction, some artists who have developed Brazilian researches were notably absent from the exhibition. Pedro Cabrita Reis’ *Copan* (1997), which in some ways anticipates the treatment of the *gambiarra*, was requested from the Art Gallery of Ontario, but was denied due to time limitations. *Transa* (2005), Andrade Tudela’s masterpiece that crosses neconcretismo and tropicália, music, graphic design and sculpture, was exhibited at the 27th Bienal and today belongs to the Tate Modern, London, but it was already promised to another exhibition – here, we include its image. Florian Pumhösl’s *Program* (2006), shot at Gregor Warchavchik’s Casa Modernista (1928) during the artist’s residency in São Paulo for the 27th Bienal could have been at last well installed in the Ibirapuera Park with MAM’s careful production; however, we had to restrict the video and film projections because of space. A play between presence, absence and recollection is established through Dominique Gonzalez-Foerster’s *Double terrain de jeu* (2006). It was pointless to remake the multiplication of columns (which



ADRIÁN VILLAR ROJAS, PEDRO REYES, 31^o Panorama



ALESSANDRO BALTEO YAZBECK (com [with] EUGENIO ESPINOZA), TOVE STORCH, SANDRA GAMARRA, 31^o Panorama



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
Brasília hall, 1998,
Cortesia [courtesy] Moderna Museet, Estocolmo

brasileira que provavelmente teria sido vetado pela família do artista brasileiro com quem sua obra dialoga. Essa é a razão da reprodução neste catálogo do PDF da carta nunca respondida de Jorge Pedro Núñez dirigida à família Oiticica. As obras de Núñez chegaram a ser transportadas para São Paulo, mas diante da avaliação da família Oiticica de que consistiam em plágio, o departamento jurídico do MAM vetou sua exposição e publicação. “Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do antropófago.”¹³ Os meros títulos apontam para as apropriações brasileiras de Núñez em cruzamentos com outras: *Oiticica in cosmococa rhizomatique* (Oiticica em cosmococa rizomática, 2007), *Oiticica in cosmococa after lecture Lewitt isometric triangle* (Oiticica em cosmococa após palestra Lewitt triângulo isométrico, 2007), *Metaesquema Baldessari und Goya* (Metaesquema Baldessari e Goya, 2008).

Mamôyaguara opá mamô pupé, o título do 31º Panorama, é emprestado de uma obra do coletivo Claire Fontaine, que é composto por uma italiana e um irlandês. Trata-se da tradução para o tupi antigo da expressão “*foreigners everywhere*”, e é parte de uma série de trabalhos cujo formato são letreiros em neon em diferentes línguas. A série, por sua vez, toma emprestado o nome de um grupo anarquista de Turim que luta contra o racismo. O debate modernista em torno da identidade nacional se re-atualiza através dos estrangeiros que revisitam a língua indígena extinta. “Tupy or not tupy, that is the question.”¹⁴ Num Panorama que desde o anúncio de seu projeto acendeu discussões sobre nacionalismo, territorialidade e xenofobia no campo da prática artística e das exposições, a expressão numa língua nativa que em realidade poucos cidadãos brasileiros possam de fato compreender pode soar amarga: estrangeiros em todo lugar.

Notas

- 1 O primeiro artigo, de Fabio Cypriano, foi publicado na *Folha de S. Paulo* sob o título “Mostra de arte brasileira não terá artistas nacionais”, em 20 de março de 2009. A repercussão surgiu em seguida no blog Como Atiçar a Brasa, no site do Canal Contemporâneo, que reproduziu o artigo, e, até o dia 9 de maio, data do penúltimo *post*, incluía 9.834 palavras de comentários, a maioria deles negativos. Um segundo artigo, também escrito por Cypriano, e reproduzido no blog, foi publicado na *Folha*, com o título de “‘Panorama estrangeiro’ é atacado na web”. Cypriano colheu a opinião de 12 artistas e curadores brasileiros. Em razão da limitação deste espaço, reproduzo apenas as opiniões contrárias, que ademais são mais sintéticas. Com a artista Carmela Gross: “O sr. Adriano Pedrosa que se cuide! A sua estrangeirice é tamanha que um dia ele ainda vai ser deglutido pelos canibais de plantão!”. Com o curador Paulo Venancio Filho: “Será que não há no MAM uma mente lúcida para se opor a tamanha arrogância ridícula?”. O artista Artur Barrio também é citado por Cypriano: “Que presunção, que vaidade, que egocentrismo.” É curioso constatar que após a abertura da exposição, em 3 de outubro, apenas um comentário foi adicionado, no dia 6 de outubro, de 75 palavras. Disponível em: www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html (acessado em: 15 de março de 2010).
- 2 Original em inglês. “Whitney” in *Poliester*, vol. 5, no. 16, México, D.F., (Outono) 1996.

in 2006 re-appeared also inside the 27th Bienal's pavilion) under the Ibirapuera canopy, yet it was interesting to refer to Gonzalez-Foerster's dialog with Niemeyer – we therefore reproduce, in the Panorama's announcement and catalog cover a work that is absent from the exhibition. Her *Brasília hall* (1998), which I saw in Stockholm in 2000, remains in my memory

Shanty nucleus after Derrida (2007), by Sergio Vega, is an artwork with deep Brazilian roots that probably would have been vetoed by the family of the Brazilian artist with whom his work dialogs. This is the reason for the reproduction in this catalog of a PDF of the unanswered letter from Jorge Pedro Núñez addressed to the Oiticica family. Núñez's artworks were shipped to São Paulo, but because the Oiticica family, after being consulted by MAM, informed that they constituted plagiarism, the museum's legal department vetoed their exhibition and publication. "I'm only interested in what is not mine. The law of man. The law of the *antropófago*."¹⁴ The titles of the artworks themselves are enough to indicate Nuñez's Brazilian appropriations, intercrossed with others: *Oiticica in cosmococa rhizomatique* (2007), *Oiticica in cosmococa after lecture Lewitt isometric triangle* (2007), *Metaesquema Baldessari und Goya* (2008).

Mamõyaguara opã mamõ pupé, the title of the 31st Panorama, is borrowed from a work by the collective Claire Fontaine, who in fact is composed by an Italian and an Irish. It is a translation of the expression "foreigners everywhere" into Old Tupi, and it is part of a series of works that take the form of neon signs in different languages. The series, in turn, borrows its name from a group of anarchists from Torino that fights racism. The modernist debate in regard to national identity is updated by the foreigners who revisit the extinct indigenous language. "Tupy or not tupy, that is the question."¹⁵ In a Panorama that since the announcement of its project has sparked discussions on nationalism, territoriality and xenophobia in the field of artistic practice and of exhibitions, the expression in a first language that few Brazilian citizens can actually understand could sound bitter: *estrangeiros em todo lugar*.

Translated from the Portuguese by JOHN NORMAN

Notes

- 1 The first article, by Fabio Cypriano, was published in the newspaper *Folha de S. Paulo* under the title "Mostra de arte brasileira não terá artistas nacionais" [Brazilian art show not to include national artists], on 20 March 2009. The repercussion came soon after in the blog *Como Atiçar a Brasa* [How to Fan the Flames], at the site Canal Contemporâneo, which reproduced the article; up to 9 May, the day of the penultimate post, there were 9,834 words of comments, most of them negative. A second article, also written by Cypriano and reproduced in the blog, was published in the *Folha*, with the title "'Panorama estrangeiro' é atacado na web" ["Foreign Panorama" is attacked on the web]. Cypriano gathered the opinion of 12 Brazilian artists and curators. Due to



JORGE MACCHI, CERITH WYN EVANS, CLAIR FONTAINE, 31^o Panorama

- 3 É interessante observar que, no Brasil, as galerias comerciais, por trabalharem diretamente com artistas estrangeiros e muitas vezes terem acesso a um circuito de viagens e transporte de obras através da participação em feiras de arte, têm uma maior agilidade e flexibilidade de trâmites internacionais e são capazes de desenvolver um programa mais internacional do que as instituições.
- 4 Adriano Pedrosa, "Nota do editor" in Adriano Pedrosa e Paulo Herkenhoff (orgs.), *XXIV Bienal de São Paulo, v. 3, Representações nacionais* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 294).
- 5 Respectivamente em: v. 1, *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*; v. 2, "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros."; v. 3, *Representações nacionais*; e v. 4, *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre outros* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, design Raul Loureiro e Rodrigo Cerviño).
- 6 *XXIV Bienal, v. 3, Representações nacionais, op. cit.*, p. 11.
- 7 Os outros curadores eram: Carlos Basualdo, Gerardo Mosquera, Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez, Mónica Amor e Octavio Zaya.
- 8 Adriano Pedrosa e Ivo Mesquita, *Fricciones* (Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001, design Fernando Gutiérrez).
- 9 Milú Villela, "Um Panorama da Arte Brasileira internacional" in *Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado): 19 desarranjos* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 9).
- 10 Gerardo Mosquera, "Dessarrumado" in *Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado): 19 desarranjos, op. cit.*, pp. 22-23.
- 11 A referência é a um artigo de Paulo Herkenhoff que relacionava a antropofagia à arte contemporânea brasileira, "Having Europe for lunch: A recipe for Brazilian art" in *Poliester*, vol. II, no. 8, México, D.F., (Spring) 1984.
- 12 Deve-se fazer uma distinção em relação à obra do artista, viajante estrangeiro em visita ao país, que frequentemente retrata a paisagem ou os personagens locais sem um verdadeiro engajamento com o pensamento.
- 13 Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago", originalmente publicado em *Revista de antropofagia*, n. 1, ano 1, maio de 1928, São Paulo.
- 14 Oswald de Andrade, *op. cit.*

- space limitations here, I will reproduce only the contrary opinions, which are also the most synthetic. Artist Carmela Gross: "Mr. Adriano Pedrosa should watch out! His foreignness is such that one day he'll be swallowed by the cannibals on duty!" Curator Paulo Venancio Filho: "Isn't there a clearheaded mind at MAM who will oppose such ridiculous arrogance?" Artist Artur Barrio is also quoted by Cypriano: "Such arrogance, vanity, egocentrism." It is interesting to note that after the opening of the exhibition, on 3 October, only one comment was added, on 6 October, with 75 words. See www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html (accessed on 15 March 2010).
- 2 "Whitney" in *Poliester*, vol. 5, no. 16, Mexico, D.F., (Fall) 1996.
 - 3 It is interesting to observe that, in Brazil, since the commercial galleries work directly with foreign artists and often have access to a circuit of trips and shipment of works through their participation in art fairs, they have greater ease and flexibility than the institutions when it comes to international shipping and dealings, and are therefore more capable of developing an international program.
 - 4 Adriano Pedrosa, "Editor's note" in Adriano Pedrosa and Paulo Herkenhoff (eds.), *XXIV Bienal de São Paulo, v. 3, Representações nacionais* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 296).
 - 5 Respectively in v. 1, *Núcleo histórico: Antropofagia e histórias de canibalismos*; v. 2, "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros."; v. 3, *Representações nacionais*, and v. 4, *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre outro/s* (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, design by Raul Loureiro and Rodrigo Cerviño).
 - 6 *XXIV Bienal, v. 3, Representações nacionais*, p. 11.
 - 7 The other curators were: Carlos Basualdo, Gerardo Mosquera, Héctor Olea, Mari Carmen Ramírez, Monica Amor and Octavio Zaya.
 - 8 Adriano Pedrosa and Ivo Mesquita, *Fricciones* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001, design by Fernando Gutiérrez).
 - 9 Milú Villela, "Um Panorama da Arte Brasileira internacional" in *Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado): 19 desarranjos* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003, p. 11).
 - 10 Gerardo Mosquera, "Disarranged", in *Panorama da Arte Brasileira: (desarrumado): 19 desarranjos*, op. cit., pp. 30-31.
 - 11 The reference is to an article by Paulo Herkenhoff that connected antropofagia to Brazilian contemporary art: "Having Europe for lunch: A recipe for Brazilian art" in *Poliester*, vol. 2, no. 8, Mexico, D.F., (Spring) 1984.
 - 12 A distinction should be made in regard to the work of the traveling foreign artist visiting the country, who frequently portrays the landscape or the local people without true engagement with local thought.
 - 13 Oca, the exhibiton space designed by Niemeyer, is located adjacent to the MAM in Ibirapuera Park.
 - 14 Oswald de Andrade, "Manifesto antropófago", originally published in *Revista de antropofagia*, n. 1, year 1, May 1928, São Paulo.
 - 15 Oswald de Andrade, op. cit.

Extranjeros en todas partes

JULIETA GONZÁLEZ

Será possível definir uma obra de arte contemporânea como sendo brasileira independentemente da nacionalidade do artista que a realizou? Esta questão está no cerne da atual edição do Panorama da Arte Brasileira que inclui um grupo composto em sua maior parte por artistas estrangeiros¹ cuja obra trata do Brasil como ideia, como construção formal, como estética, como modo de fazer arte.

A abordagem de Adriano Pedrosa, ao mesmo tempo em que é bastante polêmica em sua exclusão proposital de artistas brasileiros, resulta em uma exposição que afere a extensão à qual a arte e a cultura brasileiras influenciaram artistas estrangeiros, não apenas nos países vizinhos da América Latina, mas também no resto do mundo. Apesar de a Bienal de São Paulo recentemente ter eliminado representações nacionais, a proposta curatorial de Pedrosa não tem a intenção de estabelecer um modelo para edições futuras do Panorama; em vez disso, serve como uma espécie de interlúdio que abre espaço para um processo de avaliação e reflexão a respeito da produção artística brasileira a partir de um ponto de vista distante e de perspectivas completamente diferentes.

A exposição também teria o intuito de levar em conta o legado das associações excepcionalmente produtivas entre artistas, arquitetos, músicos, escritores e intelectuais estrangeiros e brasileiros. Apesar da distância que separa o Brasil do resto do mundo, a cultura nacional se alimenta de intercâmbio, de heterogeneidade, da hibridização entre povos nativos, da cultura africana e das diversas ondas de imigração europeia e asiática que hoje formam o complexo tecido étnico do país. A história das vanguardas modernistas das décadas de 1920 e 1930 está fortemente entremeada à dinâmica de intercâmbios do e para o Brasil.² No entanto, esse jogo de influências de um lado para o outro suscitou questões a respeito de noções de identidade, e em última instância contribuiu para debates em torno de regionalismo e brasilidade no coração do modernismo brasileiro. A necessidade de repensar o Brasil de acordo com seus próprios termos ocupou espaço importante no trabalho tanto de artistas quanto de intelectuais, e o progresso social e econômico foi relacionado à ideia de afirmação de identidade nacional, que não era a perpetuação do nacionalismo provinciano, mas sim o reconhecimento da diversidade que definiu a cultura brasileira, um cenário em que o caipira³ conviveria com o moderno, onde o estrangeiro seria “canibalizado”, digerido



Is it possible to define a work of contemporary art as Brazilian regardless of the nationality of the artist who has made it? This question is at the core of the current edition of the Panorama da Arte Brasileira, which includes a group of mostly foreign artists¹ whose work has addressed Brazil as an idea, as a formal construct, as an aesthetics, as a way of making art.

Adriano Pedrosa's approach, while quite polemical in its purposeful exclusion of Brazilian artists, results in an exhibition that gauges the extent to which Brazilian art and culture have influenced foreign artists, not just from the neighboring countries in Latin America but also from the rest of the world. Despite the fact that recently the Bienal de São Paulo eliminated national representations Pedrosa's curatorial proposal does not attempt to establish a model for future Panorama exhibitions, it acts instead as some sort of interlude that allows for a process of evaluation and reflection on Brazilian art production from a distance and from entirely different perspectives.

The exhibition would also seem to draw upon the legacy of the incredibly fruitful associations between foreign and Brazilian artists, architects, musicians, writers, and intellectuals. Despite the distance separating Brazil from the rest of the world, the country's culture has thrived on exchange, heterogeneity, the hybridization between the indigenous peoples, African culture, and the diverse European and Asian waves of immigration that now make up for the country's complex ethnic weave. The history of the Brazilian modernist avant-gardes of the 1920s and 1930s is intricately intertwined with a dynamic of exchanges to and from Brazil.² Nevertheless, this play of influences from one side to another raised questions around notions of identity, and ultimately contributed to the debates around regionalism and *brazilianness* at the heart of Brazilian modernism. The need to rethink Brazil on its own terms occupied an important space in the work of both artists and intellectuals; economic and social progress was associated to the idea of an affirmation of national identity, which was not the perpetuation of a provincial nationalism but rather a recognition of the diversity that defined Brazilian culture, a landscape where the *caipira*³ would coexist with the modern, where the foreign would be "cannibalized", digested and transformed into something genuinely Brazilian. The seminal texts of the modernist period – Oswald de Andrade's "Manifesto da poesia pau-brasil" (1924) and "Manifesto antropófago" (1928),

e transformado em algo genuinamente brasileiro. Os textos seminais do período modernista – “Manifesto da poesia pau-brasil” (1924) e “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade; “Regionalismo” (1928), de Mario de Andrade; “Brasilidade” (1925), de Guilherme de Almeida, entre outros – oferecem vislumbres poéticos desse processo de reafirmação de identidade. A exaltação da brasilidade, seu equacionamento à modernidade que anda de mão dadas com a crítica ao regionalismo e seus efeitos sufocantes sobre a arte e a cultura reflete-se no texto de de Almeida: “espírito de modernidade? Não, espírito de brasilidade”. E no “Regionalismo” de Mario de Andrade: “Regionalismo este não adianta nada nem para a consciência da nacionalidade. Antes a conspurca e depaupera-lhe [...]. O regionalismo é uma praga antinacional”. A distinção entre modelos importados e expressões autênticas brasileiras que foram concebidas para serem exportáveis aparecem no “Manifesto de poesia pau-brasil” de Oswald de Andrade: “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação”. Os avanços efervescentes da vanguarda brasileira do início do século XX prepararam o terreno para futuras ondas de modernismo no Brasil. Livres da tarefa de tratar de questões de identidade que já tinham sido esmiuçadas no início do século, artistas brasileiros dedicaram-se a experimentos radicais que posteriormente seriam reconhecidos como tendo caráter caracteristicamente brasileiro e moderno.

É portanto inevitável enquadrar a discussão deste Panorama no contexto do modernismo brasileiro⁴, na medida que ele domina a exposição do ponto de vista temático e formal. As diversas iterações de modernidade brasileira que configuram a exposição parecem estar mais divididas entre as referências à arte neoconcreta das décadas de 1950 e 1960 e a arquitetura modernista do mesmo período. As figuras de Hélio Oiticica, Lygia Clark, o grupo Noigandres, Almir Mavignier, Lygia Pape, Franz Weissmann e Mira Schendel (os dois últimos, estrangeiros que estabeleceram residência permanente no Brasil) são referências recorrentes na exposição; as operações linguísticas, espaciais, relacionais e formais características de suas obras são abordadas pelos trabalhos de artistas como Mauricio Lupini, Nicolás Guagnini, Armando Andrade Tudela, José Dávila, Damián Ortega, Gabriel Sierra, Pedro Reyes, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla.

Repeat after reading (repita depois de ler, 2006) de Lupini, toma elementos das acrobacias visuais com palavras do Noigandres, mas as complexidades da obra vão além da dívida formal com a poesia concreta. Lupini aborda a linguagem, a enunciação e a pronúncia por meio de uma série de textos⁵ dissecados e incompreensíveis, porém identificáveis, que abordam a implantação dos modelos modernistas no contexto latino-americano



DAMIÁN ORTEGA, MAURICIO LUPINI, 31º Panorama

Mario de Andrade's "Regionalismo" (1928), and Guilherme de Almeida's "Brasilidade" (1925), among others – offer us poetic insights into this process of reaffirmation of identity.⁴ The exaltation of *brazilianness*, equating it with modernity, that went hand in hand with a critique of regionalism and its stifling effects on art and culture, is reflected in de Almeida's text: "spirit of modernity? No, spirit of brazilianness". And in Mario de Andrade's "Regionalismo": "Regionalism, instead, in no way contributes to the awareness of nationality. Rather, it soils and impoverishes it [...] regionalism is an antinational plague". The distinction between imported models and authentic Brazilian expressions that were conceived of as exportable comes forth in Oswald de Andrade's "Manifesto da poesia pau-brasil": "Let's make the division: imported Poetry. And Pau-Brasil Poetry, for exportation". The effervescent developments of the early twentieth century Brazilian avant-garde laid the groundwork for future waves of modernism in Brazil. Freed from the task of addressing identity issues that had already been dealt with early in the century, Brazilian artists engaged in radical experiments that would later be recognized both as distinctively Brazilian and modern.

It is then inevitable to frame the discussion of this edition of the Panorama in the context of Brazilian modernism⁵, as it dominates the exhibition both thematically and formally. The diverse iterations of Brazilian modernity that configure the exhibition appear to be mostly divided between the references to the neoconcrete art of the 1950s and 1960s and the modernist architecture of the same period. The figures of Hélio Oiticica, Lygia Clark, the Noigandres group, Almir Mavignier, Lygia Pape, Franz Weissmann, and Mira Schendel (the latter two, foreigners who took up permanent residence in Brazil) are recurrent references in the exhibition; the linguistic, spatial, relational, and formal operations characteristic of their works are addressed by the works of artists such as Mauricio Lupini, Nicolás Guagnini, Armando Andrade Tudela, José Dávila, Damián Ortega, Gabriel Sierra, Pedro Reyes, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla.

Lupini's *Repeat after reading* (2006), borrows from the visual word acrobatics of the Noigandres group, but the work's complexities go beyond a formal indebtedness to concrete poetry. Lupini addresses language, enunciation, and utterance, through a series of dissected and incomprehensible but recognizable texts⁶ that comment on the implantation of modernist models in the Latin American context and the tensions between the foreign and the local that arise from this process. Moreover, Lupini's use of language as a visual object but also a text that defies the limits of legibility could be read in the light of Mira Schendel's particular approach to language.



PEDRO REYES, SANDRA GAMARRA, 31º Panorama

e as tensões entre o que é estrangeiro e o que é local que surgem desse processo. Além disso, o uso que Lupini faz da linguagem como objeto visual e como texto que desafia os limites da legibilidade poderia ser lido à luz da abordagem particular de Mira Schendel à linguagem.

A genealogia conceitual e formal de *Máquina curatorial* (2009) de Nicolás Guagnini, está nos *Núcleos* de Hélio Oiticica, entre os vários experimentos do artista na especialização da pintura que, pela virtude de seus painéis móveis, exaltavam a experiência subjetiva da obra e levavam o espectador a ativar modos de percepção diversos. Para a exposição, Guagnini criou uma série de “cruzes” giratórias que se permutam em um número diverso de exibições combinatórias. O artista torna a situação mais intrincada com a inclusão de um grupo de artistas argentinos – Pablo Siquier, Carla Zaccagnini e Nicolás Robbio – sendo que os dois últimos vivem e trabalham no Brasil, e um artista brasileiro, Valdirlei Dias Nunes, cuja obra pode ser considerada do ponto de vista formal como sendo semelhante à dos argentinos supramencionados. De certa maneira, a *Máquina curatorial* espelha a intenção curatorial da exposição e confunde os limites entre escultura e aparato expositivo.

Uma referência colateral, porém não menos importante, à história da arte concreta e neoconcreta no Brasil, assim como aos intercâmbios entre estrangeiros e locais, pode ser vista nos cartazes criados por Almir Mavignier, que Guagnini colocou na mesma sala que sua *Máquina curatorial*. Mavignier é uma figura emblemática da dinâmica intercultural da modernidade brasileira. A participação de Max Bill na primeira Bienal de São Paulo, em 1951, em que recebeu o primeiro prêmio, deixou influência profunda na arte brasileira; suas ideias encontraram ressonância na abordagem à arte com orientação gestáltica, de artistas como Mavignier, Abraham Palatnik e o crítico Mario Pedrosa. Mavignier – na época um jovem brasileiro que trabalhava com pacientes mentais em um hospital psiquiátrico, organizando workshops de arte terapêuticos – recebeu uma bolsa de estudos para ir para a França, mas resolveu viajar para Ulm, para estudar com Max Bill, e permaneceu na Alemanha. A partir de então, ele desenvolveu carreiras paralelas como artista e designer gráfico, transformando-se em uma das figuras mais importantes no campo do design de cartazes.

Os *Núcleos* de Oiticica também ganham referência de caráter mais formal na obra de José Dávila; *Flat nucleus* (Núcleo plano, 2009), é uma projeção bidimensional de um dos *Núcleos* de Oiticica na parede. Com estratégia formal parecida, as colagens de Andrade Tudela traduzem as esculturas tridimensionais *Bichos* de Lygia Clark para as duas dimensões da superfície de pintura plana. A natureza participativa da arte brasileira da década de 1960 é aludida em *Estantes interrompidos* (2009)

Nicolás Guagnini's *Máquina curatorial* (Curatorial machine, 2004), 2009, can trace its conceptual and formal genealogy to Hélio Oiticica's *Nuclei*, among his many experiments in the spatialization of painting that by virtue of their movable panels heightened the subjective experience of the work and prompted the spectator to activate different modes of perception. For the exhibition, Guagnini has devised a series of gyrating "crosses" that permute into a different number of combinatory exhibitions. The artist further complicates the situation by including a group of Argentinean artists – Pablo Siquier, Carla Zaccagnini and Nicolás Robbio – the latter two live and work in Brazil, and one Brazilian artist, Valdirlei Dias Nunes, whose work could be seen as formally akin to that of the aforementioned Argentineans. In a sense, the *Máquina curatorial* mirrors the curatorial intent of the exhibition, and it blurs the boundaries between sculpture and exhibition display device.

A lateral, but not less important, reference to the history of concrete and neoconcrete Brazilian art, as well as to the exchanges between foreigners and locals, can be found in the posters designed by Almir Mavignier that Guagnini has placed in the same room as the *Máquina curatorial*. Mavignier is an emblematic figure of the cross-cultural dynamics of Brazilian modernity. Max Bill's participation in the first Bienal de São Paulo in 1951, where he won the first prize, left a profound influence on Brazilian art; his ideas found resonance in the Gestalt-oriented approach to art of artists such as Mavignier, Abraham Palatnik and the critic Mario Pedrosa. Mavignier – then a young Brazilian artist who worked with mental patients in a psychiatric hospital organizing therapeutic art workshops – after winning a scholarship study in France, decided to go to Ulm to study with Max Bill and remained in Germany. Since then, he developed parallel careers as an artist and a graphic designer, becoming one of the foremost international figures in poster design.

Oiticica's *Nuclei* are also referenced in a more formal way by the work of José Dávila; *Flat nucleus* (2009) is a two-dimensional projection of one of Oiticica's *Nuclei* on the wall. In a similar formal strategy, Andrade Tudela's collages translate Lygia Clark's tridimensional *Bicho* (Animal) sculptures into the two dimensions of the flat picture surface. The participatory nature of 1960s Brazilian art is evoked in Gabriel Sierra's *Estantes interrumpidos* (Interrupted shelves, 2009), which like Lygia Clark's *Bichos* can be arranged by the spectator into different configurations, and in Pedro Reyes' *Sombrero colectivo* (Collective hat, 2004), a Mexicanist interpretation of Lygia Pape's *Divisor* (Divider, 1968). The sculptural legacies of Franz Weissmann and Clark are recast in Damián Ortega's two works in the exhibition. *Módulo de construcción con tortillas* (1998), a modernist sculpture made with corn tortillas,



JOSÉ DÁVILA, SUPERFLEX, 31º Panorama

de Gabriel Sierra, que, assim como os *Bichos* de Clark, podem ser arranjadas pelo espectador em várias configurações, e em *Sombrero colectivo* (Chapéu coletivo, 2004), de Pedro Reyes, uma interpretação mexicanizada de *Divisor* (1968) de Lygia Pape. O legado escultural de Franz Weissmann e de Clark é remodelado nas duas obras de Damían Ortega que participam da exposição. *Módulo de construcción con tortillas* (1998), uma escultura modernista feita com tortilhas de milho, é um comentário espirituoso sobre iconografias e símbolos nacionais. Em *Ordem, Réplica, Acaso* (2004), uma escultura *site specific* feita para o Museu de Arte da Pampulha, as dimensões e o material dos azulejos que revestem o interior do edifício de Niemeyer são transformados em uma escultura mutante; um desdobramento do prédio em versões modulares de si mesmo. Outras afinidades formais com o trabalho de Weissmann se encontram na obra de Allora & Calzadilla.

No entanto, ao se olhar para a exposição, pode parecer que as imagens do Brasil que mais permeiam as imaginações estrangeiras sejam as de sua arquitetura modernista icônica – desde o *international style* de Brasília, influenciado por Le Corbusier, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, ao regionalismo crítico de Lina Bo Bardi –, refletida em um número significativo de obras na exposição. Ainda assim, o fascínio exercido pelo projeto modernista do Brasil sobre esses artistas está relacionado não apenas à idealização de suas motivações utópicas, mas também ao reconhecimento de suas falhas. A exposição às vezes parece traçar um caminho da ilusão do progresso a uma vaga sensação de desencantamento.

De um ângulo mais positivo, encontra-se a série de desenhos *Modernism takes root* (O modernismo cria raízes, 2007), de Marjetica Potrč, injetados com uma noção de otimismo que se deriva de várias fontes, como sua residência no Acre durante a 27ª Bienal de São Paulo (2006); o projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer para Brasília; tipologias de construção informais como palafitas e favelas; a obra de Yona Friedman; propostas utópicas para arquitetura sustentável e formas alternativas de organização social. No mesmo registro, o modelo/escultura sem título de Carlos Garaicoa se situa no terreno das empreitadas utópicas; os instrumentos do projetista e o modelista a serviço do progresso e de uma sociedade melhor. Localizado em uma espécie de campo intermediário e pontuando a exposição toda, está o diálogo entre as abstrações fotográficas de Luisa Lambri, imagens de construções modernistas icônicas em São Paulo, Brasília e Pampulha – a maior parte delas projetada por Niemeyer, sozinho ou em colaboração com Lúcio Costa –, e as abstrações pintadas de Juan Araujo, retratando vários dos mesmos edifícios. Suas obras criam um espaço de ambiguidade que convida o espectador a ver essas representações como



DAMIÁN ORTEGA, JUAN ARAUJO, 31º Panorama

is a witty commentary on national iconographies and symbols. In *Ordem, Réplica, Acaso* (Order, replica, chance, 2004), a site specific sculpture made for the Museu de Arte da Pampulha, the dimensions and material of the tiles that cover the interior of Niemeyer's building are transformed into a mutating sculpture; an unfolding of the building into modular versions of itself. Further formal affinities with the work of Weissmann are found in the work of Allora & Calzadilla.

However, looking at the exhibition, it would appear that the images of Brazil most embedded in foreign imaginations are those of its iconic modernist architecture – from the Le Corbusier-influenced international style of Lúcio Costa and Oscar Niemeyer in Brasília to the critical regionalism of Lina Bo Bardi – reflected in a significant number of works in the exhibition. Nonetheless, the fascination exerted by Brazil's modernist project on these artists hinges not only on an idealization of its utopian motivations but also on an acknowledgement of its shortcomings. The exhibition at times appears to chart a course from the illusion of progress to a vague sense of disenchantment.

At the “brighter” end of the spectrum one encounters Marjetica Potrč's series of drawings *Modernism takes root* (2007), instilled with a sense of optimism that draws from various sources such as her residency in Acre during the 27th Bienal de São Paulo (2006); Lúcio Costa and Oscar Niemeyer's project for Brasília; informal building typologies like the *palafita* (houses on stilts) and the *favela* (shantytown); the work of Yona Friedman; utopian proposals for sustainable architecture and alternative forms of social organization. In the same register, Carlos Garaicoa's untitled model/sculpture situates itself in the terrain of utopian endeavors; the instruments of the draftsman and the model-maker at the service of progress and a better society. Standing on some sort of middle ground, and punctuating the exhibition throughout, is the dialogue between Luisa Lambri's photographic abstractions of iconographic modernist buildings in São Paulo, Brasília and Pampulha – most of them designed by Niemeyer, or by the former in collaboration with Lúcio Costa – and Juan Araujo's painterly abstractions of many of the same buildings. Their works create a space of ambiguity that invites the spectator to view these representations as idealized visions of Brazilian modernity or as nostalgic remnants of a better past.

At the “darker” end of the spectrum, the starker and substantially less utopian reality depicted in Sean Snyder's photographs of Brasília made in 2000 play against the hopeful visions of Potrč's drawings. In some of the works in the exhibition, the failure of the modernist project is conveyed through very material operations – combustion, petrification, erasure



DAMIÁN ORTEGA, GABRIEL SIERRA, JORGE MACCHI,
31° Panorama



ARMANDO ANDRADE TUDELA, CARLOS GARAICOA,
SANDRA GAMARRA, 31° Panorama



GABRIEL SIERRA, JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA, CERITH WYN EVANS, SEAN SNYDER, 31º Panorama

visões idealizadas da modernidade brasileira ou como resquícios nostálgicos de um passado melhor.

De um ângulo mais sombrio, a realidade mais crua e substancialmente menos utópica descrita nas fotografias de Brasília de Sean Snyder feitas em 2000 se contrapõem às visões esperançosas dos desenhos de Potrč. Em algumas das obras da exposição, o fracasso do projeto modernista é transmitido através de operações extremamente materiais – combustão, petrificação, apagamento e ocultamento. *Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína* (A partir de “Fora da ordem”, de Caetano Veloso) (2004), de Cerith Wyn Evans, cujo título é uma frase de uma canção que reflete sobre as primeiras impressões de Claude Lévi-Strauss a respeito de São Paulo e da modernidade incipiente do Brasil⁶, incendiou-se na abertura da exposição como espetáculo de fogos de artifício, e mais tarde foi exposto como um resto chamuscado de sua existência anterior. Em *De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta* (2008) de Garaicoa, o discurso da modernidade brasileira se fossiliza de maneira irrevogável em seu próprio edifício, maculado pelos buracos de bala da violência urbana no Brasil. Nas pinturas de Araujo, reproduzidas das páginas do catálogo da exposição *Brazil builds* em The Museu of Modern Art, em 1943, a arquitetura moderna brasileira vai sendo velada progressivamente, bloqueada da visão até que apenas um vazio sobra em seu lugar. Ao passo que a obra de Wyn Evans aborda o olhar etnográfico do estrangeiro europeu, Garaicoa e Araujo projetam a modernidade fracassada de seu próprio país na do Brasil. O tom mais obscuro, no entanto, é dado por *A man called love* (Um homem chamado amor, 2008), dramatização de Tamar Guimarães sobre a história do famoso psicógrafo Chico Xavier. A projeção de slides nos faz embarcar em uma viagem através de redenção, revolução e utopia, abordando a relação problemática entre a ditadura militar e o projeto modernista brasileiro. É um dos raros momentos na exposição em que a utopia da modernidade brasileira finalmente se liberta e somos confrontados com outra imagem de Brasil – uma imagem de repressão, marginalidade, exclusão, crises econômicas, distúrbios políticos e sociais.

Ainda assim, a narrativa da modernidade contribuiu muito para a formatação da arte e arquitetura com características brasileiras distintas, e não é por acaso que esse é o tema preferido entre os artistas desta exposição. Coincidentemente, alguns dos artistas se concentraram em estrangeiros que acabaram se tornando brasileiros, ou em brasileiros que no fim se fixaram em outros lugares, como é o caso de Mira Schendel, Franz Weissmann, Lina Bo Bardi e Almir Mavignier. Para ecoar o título da exposição, parece que no Brasil de fato há estrangeiros em todo lugar. Entre essas figuras, Bo Bardi se destaca na exposição; há algumas homenagens discretas, porém eloquentes, a suas

and concealment. Cerith Wyn Evans' *Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína (A partir de "Fora da ordem", de Caetano Veloso)* (Here everything looks like it's still in construction but it's already in ruins, After Caetano Veloso's "Out of order", 2004), a sentence taken from a song that reflects on Claude Lévi-Strauss' first impressions of São Paulo and Brazil's incipient modernity⁷, is burned up on the opening night of the exhibition in a display of fireworks to be installed later as a charred remnant of its former self. In Garaicoa's *De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta* (Of how my Brazilian library feeds itself from a concrete reality, 2008), the discourse of Brazilian modernity is irrevocably fossilized into its own edifice, scarred by the bullet holes of urban violence in Brazil. In Araujo's paintings reproduced from pages of The Museum of Modern Art's 1943 exhibition catalogue *Brazil builds*, Brazil's modern architecture is progressively veiled, blocked from sight until only a void is left in its place. While Wyn Evans' work addresses the ethnographic gaze of the European foreigner, Garaicoa and Araujo project the failed modernities of their own countries onto Brazil's own. The darkest note, yet, is provided by *A man called love* (2008), Tamar Guimarães' dramatization of the story of noted psychographer Chico Xavier. The slideshow embarks us on a journey through redemption, revolution and utopia, addressing the problematic relationship between military dictatorship and the Brazilian modernist project. It is one of the rare moments in the exhibition where the utopia of Brazilian modernity finally unravels and we are faced with another image of Brazil – that of repression, marginality, exclusion, economic crises, political and social unrest.

Even so, the account of modernity has greatly contributed to the shaping of a distinctively Brazilian art and architecture, and it is not by chance that it is the subject-matter of preference among the artists in this exhibition. Coincidentally some of the artists have focused on foreigners who eventually became Brazilian or Brazilians who eventually settled elsewhere, as is the case of Mira Schendel, Franz Weissmann, Lina Bo Bardi, and Almir Mavignier. Echoing the exhibition's title, it seems that in Brazil there are indeed foreigners everywhere. Among these figures, Bo Bardi stands out in the exhibition, and there are a few discrete but eloquent homages to her singular contributions to Brazilian art and architecture. Araujo has made entire series of paintings based on her buildings (mainly the Casa de vidro and the Casa do jardim de cristal) in which he underscores some of the programmatic aspects of Bo Bardi's architecture: the integration of the building with nature and landscape, the use of local materials and elements drawn from vernacular architecture. Only one work from this series is



contribuições singulares à arte e arquitetura brasileiras. Araujo fez toda uma série de pinturas baseada em suas edificações (principalmente a Casa de vidro e a Casa do jardim de cristal), em que ele destaca alguns dos aspectos programáticos da arquitetura de Bo Bardi: a integração da construção com a natureza e a paisagem e o uso de materiais locais e de elementos retirados da arquitetura vernacular. Apenas uma obra dessa série está incluída na exposição e retrata a biblioteca em sua residência em São Paulo, a *Biblioteca Bardi* (2008-09). *Museu de Arte de São Paulo by Lina Bo Bardi (1957-1968)* (2006) de Wyn Evans, talvez seja uma das obras mais sugestivas desse ponto de vista: uma luminária projetada por Achille Castiglione pisca de acordo com a frequência de uma tradução em código Morse de um texto de Bo Bardi a respeito de seu projeto para o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado por seu marido, Pietro Maria Bardi, e o empresário brasileiro Assis Chateaubriand. Bo Bardi, estrangeira que veio ao Brasil e resolveu ficar, é figura menos conhecida fora do país e de círculos de arquitetura, mas sua produção criativa cobriu um amplo leque de práticas arquitetônicas e de design. Ela foi responsável pelo projeto de instituições culturais como o MASP, o SESC Pompeia em São Paulo, o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Solar do Unhão, Museu de Arte Popular, ambos em Salvador. Bo Bardi também projetou diversas residências particulares, incluindo sua própria casa, e foi prolífica como designer de cenários e exposições. Seu trabalho se diferenciava substancialmente do típico *international style* adotado por Lúcio Costa e Niemeyer, e ela pode ser considerada como uma das primeiras expoentes do regionalismo crítico na arquitetura, muito antes de o termo ser cunhado por Alexander Tzonis e Liane Lefaivre no início da década de 1980 e posteriormente teorizado por Kenneth Frampton.⁷ A arquitetura de Bo Bardi foi abandonando progressivamente o estilo modernista europeu de seus primeiros anos de profissão na Itália, trabalhando com Gio Ponti, até desenvolver seu idioma único e próprio, muito influenciado por materiais, formas e expressões culturais locais. Formas rústicas e materiais naturais próprios da arquitetura nativa do Brasil, assim como algumas das características da favela, já eram celebradas pelos manifestos modernistas. De fato, a favela está inscrita no imaginário artístico do Brasil desde as linhas de abertura do “Manifesto da poesia pau-brasil”: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos”. No entanto, na arquitetura de Bo Bardi, o vernacular passou por uma transformação, de fato estético a ocorrência programática e ideológica. Se algum estrangeiro foi capaz de criar algo absolutamente brasileiro, essa pessoa foi definitivamente Lina Bo Bardi; de várias maneiras, seu trabalho oferece respostas a questões que se encontram na origem dessa exposição.

included in the show and it depicts the library at her home in São Paulo, the *Biblioteca Bardi* (Bardi library, 2008-09). Wyn Evans *Museu de Arte de São Paulo by Lina Bo Bardi (1957-68)* (2006), is perhaps one of the most suggestive works in this regard: a lamp designed by Achille Castiglione, flickers to the frequency of a Morse code translation of a text by Bo Bardi on her design for the Museu de Arte de São Paulo (MASP), founded by her husband Pietro Maria Bardi and the Brazilian entrepreneur Assis Chateaubriand. Bo Bardi, a foreigner who came to Brazil and decided to stay, is a lesser-known figure outside of the country and of architectural circles, but her creative output covered a wide range of architecture and design practices. She was responsible for the design of cultural institutions such as the MASP, the SESC Pompeia in São Paulo, the Museu de Arte Moderna da Bahia, and the Solar do Unhão, Museu de Arte Popular, both in Salvador, Bahia. Bo Bardi designed several private residences including her own home, and was a prolific set and exhibition designer. Her work differed substantially from the trademark international style espoused by Lúcio Costa and Niemeyer, and she could be considered as one of the first exponents of critical regionalism in architecture, long before the term was coined by Alexander Tzonis and Liane Lefaivre in the early eighties, and later theorized by Kenneth Frampton.⁸ Bo Bardi's architecture progressively abandoned the European modernist style of her first professional years in Italy, working with Gio Ponti, to develop into her own unique idiom, heavily influenced by local materials, forms, and cultural expressions. Rustic forms and natural materials proper to the indigenous architecture of Brazil, as well as some of the characteristics of the *favela* were already celebrated by the modernist manifestos. In fact the *favela* is inscribed in the artistic imaginary of Brazil from the very opening lines of the "Manifesto da poesia pau-brasil": "A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos" (Poetry exists in the facts. The shacks of saffron and ochre in the green of the *Favela*, under that Cabralin⁹ blue, are aesthetic facts). However, in Bo Bardi's architecture, the vernacular underwent a transformation from aesthetic fact to programmatic and ideological instance. If a foreigner could make something so absolutely Brazilian, it was definitely Lina Bo Bardi, and, in many ways, her work provides answers to the questions at the origin of this exhibition.



RUNO LAGOMARSINO, CARLOS GARAICOA,
JUAN ARAUJO, 31^o Panorama

Notes

- 1 With the exception of Brazilian Tamar Guimarães who lives and works in Denmark; this is her first exhibition in her native country.
- 2 Russian artist Lasar Segall visit and exhibition in 1913, he would later return and establish himself definitely in the country; Paul Claudel's diplomatic stint in Brazil in 1917; Darius Milhaud's discovery of Brazilian music and his

Notas

- 1 À exceção da brasileira Tamar Guimarães, que vive e trabalha na Dinamarca; esta é sua primeira exposição em seu país de origem.
- 2 A visita e a exposição do artista russo Lasar Segall em 1913, que posteriormente retornaria para se estabelecer definitivamente no país; o serviço diplomático de Paul Claudel no Brasil em 1917; a descoberta da música brasileira por Darius Milhaud e seu encontro com Heitor Villa Lobos, que serviria de inspiração para várias composições musicais suas; a educação europeia e o início da carreira no exterior de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral; a chegada de Gregori Warchavchik ao Brasil em 1923 e seu papel no surgimento da arquitetura modernista no país; a viagem de Blaise Cendrars ao Brasil em 1924, onde ele descobre sua "utopialândia" (ele também apresentou Le Corbusier ao meio cultural e artístico do Brasil); e a visita conflitante de Marinetti ao Brasil em 1926 são apenas alguns exemplos dessa polinização cruzada transatlântica nas primeiras décadas do século XX.
- 3 No texto original em inglês, *caipira* aparece em português.
- 4 Ou melhor, ondas sucessivas de modernismos, desde as vanguardas das décadas de 1920 e 1930 até os movimentos do neoconcretismo das décadas de 1950 e 1960.
- 5 Os textos na verdade são onomatopeias retiradas de canções da bossa nova brasileira e da onda nueva venezuelana.
- 6 "Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com maior acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada." Claude Lévi-Strauss, "São Paulo" in *Tristes trópicos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.91).
- 7 De acordo com Frampton "a estratégia fundamental do regionalismo crítico é mediar o impacto da civilização universal com elementos derivados *indiretamente* das peculiaridades de um local específico". Kenneth Frampton, "Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance" in Hal Foster (org.), *The anti-aesthetic*, (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983).

- encounter with Heitor Villa Lobos which would inspire several of his musical compositions; Anita Malfatti and Tarsila do Amaral's European educations and career beginnings abroad; Gregori Warchavchik's arrival in Brazil in 1923 and his role in the emergence of modernist architecture in the country; Blaise Cendrars' trip to Brazil in 1924, where he discovers his "utopialand", he also introduced Le Corbusier to Brazil's cultural and artistic milieu; and Marinetti's conflictive visit to Brazil in 1926 are but a few examples of these transatlantic cross-pollinations in the early decades of the twentieth century.
- 3 To those readers who are not Brazilian, *caipira* literally means "hick", an unsophisticated and provincial person; however, its use in Brazil is quite ambiguous as it can also denote values ascribed to the local, such as authentic, uncontaminated, wholesome, etc.
 - 4 The quoted fragments of these texts were taken from Aracy Amaral (ed.), *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978). The English translations are mine with the exception of the excerpts from the "Manifesto of pau-brasil poetry", translated by Stella M. de Sá Rego, *The Latin American literary review*, Vol. 14, No. 27 (Jan.-Jun., 1986), pp. 184-187.
 - 5 Or rather, successive waves of modernisms, from the avant-gardes of the 1920s and 1930s to the Concrete and Neo-Concrete movements of the 1950s and 1960s.
 - 6 The texts are in fact onomatopoeias culled from Brazilian bossa nova and Venezuelan onda nueva songs.
 - 7 "Some mischievous spirit has defined America as a country which has moved from barbarism to decadence without enjoying any intermediary phase of civilization. The formula could be more correctly applied to the towns of the New World, which pass from freshness to decay without ever being simply old." Claude Lévi-Strauss, "São Paulo" in *Tristes tropiques*, (New York: Penguin Books, English translation 1973).
 - 8 According to Frampton "the fundamental strategy of critical regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived *indirectly* from the peculiarities of a particular place." Kenneth Frampton, "Towards a critical regionalism: Six points for an architecture of resistance," in Hal Foster (ed.), *The anti-aesthetic* (Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983).
 - 9 Note about the translation: "Cabralin" refers to Pedro Álvares Cabral, the Portuguese explorer credited with the discovery of Brazil.

Espestranprangeipeirospos empem topodopo
lupugarpar

PAULO HERKENHOFF

O curador Adriano *Lispector* Pedrosa pensou um Brasil sem dono, mas formado por adesão à ideia de Brasil. Fazer arte, construir significantes, desafiar-se no encontro das diferenças, operar uma agenda, estabelecer um regime de trocas – tudo aqui aponta para aquela Clarice Lispector envolvida e cética: “tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer”, confessa ela.¹ O curador aponta fatos: a arte dos artistas deste Panorama inclui algo que se assemelha à emoção de Lispector – a arte como vontade de pertencer. Lispector agrega que “embora eu tenha uma alegria: pertença, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. [...] sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não é por orgulho ou nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivo que nada tem a ver com a literatura. [...] Feliz apenas por ‘fazer parte’.”² Esse pertencer é distante das políticas de identidade e origem, mas tece arte com experiência da diáspora, com dispersão e concentração. No entanto, o Panorama não pretende unificar o não-unificável: a imagem do Brasil pela arte.

Este Panorama operou fora do Pacto Brasil vigente no sistema de arte e dos parâmetros dominantes. Independentemente do exposto ou do excluído, a pergunta concreta é: o que se problematiza com este Panorama? Nós. Substantivo masculino plural ou pronome pessoal que designa a primeira pessoa do plural? Laços, cadeia ou pluralidade no pertencimento? Todos e qualquer um. Então, nós aqui somos (ou são) um estado poético como as *Droguinhas* (1964-66), de Mira Schendel, em coesão de frágeis aparências e sólidos intrincamentos. Nós são (ou somos) identificados, então, no sistema da arte do século XXI com identidade borrada; não a reserva de mercado da identidade “brasileira”, como uma alma do “povo” brasileiro reservado à apropriação por cidadãos nacionais, isto é, pela arte com certidão de idade, carteira de identidade ou carteira modelo 19 e passaporte.

Jogo de facas

Esse Panorama atenta contra a historiografia cega. Arte é conhecimento, problematização. Ele nos recorda que Almeida Júnior não inventou a pintura de gênero no Brasil, pois nem mesmo representou a sociedade escravocrata brasileira e sua continuidade pós-1888. Foi Debret. Ambos foram artistas oficiais. Almeida Júnior, contemporâneo a Canudos, inventou um Brasil oficial, um povo oficial, sem negros nem escravos, sem

Curator Adriano *Lispector* Pedrosa devised a Brazil without any owners; however, formed through an adhesion to the idea of Brazil. To create art, to build what is relevant, to challenge oneself by facing differences, to operate a schedule, to establish an exchange program – everything here points to an engaged and skeptical Clarice Lispector: “I am sure that, in the cradle, my first craving was to belong,” she admits.¹ The curator points to facts: these artists’ art encompasses something akin to Lispector’s emotion – art as a will to belong. Lispector adds: “Although I do have joy: I do belong, for instance, to my country, and just as millions of other people, I belong to it so much, to the point that I am Brazilian [...] nevertheless, I am glad I belong to Brazilian literature. It is not due to pride or ambition. I am happy to belong to Brazilian literature for a reason that has nothing to do with literature [...] I am happy only because ‘I belong.’”² This sense of belonging is far removed from politics of identity and origins; however, it weaves art with the experience of diaspora, with dispersion and concentration. Panorama, however, does not intend to unify that which cannot be unified: Brazil’s image through art.

This Panorama has operated outside the Brazilian Pact *en vogue* within the art system and commanding guidelines. Regardless of what was exhibited or excluded, the real question is: What is the problem brought about with this Panorama? *Nós* [in Portuguese, “us” and “knots”]. Is this a masculine plural noun or a personal pronoun designating the objective case of we? Ties, chains of plurality within the sense of belonging? Everyone and anyone. Therefore, we are or (they are) not a poetic state such as Mira Schendel’s *Droquinhas* (Little nothings, 1964-66) in their frail looks and solid intricacy. They are (or we are) identified, within the 21st century art system, with blurred identities; not with a “Brazilian” identity protected by the market, as a kind of soul of the Brazilian people reserved to be used exclusively by national counterparts, that is, by art with all kinds of official identity papers.

Playing with knives

This Panorama is an attack against blind historiography. Art is knowledge, it poses problems. The exhibition reminds us that Almeida Júnior³ did not represent the slave-based Brazilian society after 1888⁴. It was Debret⁵ who did that, instead. Both were official artists. Almeida Júnior, contemporary to Canudos,⁶ invented his official Brazil, an official people

opressão ou extração da mais valia. Representou explorados felizes e a historiografia tratou de heroificá-los, como se o facão de um caipira picando fumo fosse a faca de um espanhol de Goya em efetiva luta de resistência contra o opressor. O espanto não é mais o de ver o caipira “amolar a faca”, mas da historiografia não perceber que esta faca esteve sempre cega no processo de emancipação. Isso decorre do discurso acadêmico da direita ou de um discurso geopolítico, formas de vassalagem ideológicas da história da arte.

Antropoemia

A invenção shakespeareana do Brazil anunciou a decisão dilemática: “Tupy, or not tupy that is the question”.³ Refeição totemica: Brasil-diarreia, enlatados metropolitanos, biscoitos finos, colonialismo interno, arte urbana (incêndios imobiliários “ocasionais” em favelas e silêncio da imprensa e da arte: *apartheid* social + especulação imobiliária). Não dá pra digerir... No entanto, este Panorama não vomita a arte brasileira, mas participa do diagnóstico das novas formas de metabolismo da questão político-cultural “Brasil”. Mas o Panorama foi vomitado por alguns estômagos. Oposta à antropofagia de incorporação da energia simbólica do Outro, a antropoemia é vomitar o Outro, isto é, a recusa em aceitar a troca e o contato, como escreveu Claude Lévi-Strauss, leitor de Oswald de Andrade, em *Tristes trópicos*⁴ sobre as formas de relação de alteridade. Antropoemia, do grego *emein* (vomitar) e não *phagos* (comer), compreende expulsão, isolamento, separação, confinamento e barreiras entre culturas.⁵ Lispector tudo atrai para a experiência do sujeito: “ultrapassar o máximo é viver o elemento puro. Tem pessoas que não aguentam: vomitam”.⁶ *Emein* é anagrama de *mein*, “meu” em alemão. “Só me interessa o que não é meu.”⁷ “Só me interessa o que é meu” = Antropoemia.

Jogos de guerra simbólica Internacionalização do biscoito

Tudo na arte brasileira parecia controlado por um núcleo de crítica universitária que começou a surgir em meados da década de 1970. Eram formadores de opinião diretamente associados ao mercado. Agora, tudo escapou a esse cerco universitário do eixo RJ-SP. São os museus e as universidades estrangeiras que farão a revisão sem preconceitos do que foi reprimido: o século XIX, os modernos antes do modernismo, os modernistas fora da banda de música da Semana de 22, os construtivos excluídos do sistema logocêntrico, as mulheres sem lugar no discurso misógino, o homoerotismo, a produção “ex-cêntrica” (termo de Aracy Amaral) de regiões não hegemônicas, o sistema local de desafetos, as linguagens obliteradas pela crítica (fotografia, cinema de artista, vídeo-arte, performance, instalação, mídia-arte etc.), as pautas recalçadas, a pluralidade cultural (anterior e distinta do multiculturalismo), a arte política, a crítica institucional,

without any blacks or slaves among them, without any oppression or extraction of surplus value. He represented joyful people who were taken advantage of, and historiography turned them into heroes, as if the machete a countryman uses to cut his tobacco was like the knife used by a Spanish character depicted by Goya in his resistance fight against the oppressor. Our awe is not in seeing such countryman “sharpening his knife”, but the historiography of not realizing that this knife has always been blunt in a process of emancipation. This is the result of right-wing academic geopolitical discourse and forms of ideological vassalage of art history.

Anthropoemia

A Shakespearean invention of Brazil announced a decision based on a dilemma: “Tupy, or not tupy that is the question”.⁷ A totemic meal: diarrhea-Brazil, metropolitan canned goods, fine biscuits, internal colonialism, urban art (“occasional” property fires in shantytowns and silence in the media and the art spheres: social apartheid + real estate). One cannot digest it... However, this Panorama does not vomit Brazilian art; what it does is to take part in diagnosing new forms of metabolism regarding “Brazil” as a political and cultural question. However, Panorama was actually vomited by a few stomachs. In an position opposite to the anthropophagic incorporation of the Others’ symbolic energy, anthropoemia means throwing up the Other – i. e. refusing to accept exchange and contact, as Claude Lévi-Strauss, a reader of Oswald de Andrade, wrote in *Tristes tropiques*⁸ about the forms of relations of alterity. Anthropoemia, from Greek *emein* (to vomit) and not *phagos* (to eat), signifies expulsion, isolation, separation, confinement, and barriers between different cultures.⁹ Lispector brings everything to the experience of the individual: “to go beyond the max is the same as to live the pure element. Some people cannot take it and throw up”.¹⁰ *Emein* is an anagram of *mein*, “mine” in German. “The only things that interest me are those that are not mine.”¹¹ The only things that interest me are those that are mine = Anthropoemia.

Symbolic war games

The biscuit becomes international

Everything in Brazilian art seemed to be controlled by a group of university critics that emerged in the mid-1970s. These were opinion makers directly associated to the market. Now, everything is outside this Rio de Janeiro-São Paulo university axis. Foreign museums and universities will review without any bias everything that was repressed: the 19th century, the moderns before modernism, modernists outside the music band of the *Semana de 22*,¹² constructivists excluded from the logocentric system, women without a place in misogynous discourses, homoeroticism, “ex-centric” production (a term coined by Brazilian

os diagramas sociais da arte, os artistas emergentes. A agenda brasileira e a pauta de assuntos evitados pelo “salto alto” do meio artístico brasileiro (mais metropolitano que a metrópole...) estão sendo abertas de fora para dentro. Não é o “retorno do reprimido”, pois o olhar estrangeiro cuja agenda não coincide com a agenda dos nacionais, passa feito um trator sobre os “gênios” críticos do lugar e seu esquema corporativo.

A hospitalidade curatorial deste Panorama é retribuição: afinal, foram curadores, críticos, professores de história da arte, historiadores, diretores de museus, museus, kunsthallen, bienais, a documenta, universidades, colecionadores, revistas, feiras, galerias e marchands do hemisfério Norte que moveram de fato a arte brasileira pelo mundo a partir da década de 1990. Sem a disponibilidade deles não haveria ação possível dos agentes brasileiros dessa mudança, eles teriam sido quase impotentes.

Capital cognitivo

A colagem metaesquemática *Black Oiticica over Warhol, Ruscha & Gorky* (Oiticica preto sobre Warhol, Ruscha & Gorky, 2008), de Jorge Pedro Núñez, situa Oiticica em seu tempo histórico convalidado em *aggiornamento* com design e indústria cultural. É apropriação da história, como Oiticica se apropriou do *Victory boogie-woogie* (1944), de Mondrian. Norman Mailer não acusou de plágio nem proibiu o anarquista contracultural Hélio Oiticica ou Neville d’Almeida de usarem a capa de seu livro da biografia de Marilyn Monroe na *Mona Lisa. CC3 Maileryn* (1973). SUPERFLEX e Jorge Pedro Núñez (*Oiticica in cosmococa after lecture Lewitt, isometric triangle* [Oiticica em cosmococa após palestra Lewitt, triângulo isométrico, 2007] fotografia não exposta no Panorama) são índices das nuances que a censura pode inadvertidamente tomar.

Geografia calada

Puro plágio?

O Brasil não é bem aqui, mas a algumas centenas de milhas da ilha de *Utopia*, de Thomas More (1477-1535). Qualquer brasileiro sabe ou intui que utopia se localiza a algumas centenas de milhas entre o Brasil oriental e o Ceilão... O Haiti sim, é aqui, diz Caetano.

Cosmógrafos

O pintor “português de Portugal” Julião Sarmento conhece mais o Brasil profundo que 88,88% dos artistas brasileiros. Embrenhou-se pela Amazônia. O “argentino de Nova York”, Nicolás Guagnini, conhece melhor a linguagem e o significado do neoconcretismo do que 88,888% dos artistas brasileiros, muitos mais interessados em obliterar esse movimento da história. Guagnini articula melhor a lógica e a fenomenologia de um *Objeto ativo* (1959-62) de Willys de Castro do que nove entre dez críticos brasileiros. Entre a geografia de Sarmento e a história de Guagnini, navegadores virtuais viajam no Brasil da *web*.

critic Aracy Amaral) from non-hegemonic areas, the local system of disaffects, languages obliterated by critics (photography, art cinema, video-art, performance, installation, art-media, etc.), repressed themes, cultural plurality (anterior and distinct from multiculturalism), political art, institutional critic, the social diagrams of art, emerging artists. Brazilian agenda and guidelines of subjects to be avoided by the “high heels” of the Brazilian art circuit (more metropolitan than the metropolis itself...) are being opened from the inside out. This is not “the return of the repressed”, because the foreign gaze, whose agenda does not coincide with the agenda of the nationals, runs over “ingenious” local critics and their corporative schemes like a tractor.

The curatorial hospitality of this Panorama is reciprocity: all in all, what brought Brazilian art to the world from the 1990s on were curators, critics, historians, art history professors, museum directors, museums, kunsthallen, biennials, documenta, universities, collectors, magazines, fairs, galleries and buyers from the Northern Hemisphere. Without their will, there would be no possible action for Brazilian players – they would be virtually powerless.

Cognitive capital

Jorge Pedro Núñez’s meta-schematic collage *Black Oiticica over Warhol, Ruscha & Gorky* (2008) situates Oiticica in his historical times, articulated through design and cultural industry. It is appropriation of history in the same way that Oiticica took Mondrian’s *Victory boogie-woogie* (1944) for himself. Norman Mailer did not accuse anarchist counter-cultural artists Hélio Oiticica and Neville d’Almeida of plagiarism because they used the cover of his Marilyn Monroe biography on *Mona Lisa. CC3 Maileryn* (1973). SUPERFLEX and Jorge Pedro Núñez (the photograph *Oiticica in cosmococa after lecture Lewitt, isometric triangle*, 2007, that was not exhibited in the Panorama) reveal the nuances of how censorship could inadvertently come about.

Silent geography Pure plagiarism?

Brazil is not exactly here, but a few hundred miles away from the *Utopia* of Thomas More (1477-1535). Any Brazilian knows or intuitively knows that utopia is located a few hundred miles between Eastern Brazil and Ceylon... Yes, Haiti is here, as Caetano Veloso says.

Cosmographers

“Portuguese from Portugal” painter Julião Sarmiento knows the depths of Brazil more than 88.88% of Brazilian artists. He went deep into the Amazon. Nicolás Guagnini, an “Argentinian from New York”, knows about the language and meaning of neoconcretism better than 88.888% of Brazilian artists, many of which are interested in obliterating this movement from history. Guagnini articulates better than nine among ten Brazilian

Agenda sob o triste trópico

Lévi-Strauss não descobriu o Brasil: descobriu leis da cultura a partir daqui: [des]saudades do Brasil. Afinal, alguns artistas deste Panorama estão redescobrimdo o Brasil para os brasileiros e encontrando aqui suas próprias raízes da arte europeia ou norte-americana canibalizadas há algum tempo, ou, em certos casos, referências afro-latino-americanas. Tudo se contamina. Contaminar fertiliza o mundo. Cada artista é continente. Com Dominique Gonzalez-Foerster, o espaço se desloca se o artista se desloca. Claire Fontaine produziu um grande letreiro em neon: *Mamôyquara opá mamô pupé*, versão em tupi antigo da expressão “estrangeiros em todo lugar”. Gaston Bachelard dizia que era preciso sair não importa para onde; agora, não importa para onde forem, os artistas serão sempre estrangeiros. É um *eu* disseminado como Sebastian Knight, o personagem de Nabokov.⁸

Mapa mudo

Aqui está um mapa mudo do Brasil: uma dicção que talvez a arte brasileira relute em enunciar. Alguns desses artistas fazem o que não fizemos. Isso nos aflige e nos envergonha? Não, talvez e sim. O estrangeiro não pertence a nada e por isso sente pertencer a tudo.⁹

Freud e o bem-estar de nossa civilização

Qual é nosso mal-estar com nossa própria civilização?¹⁰ Onde estão a crise e a crítica? Arte sem crise, país sem crise. Circuito contente, arte contente.

Em 1978, o Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro foi destruído por um incêndio incidental. Não surgiram trabalhos de crítica institucional sobre a tragédia. Ao contrário: silêncio dos intelectuais cariocas na cobrança de responsabilidades. Em 2002, o Museu Nacional de Belas Artes, então dirigido pela mesma diretora do MAM do Rio quando este pegou fogo, estava à beira de um incêndio. Nenhum trabalho de crítica institucional que expusesse a dupla gestão temerária. Alessandro Balteo Yazbeck, em seu *MAM (Rio-São Paulo), Entangled portraits, 1972-2009* (from the series *Cultural diplomacy: An art we neglect*) (MAM [Rio-São Paulo], Retratos enredados, 1972-2009 [da série Diplomacia cultural: Uma arte que menosprezamos], 2009), trabalha a segunda “reconstrução” do MAM depois do incêndio apontando a recusa de uma doação solidária do pintor Eugenio Espinoza por um diretor burocrata do museu carioca.

A crítica institucional e a da burguesia no Brasil são irrisórias no modelo de convivência/conivência gentil dos artistas: (a) não fica bem? (b) dá amolação? ou (c) pode trazer consequências para a carreira? Em um país corrupto, quase não há arte sobre corrupção. Em um país com alta concentração de poder e renda não se vê crítica do colonialismo interno. Muito da arte

critics the logic and phenomenology of Willys de Castro's¹³ *Objeto ativo* (Active object, 1959-62). Between Sarmiento's geography and Guagnini's history, cyber surfers travel through Brazil in the world wide web.

Agenda under a sad tropic

Lévi-Strauss did not discover Brazil: he discovered laws of culture based on what was happening here: [dis]saudades¹⁴ of Brazil. After all, some of the artists in this Panorama are rediscovering Brazil for Brazilians and finding here their own roots in European or American art, cannibalized for some time now, or, in certain cases, Afro-Latin-American references. Everything is contaminated. Contamination fertilizes the world. Each artist is a continent. With Dominique Gonzalez-Foerster, space is displaced if the artist is displaced. Claire Fontaine produced a large neon sign: *Mamõyguara opá mamõ pupé*, the translation into Old Tupi of the expression "estrangeiros em todo lugar" (foreigners everywhere). Gaston Bachelard used to say that it was necessary to go out, no matter where you go: now, not matter where they go, artists are always foreigners. It is a disseminated *I*, much like Sebastian Knight, Nabokov's character.¹⁵

Mute map

Here is a mute map of Brazil: an utterance that Brazilian art is perhaps reluctant to give up. Some of these artists make things that we have not. Does this make us anxious and ashamed? No, maybe and yes. Foreigners don't belong to anything, and this is why they feel like they belong to everything.¹⁶

Freud and the well-being of our civilization

Why are we afflicted by a malaise in our own civilization?¹⁷ Where are crisis and criticism? Art without crisis, country without crisis. Happy circuit, happy art.

In 1978, Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna (MAM) was destroyed by an incidental fire. There were no artworks of institutional critique about this tragedy. Quite the contrary: intellectuals from Rio de Janeiro silenced and did not inquire as to assign responsibilities. In 2002, Museu Nacional de Belas Artes, then directed by the same director that was in MAM Rio on the occasion of the fire, was also at risk of fire. There were no artworks of institutional critique to expose that double risky directorship. In his *MAM (Rio-São Paulo), Entangled portraits, 1972-2009* (from the series *Cultural diplomacy: An art we neglect*) (2009), Alessandro Balteo Yazbeck worked on the second "reconstruction" of MAM after the fire by noting the refusal of a sympathetic donation by painter Eugenio Espinoza by a bureaucratic director of that Rio de Janeiro museum.

Institutional critique and the critique of the establishment in Brazil are derisive in its model of close association/kind connivance by artists: (a) does it seem awkward? (b) does it bother anyone? or (c) can it affect one's career? In a corrupted

triumfante por aqui é mais jogo narcisista, regionalista de celebração da(s) grande(s) metrópole(s) que crítica real das relações concretas de poder que regem o colonialismo interno e o tecido urbano/classes sociais. A arte brasileira teria fugido da ob-cena brasileira? Ou virou uma arte do bem-estar de nossa civilização? Ou o paradigma é o estranhado, o estrangeiro a si mesmo, o exilado interno de uma necessária agenda brasileira? Quais são os rumos? A despolitização, no entanto, parece ser mais obra do circuito da arte do que da produção. O circuito e o desejo de nele se integrar com sucesso são a real fronteira contra o político?

Linguística da língua enrolada A língua estrangeira

É irredarguível que conhecemos mal nossa própria língua. O que é uma língua franca? É simples construção do significante? Ou é também intensa relação da teia de sujeitos em torno de significados e referentes sem um léxico puro, com uma semântica deslocada e com um sistema semiológico fora do pacto nacional? O Panorama parece operar como uma língua franca da arte contemporânea:

*Mamôyguara opá mamô pupé. Parangolé. Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju¹¹*

“Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel!!!”¹², como diria agora Clarice Lispector pensando sobre um mundo globalizado: “Nãopão tempem jeipeitopo... Opo Braprasilpil nãopão tempem doponopo”... “Lixo, sim: lançamento inútil.” Foi como a revista *Veja* definiu, em julho de 1974, o livro *A via crucis do corpo*, de Lispector.¹³ O Panorama de 2009: lançamento inútil? “Uma língua não se fecha sobre si mesma senão em função de impotência” (Deleuze e Guattari).¹⁴

Com a graça da bossa nova e o humor tropicalista, Mauricio Lupini expõe gostosamente o analfabetismo funcional brasileiro sobre o Brasil: ninguém é capaz de acompanhar a relação entre signo escrito e imagem acústica.¹⁵ Os espectadores brasileiros de Lupini falham em concretizar a língua. Em cada sílaba/nota musical está a metonímia experimentada. Essa exposição não é um curral de metáforas-chavão do Brasil. Um Panorama pode ser linguagem do Brasil e estar fora da realização do discurso brasileiro, isto é, estar fora de uma pretensa *parole* da arte brasileira?

Culto de personalidade ou revelação de espantos?

Culto a Oscar Niemeyer? Luisa Lambri pia quando idealiza o sublime na luz e no ar da arquitetura moderna brasileira. Difícil tarefa para arquitetos locais diante do monopólio das

country, there is virtually no art about corruption. In a country with high concentration of power and income, there is no critique of intern colonialism. Most of the so-called triumphant art here is more of a narcissistic game, a regionalist celebration of the large metropolis, than real critique of concrete power relationships that govern internal colonialism and the urban/social class weave. Did Brazilian art run away from the Brazilian ob-scene? Or did it become an art of well-being of our civilization? Or is the paradigm the strange factor, that that is foreigner to itself, the internal exile to a necessary Brazilian agenda? Where is it heading to? De-politicization, however, seems to be the more the work of the art circuit than of the production circuit. Are the circuit and the desire to be a successful part of it the real frontier against politics?

Linguistics of the twisted tongue Foreign language

It is unquestionable that we do not know our own language well. What is a *lingua franca*? Is it a simple construction of meaning? Or is it also an intense network of relations among subjects around meanings and references without any pure lexicon, with some displaced semantics and with a semiologic system outside the national pact? The Panorama seems to operate as some kind of *lingua franca* of contemporary art:

Mamõyguara opá mamõ pupé. Parangolé. Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
*Ipeju*⁸

“Épé. Opo despestipinopo épé impimplaplacápávelpel!!!”¹⁹ [Yes. Fate is implacable!²⁰], Lispector would say now, thinking about a globalized world: “Nãopão tempem jeipeitopo... Opo Braprasilpil nãopão tempem doponopo”... [There’s nothing we can do... Brazil has no owner...²¹] “Trash, yes: this is a useless launch.” This is how Brazilian weekly magazine *Veja* defined Lispector’s book *A via crucis do corpo* [The stations of the body] in July 1974.²² Panorama 2009: is it a useless launch? “A language cannot be closed on itself unless it is due to impotence” (Deleuze and Guattari).²³

With bossa nova’s grace and a tropicalist humor, Mauricio Lupini makes a delightful display of the Brazilians’ functional illiteracy about Brazil: no one is capable of following this relation between written sign and acoustic image.²⁴ Lupini’s Brazilian spectators fail in concretize their language. In each syllable/musical note there is a metonym that has been experimented with. This exhibition is not an enclosure of cliché-metaphors of Brazil. Can a Panorama be the language of Brazil while being outside the Brazilian discourse, *i.e.*, being outside of a pretense *parole* of Brazilian art?

encomendas: encontrar poética onde existe ressentimento. Franz Ackermann mescla autorretrato e imagens do edifício Copan¹⁶, em São Paulo, em celebração da metrópole na errância pessoal. Marjetica Potrč conhece a questão fundiária no Brasil, que alguns artistas daqui confundem com necessidades de *beautification*. Ela aponta abismos: Niemeyer *versus* Oiticica ou [favela como “não-arquitetura”] *versus* [favelas e palafitas como fundação de *Tropicália*], Partido Comunista Brasileiro *versus* anarquismo – ou como Moscou fez a curadoria da inscrição da arte na moderna arquitetura brasileira: modernidade arquitetônica sem projeto construtivo na arte. A isso, Merleau-Ponty chamava de “espírito sem olho”. As palafitas pré-históricas do lago de Zurique, descobertas pela arqueologia e apresentadas em álbuns de gravuras no século XIX, foram a base de Le Corbusier para desenvolver a ideia de pilotis na Villa Savoye (1929), em Poissy¹⁷, que se desdobra no prédio do Ministério da Educação (1936) no Rio de Janeiro. Potrč propõe perguntas diretas: nós nos impomos à natureza ou nos reconciliamos com ela? Essa é uma indagação dilemática brasileira de décadas.

O riso da geleia Origem

Proposta por este Panorama, a pergunta wittgensteiniana sobre o caráter brasileiro da arte pode ser enunciada: um artista nascido no Brasil, de nacionalidade brasileira e vivendo no Brasil, que recorra a paradigmas de um Léger, Max Bill ou de uma Mona Hatoum é mais brasileiro do que um artista argentino ou cubano que trabalhe sobre matrizes de Oiticica ou Niemeyer?

Nietzsche indagou sobre a origem da moral, da tragédia, da linguagem e até do “pecado original”. Entre Nietzsche e Foucault, o Panorama frustra expectativas ao embaralhar a origem. Para o Michel Foucault nietzschiano, “a história ensina a rir das solenidades da origem”.¹⁸ Não se tratou de apontar um erro original em que os artistas estrangeiros complementassem o papel emancipatório da arte “brasileira”. Toda arte que vincule o tema desse erro original à crítica da lei capitalista da dominação social pende para a emancipação.¹⁹ Assim, a herança não é aquisição nem acúmulo, mas um conjunto de falhas – “ela fragmenta o que se pensava unido”, declara Foucault.²⁰ A “arte brasileira” seria algo informe como uma geleia, remetendo a Georges Bataille.²¹ Pior, “fazer a genealogia dos valores, da moral, do ascetismo, do conhecimento [nós acrescentaríamos ‘da arte’] não será, portanto, partir em busca de sua ‘origem’”, ao contrário, será “deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda”, argumentara Foucault.²² À “geleia geral” de Torquato Neto e Hélio Oiticica, Décio Pignatari responde que “em meio da geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e osso”.²³ O Panorama, misturando artistas brasileiros e

Personality cult or awe revelation?

An Oscar Niemeyer cult? Luisa Lambri peeps when she idealizes the sublime under the light and the air of modern Brazilian architecture. It is a hard task for local architects to face the monopoly of orders: to find poetics where there is resentment. Franz Ackermann mixes self-portrait and images of the Copan²⁵ building in São Paulo, in celebration of the metropolis in his own wanderings. Marjetica Potrč knows the problems involving rural properties in Brazil – which some artists mistake for *beautification* necessities. She points to an abyss: Niemeyer versus Oiticica or [shantytowns as “non-architecture”] versus [shantytowns and stilt homes as foundations of *Tropicália*], Brazilian Communist Party versus Anarchism – or how Moscow curated the introduction of art in modern Brazilian architecture: architectonic modernity without constructive project in art. Merleau-Ponty called this the “spirit without eye”. Pre-historic stilt homes found at Zurich Lake, discovered by archeology and presented in engraving books in the 19th century, were used as source by Le Corbusier in order to develop his idea of *pilotis* at Villa Savoye (1929) in Poissy²⁶, which he would unfold in the Ministério da Educação building (1936), in Rio de Janeiro. Potrč presents direct questions: do we impose ourselves on nature or do we reconcile with it? This has been a Brazilian dilemma for decades.

Jam laughs Origin

The Wittgensteinian question presented by this Panorama about the character of Brazilian art can be enunciated as follows: an artist born in Brazil, of Brazilian nationality and living in Brazil, who resorts to paradigms of Léger, Max Bill or Mona Hatoum, is he or she more Brazilian than an Argentinean or Cuban who works with Oiticica or Niemeyer as sources?

Nietzsche questioned the origins of moral, of tragedy, of language, and even of the “original sin”. Between Nietzsche and Foucault, Panorama frustrates expectations by scrambling origins. For a Nietzschean Michel Foucault, “history teaches us to laugh at the solemnities of origin.”²⁷ It is not a case of pointing the finger at an original mistake in which foreign artists would complement any emancipatory role of “Brazilian” art. Any kind of art that would connect this original mistake to the criticism of the capitalist law of social domination would tend to emancipation.²⁸ Thus, inheritance is not acquisition nor accumulation, but a set of failures – “it fragments those things we believed were a unity”, Foucault declares.²⁹ “Brazilian art” would be something formless, like jam, alluding to Georges Bataille.³⁰ Worse still, “tracing the genealogy of values, of moral, of asceticism, of knowledge [we would add ‘of art’] will therefore not be to search for its ‘origins’” – on the contrary, it will

estrangeiros trabalhando no Brasil, aspira à condição de geleia em forma imprecisa de labirinto. “A pureza é um mito” – está escrito na *Tropicália*, do nietzschiano Hélio Oiticica.

Lógica do capital: Mais valia um pássaro na mão
Leis econômicas [Sobre um padrão de diálogo]

No moderno (Visconti ou Castagneto), o artista pintava, rompia o cânon e discutia com alguns poucos colegas. No modernismo, interpretava os trópicos e o “povo” e mostrava sua arte ao escritor-crítico (Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Murilo Mendes). No pós-guerra, o artista mantinha o crítico de arte próximo do processo experimental (Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Mario Schenberg, Walter Zanini ou Frederico Morais). A partir do “boom da arte”, o artista passou a “produzir” e a chamar o galerista. Hoje, muito é exposto na internet.

Para entender processos: quais artistas extraem, através de sua arte, a “mais valia simbólica” das condições adversas e concretas do Outro (miséria, exclusão, desvalia, entre outros.) em favor de seu mercado? Quem lucra e acumula capital? Isso é arte da “boa alma” hegeliana ou o processo demanda novos paradigmas autorais e econômicos?

No plano macroeconômico, a mais valia simbólica extraída da sociedade brasileira estaria reservada exclusivamente aos “brasileiros”? O “artista brasileiro” seria então o sujeito hegemônico contra a abstração do trabalho? Portanto, isto é um Panorama sem reserva de mercado, sem concentração de capital simbólico por nacionalidade.

Em arte, o Brasil não pertence ao Brasil, isto é, não é propriedade intelectual de ninguém. A ideia de Brasil foi construída pelos brasileiros até certo momento histórico. O Brasil sempre foi muitos que não pertencem apenas aos nacionais. Este Panorama fica contra as almas melancólicas do nacionalismo varguista de um Brasil para os brasileiros, uma espécie de Petrobras da arte, tipo reserva de mercado de trabalho da crítica do simbólico, aparelhamento partidário das estruturas do Estado, do ressuscitado stalinismo-depois-de-Stálin.

Ao projeto de centralidade nacional [controle do aparelho de Estado, da direção dos partidos políticos, da mídia, das decisões corporativas sobre renúncia fiscal para a cultura etc.] corresponde a construção do colonialismo interno e um subproduto: o desejo de monopólio no sistema da arte. Existiria um padrão de artista hegemônico neste processo de concentração de poder? Esse poder, no entanto, vige no Brasil para efeitos internos.

Triunfinho

Este não é um Panorama do triunfo da “arte brasileira” – triunfo narcisista dos artistas, triunfo financeiro do mercado, triunfo do marketing das grandes exposições, triunfo dos museus como capacidade de acumulação, triunfo das cidades centripetas – cadeia de tarefas da arte no século XXI como nova

“allow them to raise from the labyrinth where no truth has ever kept them under surveillance”, Foucault argues.³¹ To Torquato Neto and Hélio Oiticica’s “general jam”, Décio Pignatari answers that “among this Brazilian general jam, someone has to act as marrow and bone.”³² The Panorama, by mixing Brazilian and foreign artists working in Brazil, aspires to the condition of jam shaped as an imprecise maze. “Purity is a myth” – we read in Nietzschean Hélio Oiticica’s *Tropicália*.

Capital logic: Bygone surplus value
Economic laws [On a dialogue pattern]

In the modern period (Visconti or Castagneto³³), artists would paint, would move away from the canon, and would have discussions with a few colleagues. In the modernist period, artists would interpret the tropics and the “people” and show their art to a critic-writer (Mário de Andrade, Manuel Bandeira, or Murilo Mendes). During the post-war period, artists would keep critics close to their experimental process (Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Mario Schenberg, Walter Zanini, or Frederico Morais). With contemporary art’s “boom”, artists started to “produce” and call gallery owners. Today, much is displayed on the internet.

In order to understand processes: which artists extract, from their art, the “symbolic surplus value” of adverse and concrete conditions of the Other (poverty, exclusion, losses, among others.) in favor of their market? Who will make a profit and amass capital? This is the art of the Hegelian “good soul” or does the process demand new authorial and economic paradigms?

In the macroeconomic level, would the symbolic surplus value extracted from Brazilian society be reserved exclusively to Brazilians? Then, would the “Brazilian artist” be a hegemonic subject against the abstraction of the work? Thus, this is a Panorama without any market protection, without any concentration of symbolic capital through nationality.

In art, Brazil does not belong to Brazil, *i.e.*, this is no one’s intellectual property. The idea of Brazil was built by Brazilians up to a specific historic moment. Brazil has always been many, those who do not belong to its nationals. This Panorama is against those melancholic souls, partisans of president Vargas’s nationalism, who proclaimed “Brazil for the Brazilians”, a kind Petrobras³⁴ of art, a kind of market reserve for the practice of a critique of the symbolic, the construction of a partisan state apparatus, of a resurrected post-Stalin Stalinism.

To the project of national centralization [control of the state apparatus, of the direction of political parties, of the media, of corporative decisions about tax breaks for culture, among others] corresponds the building of internal colonialism and a sub-product: a desire for monopoly in the art system. Would there be any kind of hegemonic artist in this process of concentration of power? Nevertheless, this power is the internal norm in Brazil.

cultura de *celebrities*. Seu triunfo é justamente trabalhar em outro registro em que “a grande exposição” pode ser a “falha” na cadeia acrílica de interesses extra-artísticos do circuito.

Notas

- 1 Clarice Lispector, “Pertencer” in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.06.1968.
- 2 Clarice Lispector, op. cit.
- 3 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, originalmente publicado em *Revista de antropofagia*, n. 1, ano 1, maio de 1928, São Paulo.
- 4 *Tristes trópicos*, trad. Wilson Martins (São Paulo: Editora Anhembi, 1957, pp. 414-415).
- 5 Michael Cronin, *Translation and globalization* (Londres e New York: Routledge, 2003, p. 95).
- 6 *Água viva* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 68, primeira publicação em 1973).
- 7 Oswald de Andrade, op. cit.
- 8 Vladimir Nabokov, *A verdadeira vida de Sebastian Knight*, trad. Ana Luísa Faria (Lisboa: Dom Quixote, 1990, primeira publicação em 1941).
- 9 Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, trad. Leon S. Roudiez (Nova York: Columbia University Press, 1991, p. 32).
- 10 Alusão a Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, trad. James Strachey (Nova York: W. W. Norton & Company, 1961).
- 11 “Catiti Catiti, Imara Notiã, Notiã Imara, Ipeju”, extraído de Oswald de Andrade, op. cit.
- 12 Clarice Lispector, “A língua do P” in *A via crucis do corpo* (Rio de Janeiro: Artnova, 1974).
- 13 “Conheça o polêmico livro de Clarice Lispector que a *Veja* chamou de ‘lixo’”. In www.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u656366.shtml (acessado em 18 de fevereiro de 2010).
- 14 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mil platôs*, trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa (Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, vol. 1, p. 16).
- 15 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 2005, p. 99, primeira publicação em 1916). No original: “Nous appelons *signe* la combination du concept et de l’image acoustique”. Existe uma tradução brasileira: *Curso de linguística geral* (São Paulo: Cultrix, 2006).
- 16 *By the way*, o edifício foi projetado por Niemeyer.
- 17 Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, The noble savage* (Cambridge: The MIT Press, 2000, pp. 201-211).
- 18 Michel Foucault, “Nietzsche, A genealogia e a história” in *Microfísica do poder*, trad. Roberto Machado (Rio de Janeiro: Graal, 1993, p. 18).
- 19 Ver Jacques Rancière, “Razão desencantada – Filósofos de Frankfurt: A ferida perene”, trad. José Marcos Macedo, in *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 de agosto de 1997.
- 20 Michel Foucault, op. cit., p. 21.
- 21 “Formless” in Georges Bataille, Michel Leiris et alii, *Encyclopaedia acephalica*, trad. Iain White (Londres: Atlas Press, 1995, pp. 51-52).
- 22 Michel Foucault, op. cit., p. 19.
- 23 “Entrevista” in *Contracomunicação* (Cotia: Ateliê Editorial, 1971, p. 29).

Small triumph

This is not a Panorama celebrating the triumphs of “Brazilian art” – a narcissistic triumph of artists, a financial triumph of the market, a triumph of the marketing of large exhibitions, a triumph of museums as capacity of accumulation, a triumph of centralizing cities – the chain of tasks in art in the 21st century as a new celebrity culture. Panorama’s triumph is to operate in another register, where a “grand exhibition” can be the “flaw” in the a-critical chain of extra-artistic interests of the circuit.

Notes

- * The title of this text is a play on the sentence “estrangeiros em todo lugar” [“foreigners everywhere” in Portuguese] translated into the “language of P”, a Brazilian game in which children invent a “new language”, repeating each word’s syllables and replacing the consonant for a “P”, or inserting a “P” before a single vowel. Lispector has referred to this language in a text quoted by the author.
- 1 “tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer” Clarice Lispector, “Pertencer” [To belong] in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, June 15, 1968.
- 2 José Ferraz de Almeida Júnior (1850–1899), Brazilian painter.
- 3 “embora eu tenha uma alegria: pertença, por exemplo, a meu país, e como milhões de outras pessoas sou a ele tão pertencente a ponto de ser brasileira. [...] sinto-me no entanto feliz de pertencer à literatura brasileira. Não é por orgulho ou nem por ambição. Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivo que nada tem a ver com a literatura. [...] Feliz apenas por ‘fazer parte’”, Clarice Lispector, “Pertencer”, op. cit.
- 4 In 1888, slavery was abolished in Brazil.
- 5 Jean-Baptiste Debret (1768–1848), French painter who visited Brazil in the 19th century.
- 6 During the Canudos war, in 1896–1897, the Brazilian army fought a group of locals who had gathered around a religious leader, Antônio Conselheiro (1896–1897), in the city of Canudos, in Bahia.
- 7 Oswald de Andrade, “Manifesto antropófago”, first published in *Revista de antropofagia*, n. 1, year I, May, 1928, São Paulo. There is a translation in English available online, “Anthropophagite manifesto”: <http://www.391.org/manifestos/1928anthropophagite.htm> (accessed on 19 March 2010)
- 8 *Tristes trópicos* (São Paulo: Editora Anhembi, 1957, pp. 414–415). There is a translation available in English: *Tristes tropiques* (London: Penguin, 1992).
- 9 Michael Cronin, *Translation and globalization* (London and New York: Routledge, 2003, p. 95).
- 10 *Água viva* (Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 68, first published in 1973). There is a translation available in English: *The stream of life* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
- 11 Oswald de Andrade, op. cit.
- 12 The “Semana de Arte Moderna”, the “week of modern art”, occurred in São Paulo’s Teatro Nacional in 1922. It encompassed painting, sculpture, literature and music and is traditionally considered a key moment in Brazilian modern art history.
- 13 Willys de Castro (1926–1988), Brazilian concrete painter.
- 14 There is no accurate translation for *saudades*, a sentiment that is often said to be expressed appropriately only in Portuguese. The closest equivalents would be “longing” or “yearning”.
- 15 Vladimir Nabokov, *The real life of Sebastian Knight*, first published in 1941.
- 16 Julia Kristeva, *Strangers to ourselves*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1991, p. 32).
- 17 Allusion to Sigmund Freud, *Civilization and its discontents*, trans. James Stratchey (New York: W. W. Norton & Company, 1961).
- 18 “Catiti Catiti, Imara Notiá, Notiá Imara, Ipeju”, quoted from Oswald de Andrade, op. cit.

- 19 Clarice Lispector. "A língua do P" in *A via crucis do corpo* (Rio de Janeiro: Artnova, 1974).
- 20 In the "language of P". See note indicated with an * above.
- 21 In the "language of P". See note indicated with an * above.
- 22 Apud "Conheça o polêmico livro de Clarice Lispector que a *Veja* chamou de 'lixo'". In www1.folha.uol.com.br/folha/livrariadafolha/ult10082u656366.shtml (accessed on 18 February 2010).
- 23 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A thousand plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).
- 24 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (Paris: Payot, 2005, p. 99, first published in 1916). In the original: "Nous appelons *signe* la combination du concept et de l'image acoustique".
- 25 By the way, this building was designed by Oscar Niemeyer.
- 26 Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, the noble savage* (Cambridge: The MIT Press, 2000, pp. 201-211).
- 27 Michel Foucault, "Nietzsche, A genealogia e a história" in *Microfísica do poder*, (Rio de Janeiro: Graal, 1993, p. 18).
- 28 See Jacques Rancière, "Razão desencantada - Filósofos de Frankfurt: A ferida perene". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 August 1997.
- 29 Michel Foucault, op. cit., p. 21.
- 30 "Formless" in Georges Bataille, Michel Leiris et alii, *Encyclopaedia acephalica*, trans. Iain White (London: Atlas Press, 1995, pp. 51-52).
- 31 Michel Foucault, op. cit., p. 19.
- 32 "Entrevista" in *Contracomunicação* (Cotia: Ateliê Editorial, 1971, p. 29).
- 33 Giovanni Battista Felice Castagnetto (Genoa, 1851-Rio de Janeiro, 1900) and Eliseu D'Angelo Visconti (Salerno, 1866 – Rio de Janeiro, 1944), Brazilian painters.
- 34 Getúlio Vargas (1882-1954) was president of Brazil in two periods, 1930-1945 and in 1951-1954. In 1953, he created Brazilian oil company Petrobras, with the slogan "O petróleo é nosso" (the oil is ours).



74 ADRIÁN VILLAR ROJAS Rosario, Argentina, 1980; vive em [lives in] Buenos Aires
2009 Programa de Residências, 31º Panorama [residency program], Edifício Lutetia-FAAP,
São Paulo




Nunca esquecerei Brasil, 2009

Ouro

A Pinacoteca
do
MASP
de Rafael a Picasso

preto

 Banco Safra







GALERIA NACIONAL

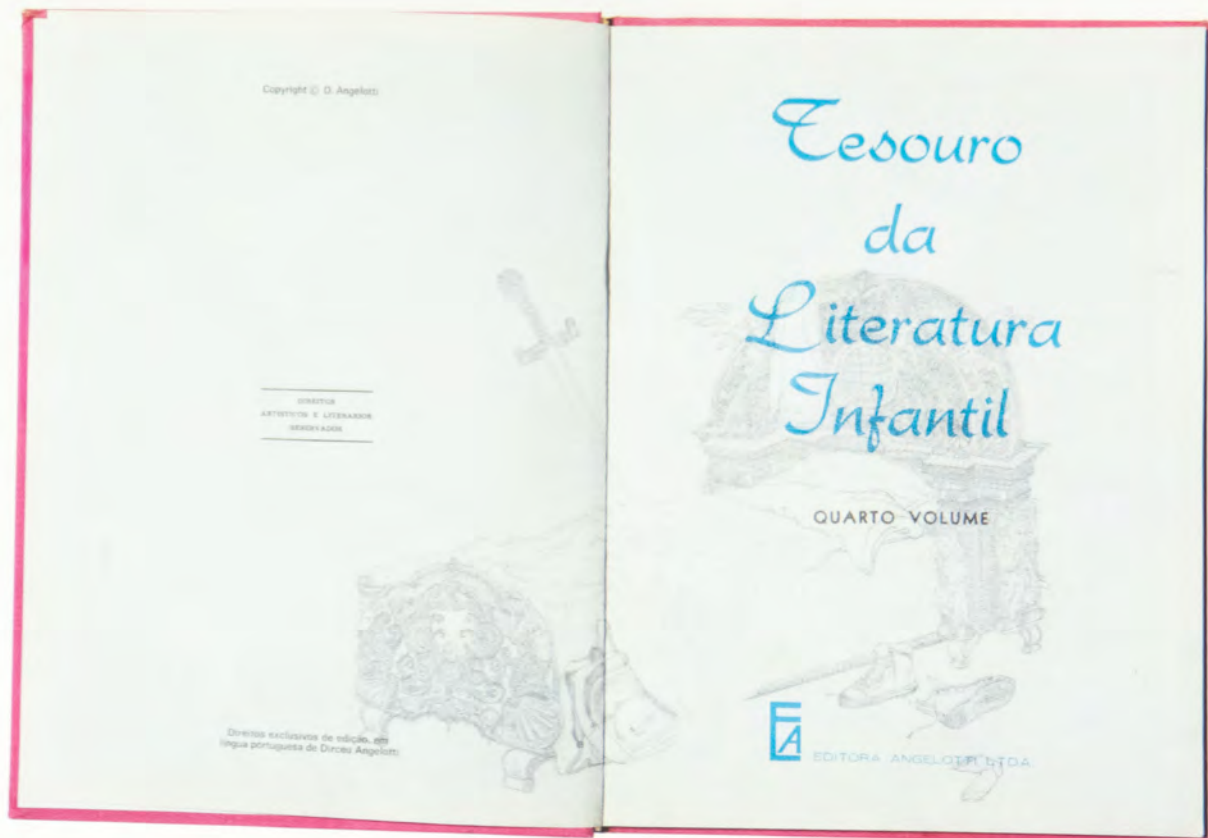
ENCICLOPÉDIA DOS MUSEUS



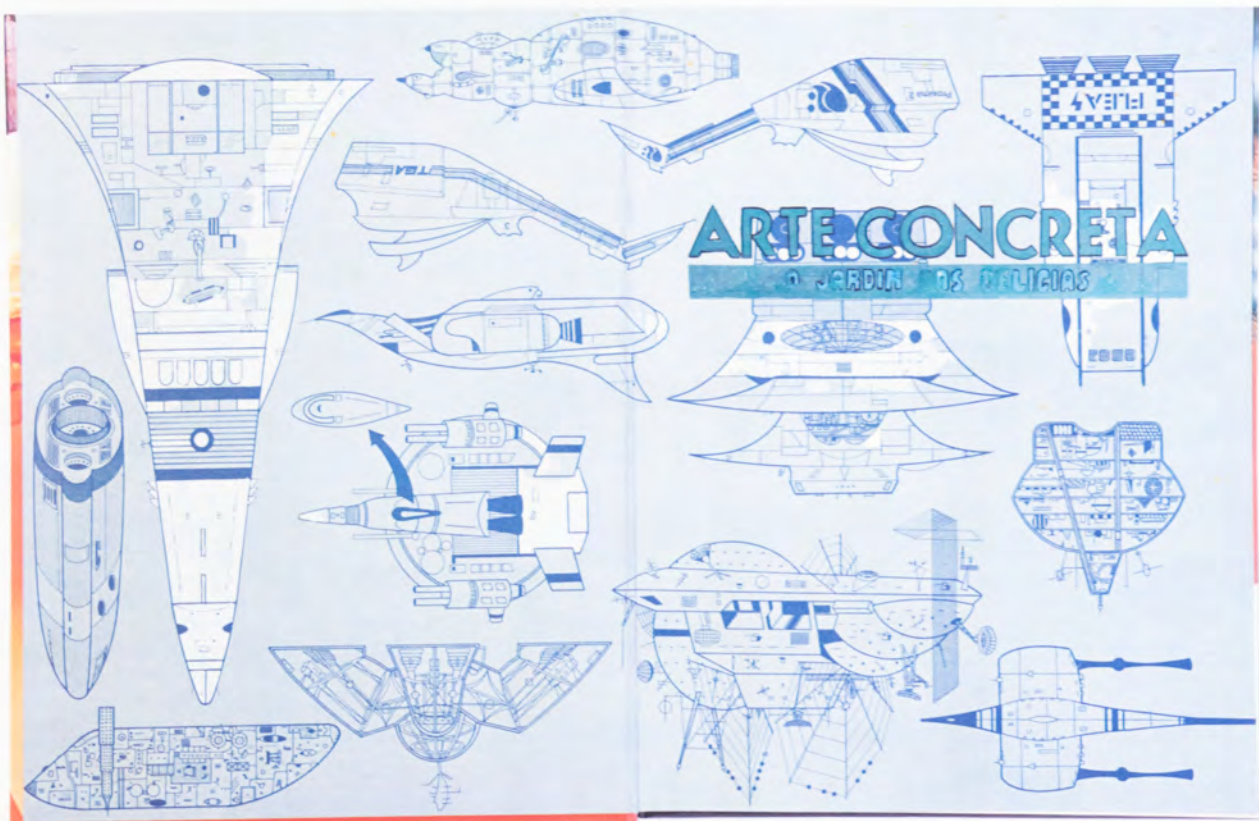
KURT PETER KARFELD
VERSUNKENE KULTUREN
LEBENDIGE VÖLKER
INKA MAYA und AZTEKEN
EIN FARBBILDWERK



IM APOLLO VERLAG



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *Nunca esquecerei Brasil*, 2009





CRONOLOGIA

- 1950 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1951 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1952 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1953 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1954 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1955 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1956 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1957 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1958 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1959 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1960 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1961 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1962 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1963 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1964 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1965 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1966 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1967 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1968 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1969 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.
- 1970 Espinosa escreve o livro "O que é a arte" em São Paulo.

- 1968 Espinosa se muda para Miami, e Balthus Yatzbeck se muda para Nova York.
- 1969 Com dois trabalhos em estudo (1947-48) de Espinosa é mostrado na exposição "Arte Brasileira da segunda metade do século XX em contexto", coleção "Coleção" no MAM Rio e, bem seguida, no MAM São Paulo.
- 1974 Espinosa e Balthus Yatzbeck começam a colaborar sobre o tema da história da arte americana, incluindo referências autobiográficas. Os resultados são expostos em 2008 no Depew Center da Harvard University.
- 2004 Balthus Yatzbeck visita a Miami para consultar os advogados que cuidam de sua herança e carta enviada ao com Espinosa. Lá, concordam em propor uma reconstrução para o 31º Panorama da arte brasileira, com curadoria de Adriano Pedreira no MAM São Paulo.
- 2005 Carta é enviada em contato com o MAM Rio para perguntar sobre o destino da coleção de Espinosa em 1961. O MAM Rio revela uma carta enviada a Espinosa em 1961. Naquela época Espinosa não recebeu tal carta.
- A carta comunica que a doação não foi aprovada pela Comissão encarregada de examinar as doações. A carta também fala da expectativa de nova oportunidade que permita o esboço de acordo entre o museu e o artista.
- Após a publicação deste texto, não se conhece o paradeiro da obra.
- Em acordo com Balthus Yatzbeck, Espinosa decide fazer duas reconstruções da obra perdida, para que sejam expostas no Panorama 2009. Cada uma será oferecida como doação para o MAM Rio e para o MAM São Paulo, respectivamente.
- Balthus Yatzbeck consulta um advogado brasileiro sobre suas possibilidades de migrar para o Brasil.

1961 Carta enviada em contato com o MAM Rio para perguntar sobre o destino da coleção de Espinosa em 1961. O MAM Rio revela uma carta enviada a Espinosa em 1961. Naquela época Espinosa não recebeu tal carta.

1961 Carta enviada em contato com o MAM Rio para perguntar sobre o destino da coleção de Espinosa em 1961. O MAM Rio revela uma carta enviada a Espinosa em 1961. Naquela época Espinosa não recebeu tal carta.

ALESSANDRO BALTEO YAZBECK EM COLABORAÇÃO COM EUGENIO ESPINOZA
MAM (RIO-SÃO PAULO), RETRATOS ENREDADOS, 1972-2009
 (DA SÉRIE CULTURAL DIPLOMACY: AN ART WE NEGLECT), 2007-09

PORTUGUÊS

CRONOLOGIA

- 1950 Eugenio Espinoza nasce em San Juan de los Morros, Venezuela.
- 1972 Espinoza expõe seu *Impenetrable* e assinala uma ruptura com as tendências do abstracionismo geométrico na Venezuela, na direção de práticas mais conceituais.
- Alessandro Balteo Yazbeck nasce em Caracas, Venezuela.
- 1977 Espinoza se muda para Nova York para continuar seus estudos. Conhece Célia Silva, uma estudante brasileira de filosofia, como quem se casa no ano seguinte.
- 1979 Espinoza expõe na New York University, e é selecionado para a exposição *Multimídia internacional*, com curadoria de Walter Zanini, na Universidade de São Paulo.
- 1981 Desejando se envolver com a cultura brasileira, que avalia ser um contexto apropriado para seu trabalho, Espinoza se muda para o Rio de Janeiro com a família e dá início ao processo de imigração.
- Espinoza torna-se amigo de Antonio Dias e decide doar uma de suas obras da série sem título (1971-81) para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 1982 Após entregar sua obra para o MAM Rio, Espinoza retorna a Caracas para preencher os requisitos de imigração. Desapontado com o processo e com a falta de interesse por seu trabalho no Brasil, decide permanecer na Venezuela.
- 1985 Três obras de Espinoza são incluídas na representação nacional da Venezuela na XVIII Bienal Internacional de São Paulo.
- 1995 Espinoza e Balteo Yazbeck se conhecem em Caracas, por ocasião da primeira reconstrução do *Impenetrable* (1972) de Espinoza.

- 2000 Espinoza se muda para Miami, e Balteo Yazbeck se muda para Nova York.
- 2002 Um dos trabalhos sem título (1971-81) de Espinoza é mostrado na exposição *Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, colección Cisneros*, no MAM Rio e, sem seguida, no MAM São Paulo.
- 2006 Espinoza e Balteo Yazbeck começam a colaborar sobre o tema da história da arte venezuelana, misturando referências autobiográficas. Os resultados são expostos em 2008 no Carpenter Center da Harvard University.
- 2009 Balteo Yazbeck viaja a Miami para consultar os advogados que cuidam de sua imigração e para entrevistar-se com Espinoza. Lá, concordam em propor uma colaboração para o 31º Panorama da arte brasileira, com curadoria de Adriano Pedrosa, no MAM São Paulo.

Célia Silva entra em contato com o MAM Rio para perguntar sobre o destino da doação de Espinoza em 1981. O MAM Rio revela uma carta enviada a Espinoza em 1985. Naquela época Espinoza não recebeu tal carta.

A carta comunica que a doação não foi aprovada pela Comissão encarregada de examinar as doações. A carta também fala da expectativa de nova oportunidade que permita o estreitamento de laços entre o museu e o artista.

Até a publicação deste texto, não se conhece o paradeiro da obra.

Em acordo com Balteo Yazbeck, Espinoza decide fazer duas reconstruções da obra perdida, para que sejam expostas no Panorama 2009. Cada uma será oferecida como doação para o MAM Rio e para o MAM São Paulo, respectivamente.

Balteo Yazbeck consulta um advogado brasileiro sobre suas possibilidades de imigrar para o Brasil.

CHRONOLOGY

- 1950 Eugenio Espinoza is born in San Juan de los Morros, Venezuela.
- 1972 Espinoza presents his *Impenetrable* and marks a breaking point with Venezuelan abstract geometric trends towards more conceptual oriented practices.
- Alessandro Balteo Yazbeck is born in Caracas, Venezuela.
- 1977 Espinoza moves to New York to continue his studies and meets Célia Silva, a Brazilian student of philosophy, who he marries in the following year.
- 1979 Espinoza exhibits at New York University where he is selected for *Multimídia internacional*, a show curated by Walter Zanini that took place at Universidade de São Paulo.
- 1981 Wishing to embrace Brazilian culture, which he finds is an appropriate context for his work, Espinoza moves to Rio de Janeiro with his family and begins his immigration process.
- Espinoza befriends Antonio Dias and decides to donate one of his works from the untitled series (1971-81), to Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 1982 After delivering his artwork to MAM Rio, Espinoza returns to Caracas to comply with immigration requirements. Discouraged by the process and the lack of interest in his work in Brazil, he decides to stay in Venezuela.
- 1985 Three works by Espinoza are included in the Venezuelan national representation for the XVIII Bienal Internacional de São Paulo.
- 1995 Espinoza and Balteo Yazbeck meet in Caracas, on the occasion of the first reconstruction of Espinoza's *Impenetrable*, 1972.

- 2000 Espinoza moves to Miami and Balteo Yazbeck moves to New York.
- 2002 One of Espinoza's untitled pieces (1971-81) is shown in *Paralelos: Arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, colección Cisneros* at MAM Rio and later at MAM São Paulo.
- 2006 Espinoza and Balteo Yazbeck begin to collaborate on the subject of Venezuelan art history, entangling autobiographical references. The results are exhibited in 2008, at the Carpenter Center in Harvard University.
- 2009 Balteo Yazbeck travels to Miami to consult with his immigration lawyers and to interview Espinoza. There, they agreed to propose a collaboration for 31st Panorama da Arte Brasileira curated by Adriano Pedrosa at MAM São Paulo.
- Célia Silva contacts MAM Rio to inquire about the 1981 donation by Espinoza. MAM Rio discloses a letter sent to Espinoza in 1985. At the time Espinoza did not receive the letter.
- The letter states that the designated Committee did not accepted the donation yet looks forward to a new opportunity that strengthens the ties between the museum and the artist.
- Up to the moment this text was written the whereabouts of the piece are unknown.
- In agreement with Balteo Yazbeck, Espinoza decides to make two reconstructions of the lost artwork to be exhibited in Panorama 2009. Each of the works is to be offered as donation to MAM Rio and MAM São Paulo, respectively.
- Balteo Yazbeck consults with a Brazilian lawyer about his possibilities to immigrate to Brazil.



"On est allés à Kuramayama (la montagne de Kurama). C'est à une heure en voiture de Kyoto.
Ça nous a pris un après-midi entier pour monter et descendre cette montagne. Il y avait aussi un temple."...Anders Edström
(Nils et Mai avec leurs grands-parents, Junji et Tayoko)



automatic limepieces

www.ingersolluhren.de



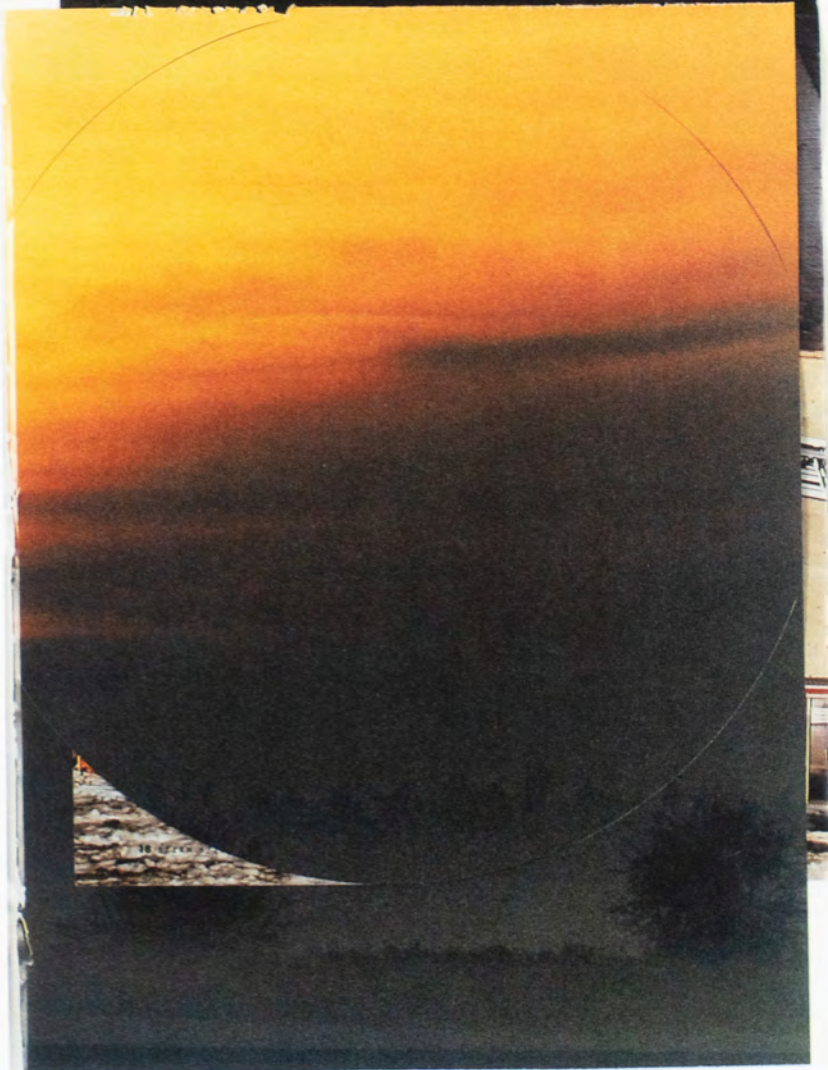
**Auf einem
Handkarren
fortgeschafft**

Te... die... eines... hauses... kelon, nicht... von Gaza ent...

STERN 6/2009 31

ARMANDO ANDRADE TUDELA, Sem título [untitled], 2009

BILDER DER WOCHE



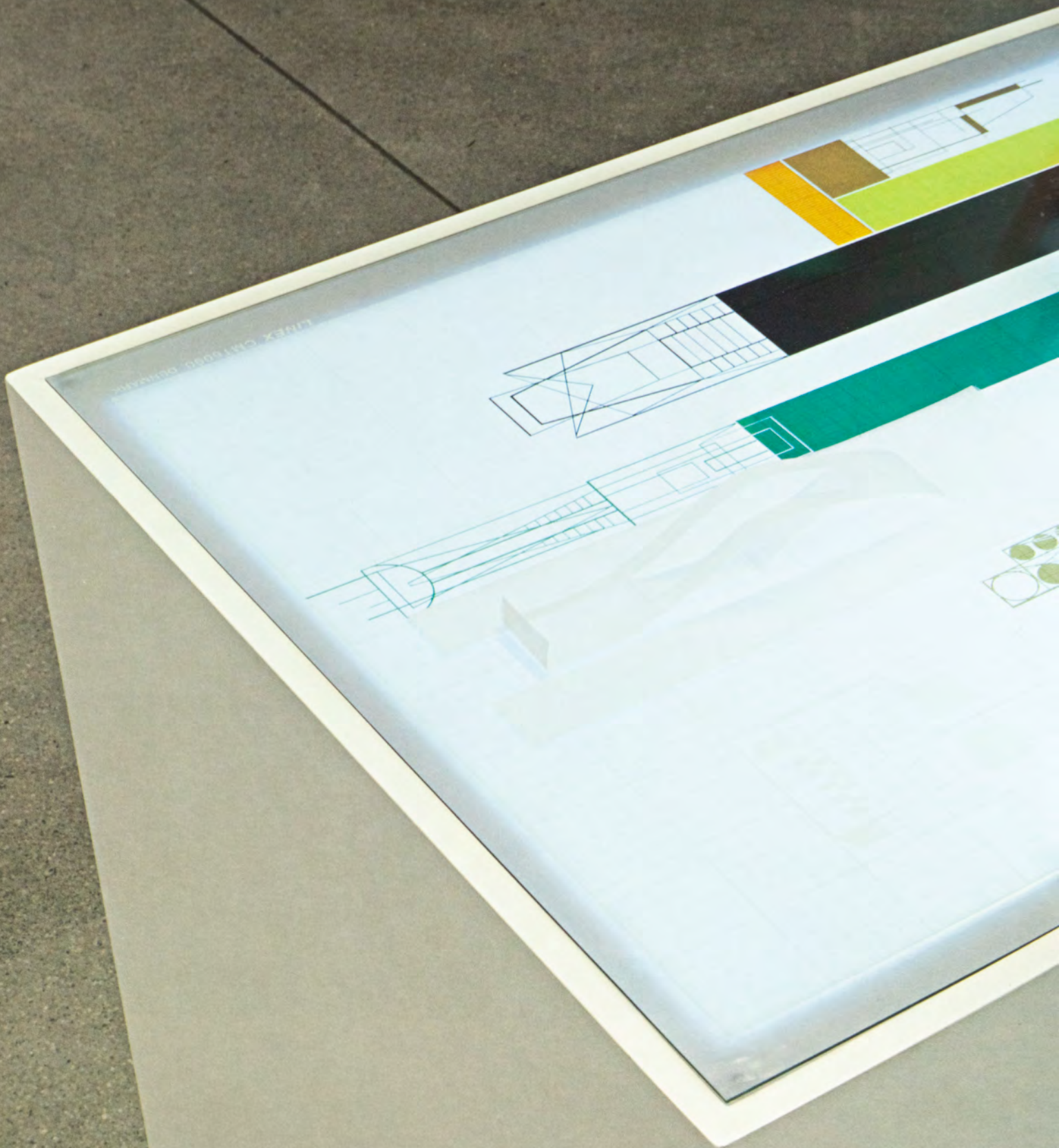
ARMANDO ANDRADE TUDELA, Sem título [untitled], 2009

88 CARLOS GARAICOA Havana, 1967; vive em [lives in] Havana 2009 Galeria Luisa Strina, São Paulo (solo); Paço das Artes (solo); Museu da Imagem e do Som (solo) 2008 Caixa Cultural, Rio de Janeiro (solo); *Lança Cuba, A Gentil Carioca*, Rio de Janeiro 2006 *De repente livros, A Gentil Carioca* 2005 Galeria Luisa Strina (solo) 2004 "*Fragments e souvenirs paulistanos.*" Vol. I, Galeria Luisa Strina; 26ª Bienal de São Paulo 2002 1ª Bienal de Fortaleza 1998 XXIV Bienal de São Paulo



De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta, 2008





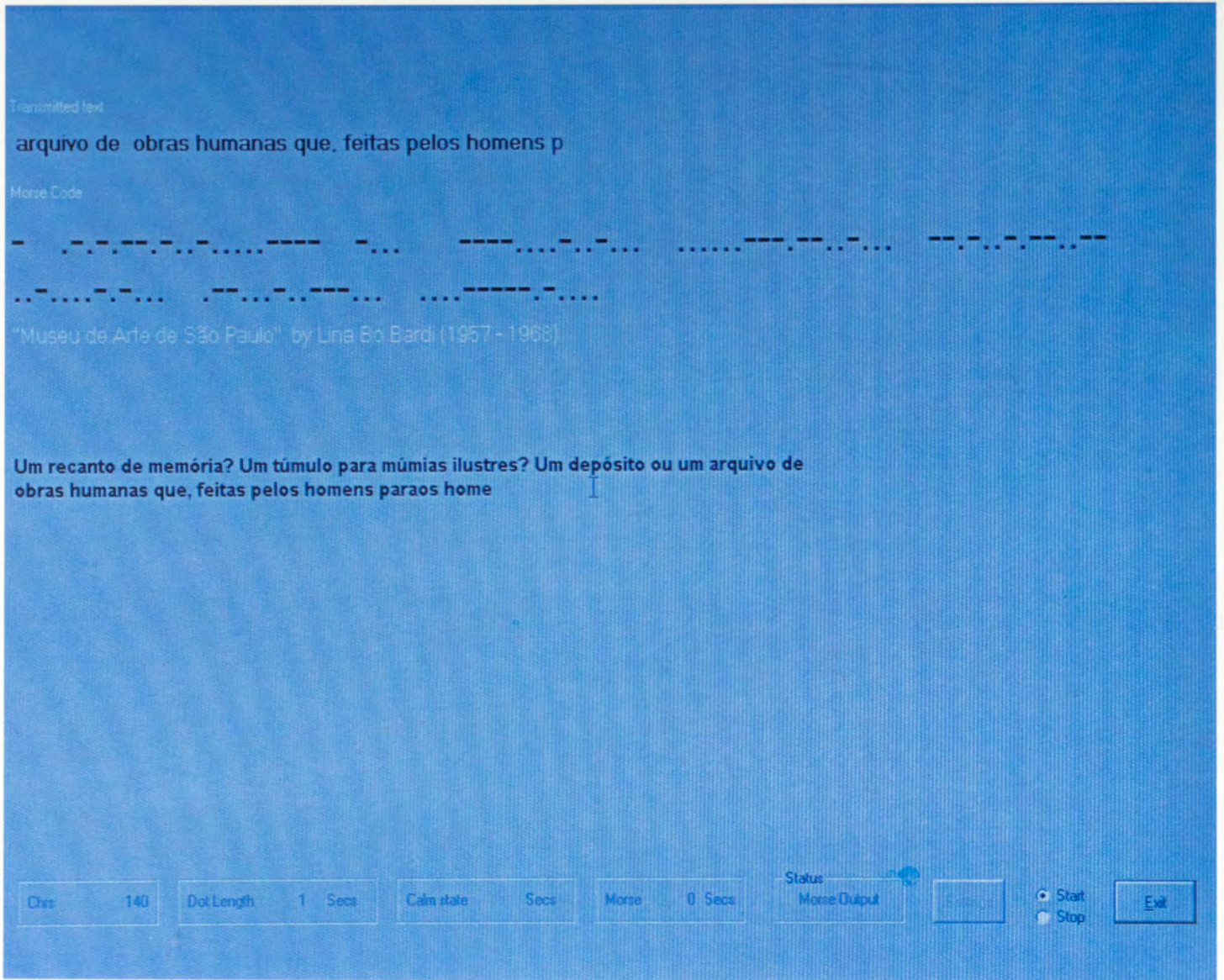


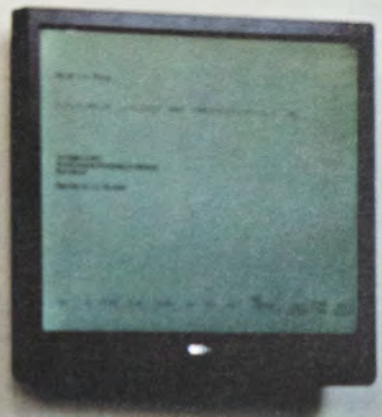
CARLOS GARAICOA, Sem título [untitled], 2009

92 CERITH WYN EVANS Llanelli, Gales [Wales], 1958; vive em [lives in] Londres 2008 *Cerith Wyn Evans*, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo (solo); *This is not a void*, Galeria Luisa Strina, São Paulo 2004
Drunken masters, Galeria Fortes Vilaça; *Bazar de verão*, Galeria Fortes Vilaça

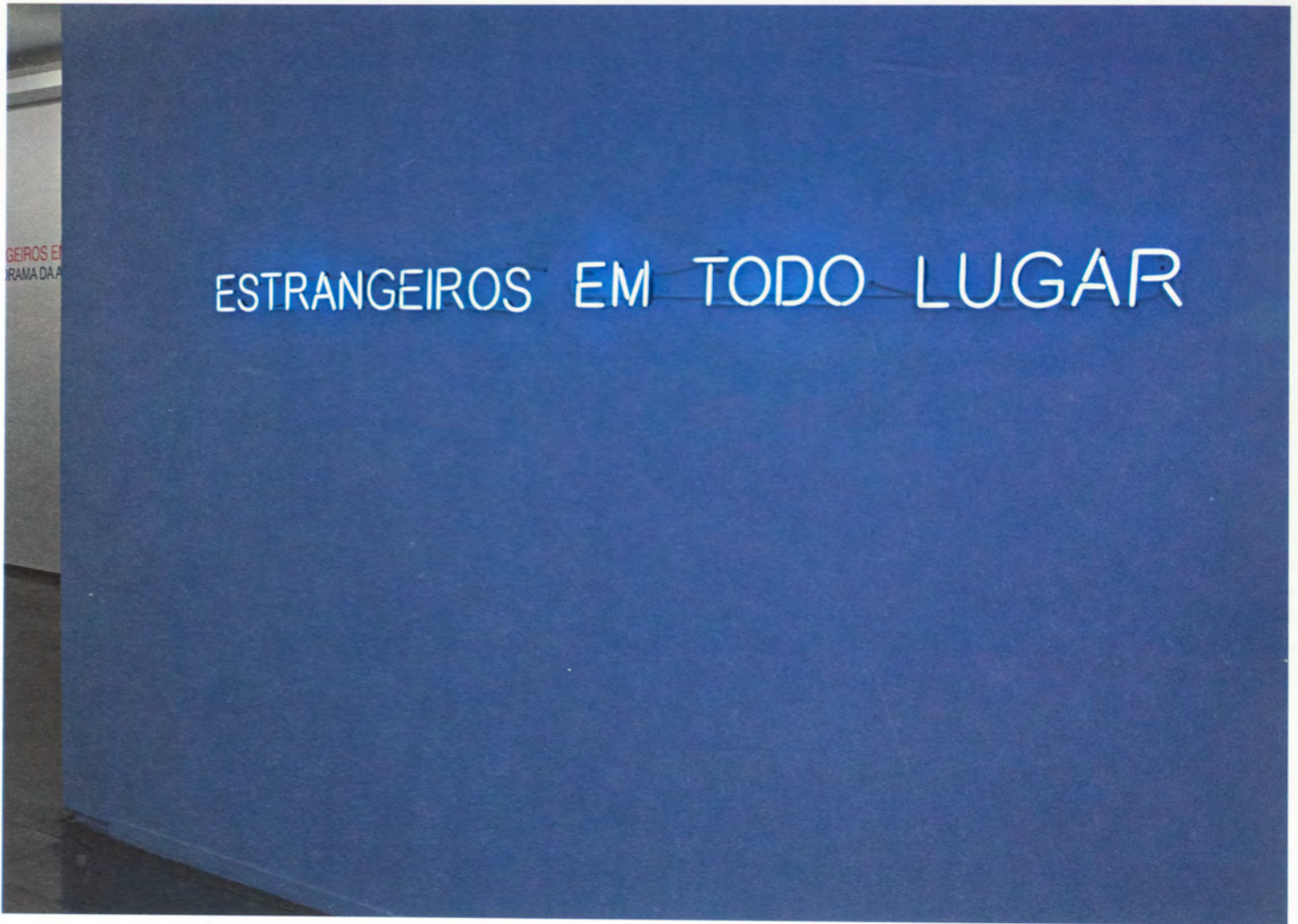


Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína (A partir de "Fora da ordem", de Caetano Veloso), 2004





96 CLAIRE FONTAINE Coletivo formado em [collective formed in] 2004 baseado em [based in] Paris
2009 Programa de Residências, 31º Panorama [residency program], Edifício Lutetia–FAAP, São Paulo
2008 *This is not a void*, Galeria Luisa Strina, São Paulo



ANDRAMA DA ARTE BEAS...
04 OUT a 20 DEZ

MAMÕYGUARA OPÁ MAMÕ PUPÉ

PROJETO PAREDE: CAIO REISEWITZ
16 JUL a 20 DEZ

DJ RESIDENTE

EXIBIR CAVALOPÁ
LAMA LEYTON
MAX BLUM

MUSEU DE ARTE MODERNA
mam
DE SAO PAULO

Estrangeiros em todo lugar

CLAIRE FONTAINE

A série de letreiros de neon *Foreigners everywhere* (estrangeiros em todo lugar) em diferentes línguas vem de um coletivo anarquista de Turim chamado *Stranieri ovunque* que combate o racismo através de diversas atividades.

A ambivalência da sentença reage aos diferentes lugares e contextos onde os letreiros são colocados. Eles enfatizam que podemos nos sentir como estrangeiros em qualquer lugar e encontraremos estrangeiros em todos os lugares. As traduções das duas palavras atuam como legendas para espaços públicos e privados, despertando antagonismos e medos adormecidos. A obra também sugere que a imigração e a emigração não constituem simples epifenômenos ligados à economia, mas experiências existenciais e perceptivas em si mesmas. O estranhamento que sentimos ao nos depararmos com um mundo inteiramente fabricado e governado por uma lógica sem sentido une nativos e imigrantes de nosso tempo e faz do exílio uma condição generalizada.

O emprego de diferentes línguas por Claire Fontaine questiona a violência implícita de toda tradução e a necessidade de submeter uma linguagem a outra para ser compreendida mais amplamente ao mesmo tempo que é mais profundamente colonizada. Entretanto as contradições e relações de poder que uma língua esconde ou enfraquece se tornam evidentes quando alguém usa uma língua que não é a sua. Então a luta com significado pode dar forma ao que Deleuze e Guattari pretendiam encontrar nas palavras de Kafka: uma língua estrangeira dentro da língua.

Foreigners everywhere

The series of neon signs *Foreigners everywhere* in various languages comes from the name of an anarchist collective called *Stranieri Ovunque* from Torino that fights racism through its different activities.

The ambivalence of the sentence reacts with the different sites and contexts where the signs are placed. The signs stress that we can feel like foreigners wherever we go and we will find foreigners in every place. The translations of the two words act as subtitles to public or private spaces, awaking dormant antagonisms and fears. The artwork also suggests that immigration and emigration are no longer simple epiphenomena linked to the economy but they are existential and perceptual experiences in their own right. The strangeness that we can all feel when faced with a world that is entirely fabricated and governed by senseless logic unites natives and immigrants of our time, it makes exile a generalized condition.

Claire Fontaine's use of different languages questions the implicit violence of every translation and the necessity to submit a language to another in order to be more widely understood while being more deeply colonized. However the contradictions and the power relations that one's own language buries or blunts become manifest when one uses a language that isn't one's own. The struggle with meaning can then give form to what Deleuze and Guattari claimed to find in Kafka's words: a foreign language within language.

100 DAMIÁN ORTEGA México, D.F., 1967; vive em [lives in] Berlim 2009 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo (solo) 2007 *In side / Incide*, Galeria Fortes Vilaça 2006 27^a Bienal de São Paulo; *Open house / Casa abierta*, Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais 2004 Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (solo); *"Fragmentos e souvenirs paulistanos."* Vol. I, São Paulo, Galeria Luisa Strina 2003 Galeria Fortes Vilaça (solo); *A nova geometria*, Galeria Fortes Vilaça





DAMIÁN ORTEGA, *Ordem, Réplica, Acaso*, 2004



DAMIÁN ORTEGA, *Ordem, Réplica, Acaso*, 2004

104 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER Estrasburgo, França, 1965; vive em [lives in] Paris, e no [and] Rio de Janeiro 2007 *Comunismo da forma*, Galeria Vermelho, São Paulo 2006 27^a Bienal de São Paulo



MUSEU DE
ARTE MODERNA
mam
DE SÃO PAULO

106 FRANZ ACKERMANN Neumarkt-Sankt Veit, Alemanha [Germany], 1963; vive em [lives in] Berlim
2007 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo (solo) 2006 Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
(solo) 2005 Galeria Fortes Vilaça (solo) 2004 "*Fragmentos e souvenirs paulistanos.*" Vol. I, Galeria Luisa
Strina, São Paulo 2003 *A nova geometria*, Galeria Fortes Vilaça 2002 25^a Bienal de São Paulo
2000 Galeria Camargo Vilaça, São Paulo (solo)



Sem título [untitled] (Mental map: Spincity), 2003



Cosmic dancer ending north, 2005





FRANZ ACKERMANN, *CSP*, 2000

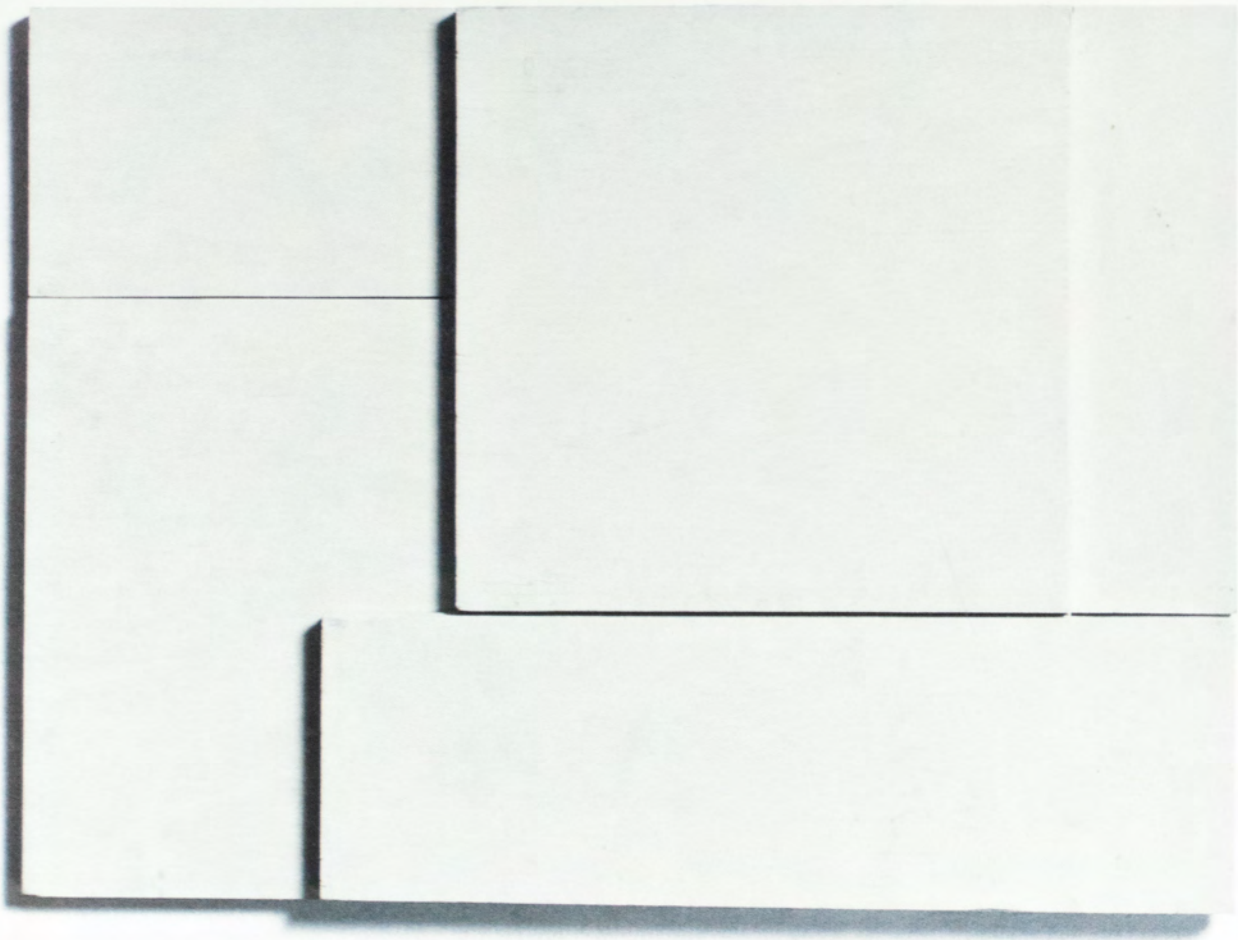


FRANZ ACKERMANN, *No direction home*, 2007

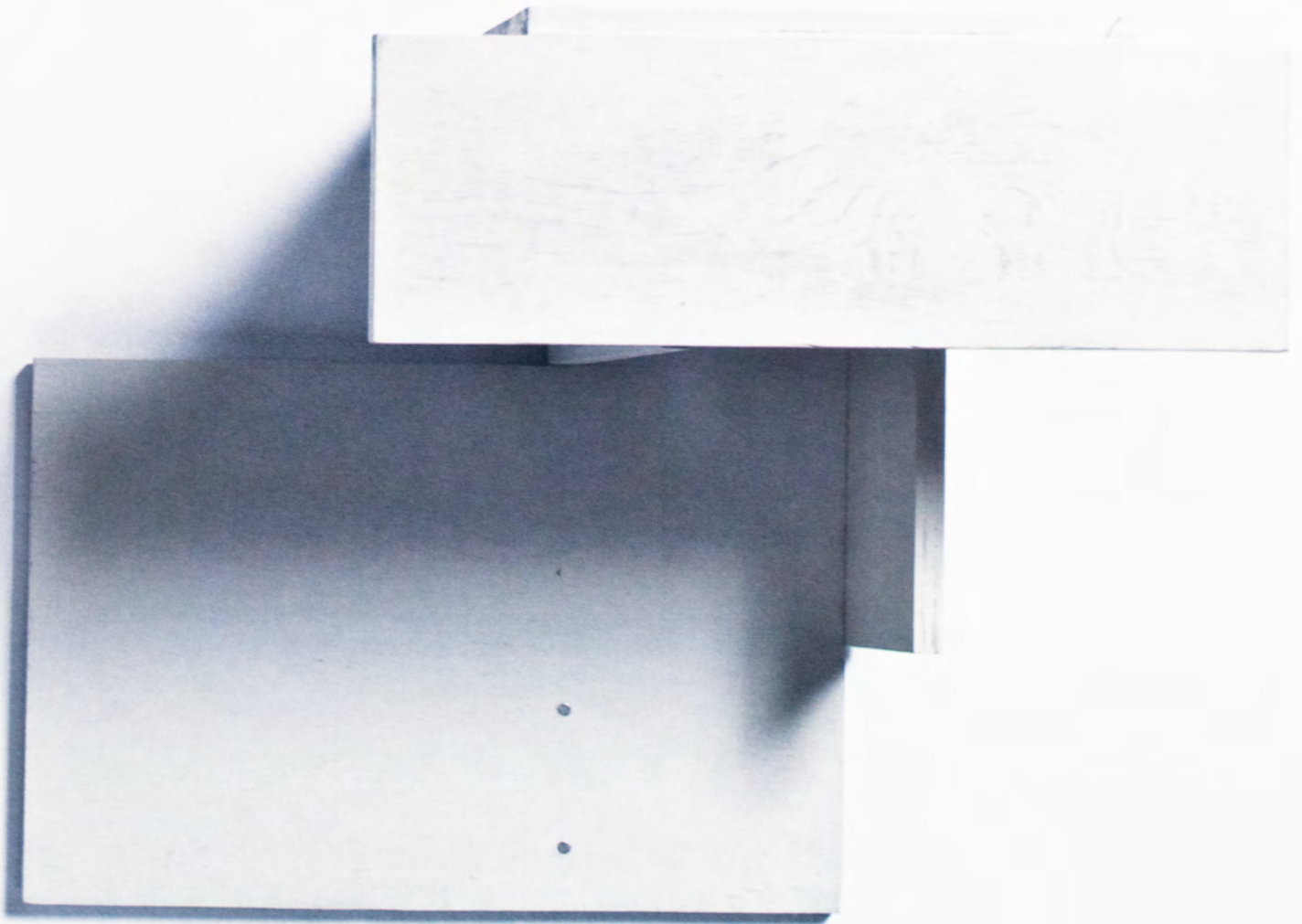


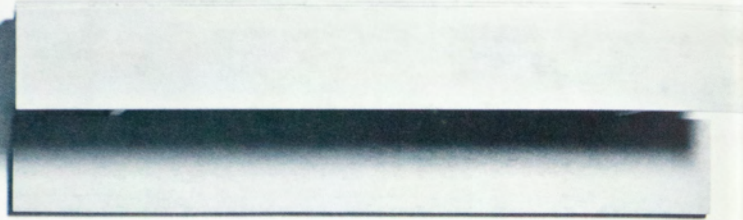
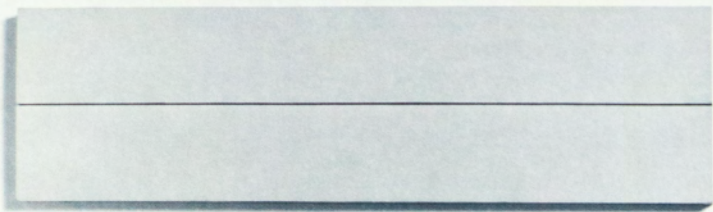
FRANZ ACKERMANN, Sem título [untitled] (Mental map), 2005





GABRIEL SIERRA, *Estantes interrumpidos #1*, 2008









Ruin, 2006

120 JORGE MACCHI Buenos Aires, 1963; vive em [lives in] Buenos Aires 2009 Projeto Octógono,
Pinacoteca do Estado de São Paulo (solo); Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais (pavilhão solo) 2007
Galeria Luisa Strina, São Paulo (solo); Santander Cultural, 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre (solo) 2006
27ª Bienal de São Paulo; *Contrabando*, Galeria Luisa Strina 2004 "*Fragmentos e souvenirs paulistanos.*"
Vol. I, Galeria Luisa Strina; 26ª Bienal de São Paulo 2003 Galeria Luisa Strina (solo)



As folhas mortas (Two empty Folha de São Paulo) I, 2004





Ouro Preto,





JORGE MACCHI, *Mapa das artes*, 2003

Jorge Pedro Núñez

Paris 10.05.09

To the attention of
Hélio Oiticica Foundation

Dear Madam, dear Sir, please receive my most heartfelt regards.

I come to you with an intention of clarifying the position of my work at the Panorama da Arte Brasileira - Museu de Arte Moderna de São Paulo exhibition, regarding the work of artist Hélio Oiticica.

The set of works chosen for the exhibition is part of a group of pieces in which I take forms deriving from art history, which I then manipulate and superpose, thus attributing different readings to history. The pieces I present at the Panorama da Arte Brasileira are an homage to Hélio Oiticica from a contemporary point of view. My set of collages (metaesquemas in artforum paper) is a selection of a series of collages where I combine forms from masterpieces of geometric art with art advertisements. Artists such as Josef Albers, Piet Mondrian, Sol Lewitt . . . Hélio Oiticica . . . are mixed with other names of artists seen in the pages of American magazine Artforum. The names of these artists are clearly identified through the titles, "Josef Albers and other artists" . . . "Oiticica in orange whith Arthur D." this is also an exercise for experts, knowing that Arthur Danto is an art critic who discusses the death of painting and Hélio Oiticica as an artist seeking new forms of expression parallel to painting, with remarkable interest in color, among other elements. I would like that the foundation Hélio Oiticica would take another careful look at this set of works, where I NEVER ASSUME TO HAVE CREATED THESE FORMS, clearly mentioning the artists who have created them, thus conducting myself in a legitimate and clear way.

Regarding photographs taken of "Cosmococas", entitled "Oiticica after lecture Lewitt", these photographs (photo collage) were produced from the book *Hélio Oiticica, Quasi-Cinemas*, by Carlos Basualdo. The procedure is the same used by Hélio Oiticica with Jimi Hendrix's record covers or John Cage's books . . . I achieved these photo collages using three images of Hélio Oiticica, juxtaposing drawings on the book pages of Sol Lewitt's explanations on how to make drawings. Oiticica, as Lewitt as well, used language to describe their pieces and accomplish their performances. These photographs juxtapose two works, Oiticica and Lewitt. Maybe they are the two most important artists in the American continent in the second half of the 20th century.

These practices of cultural recycling have their origins in the Manifesto Antropófago, as well as in the works of Marcel Duchamp, Jean Luc Godard, and Hélio Oiticica himself.

I hope this brief introduction will clarify your doubts about the source of these pieces and I look forward to your careful consideration regarding the display of them at the Panorama da Arte Brasileira exhibition.

I thank you in advance for your interest in my work.

With my best regards,

Jorge Pedro Núñez

Jorge Pedro Núñez

Paris 05/10/09

A la atención de
Fundación Hélio Oiticica

Estimada Señora, estimado Señor, reciban mis saludos sinceros.

Me dirijo a ustedes con la intención de aclarar la posición de mi trabajo en la muestra Panorama da Arte Brasileira – Museu de Arte Moderna de Sao Paulo, con respecto a la obra del artista Hélio Oiticica.

El conjunto de trabajos escogidos para la exposición forman parte de un conjunto de piezas en donde tomo formas provenientes de la historia del arte, que luego manipulo y superpongo, dando así otra lectura a la historia. Las piezas que presento a la muestra Panorama da Arte Brasileira son un homenaje a Hélio Oiticica, desde un punto de vista contemporáneo. El conjunto de collages (metaesquemas en papel artforum) es una selección de una serie de collages donde combino formas de obras maestras del arte geométrico con publicidades de arte. Artistas como Josef Albers, Piet Mondrian, Sol Lewitt... Hélio Oiticica...están mezclados con otros nombres de artistas que se anuncian en las publicidades de la revista americana Artforum. Los nombres de los artistas citados están claramente identificados a través de los títulos, «Josef Albers and others artis» ...»Oiticica in orange whith Arthur D.» esto es bien un ejercicio para especialistas sabiendo que Arthur Danto es un critico de arte que debate sobre la muerte de la pintura y Hélio Oiticica un artista que busca nuevas maneras de expresión paralelas a la pintura, con un interés marcado por el color entre otras cosas. Yo pido a la fundación Hélio Oiticica mirar una vez mas este grupo de trabajos con detenimiento, donde NUNCA ME ADJUDICO ESTAR AL ORIGEN DE ESTAS FORMAS, citando claramente los artistas que están al origen de estas y donde el procedimiento es legitimo y claro.

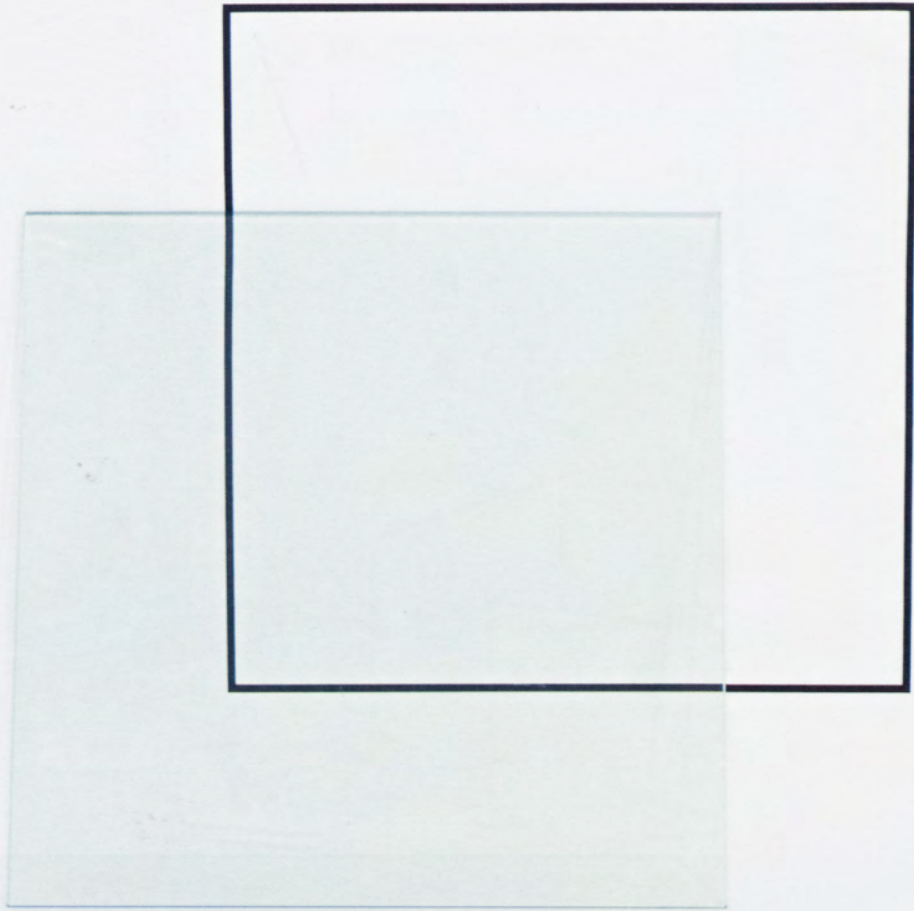
Con respecto a las fotografías tomadas de «Cosmococas» tituladas «Oiticica after lecture Lewitt» estas fotografías (fotomontaje) están hechas a partir del libro de Hélio Oiticica, Quasi-Cinemas por Carlos Basualdo. El procedimiento es el mismo que realizó Hélio Oiticica sobre carátulas de discos de Jimi Hendrix o libros de Jhon Cage... Yo realice estos fotomontajes a partir de tres imágenes de Hélio Oiticica, superponiendo dibujos sobre la pagina del libro a partir de las explicaciones para hacer dibujos de Sol Lewitt. Oiticica como Lewitt utilizaron el lenguaje para describir sus piezas y realizar sus performances. Estas fotografías superponen dos obras, Oiticica y Lewitt. Quizás los dos artistas mas importantes del continente americano de la segunda mitad del siglo XX.

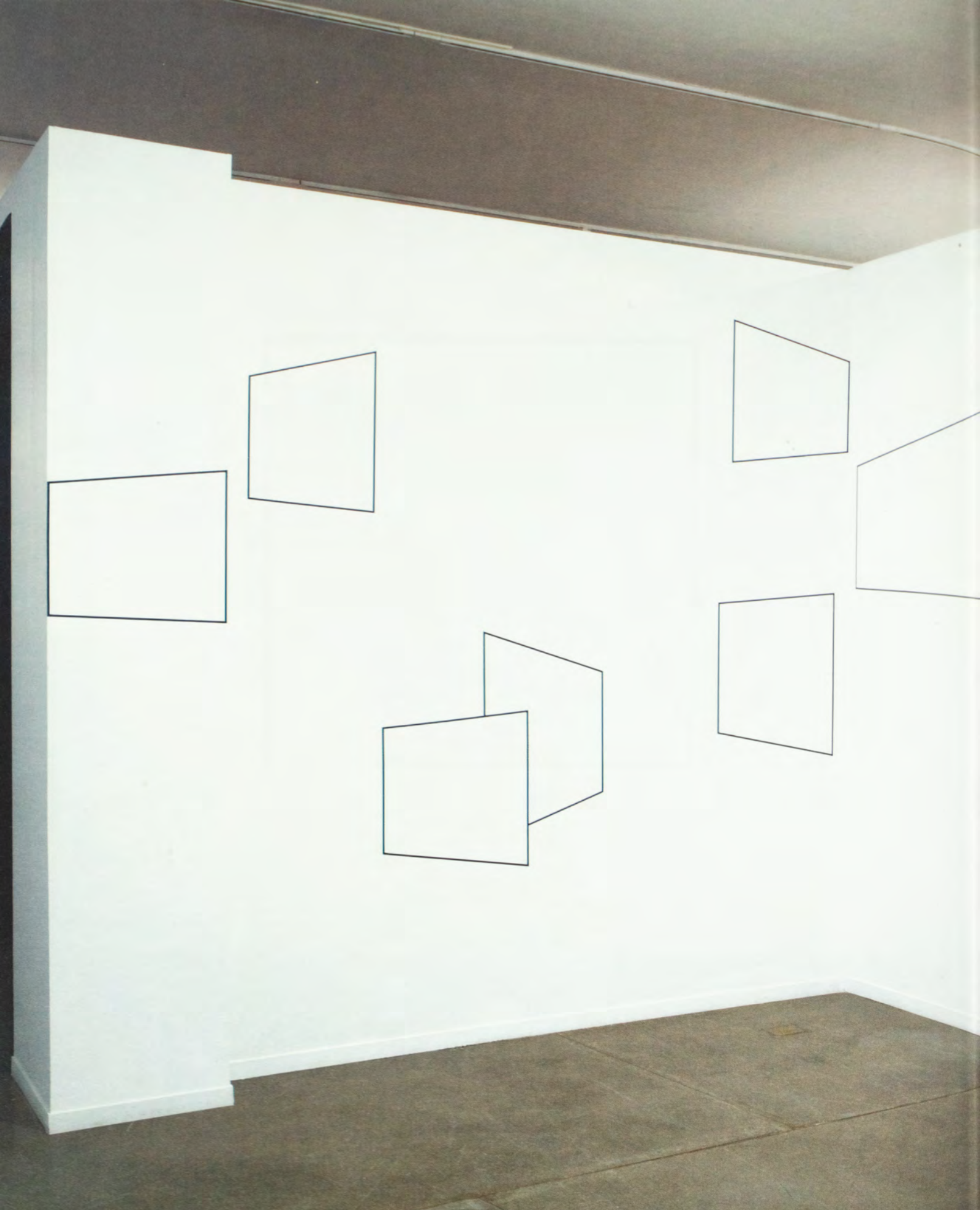
Estas practicas de reciclaje cultural encuentran sus orígenes en el Manifiesto Antropófago asi como en la obra de Marcel Duchamp, Jean Luc Godard y el mismo Hélio Oiticica.

Esperando esta breve introducción aclare la duda sobre la procedencia de estas piezas y en espera de su amable consideración con respecto a la presentación de estas en la exposición Panorama da Arte Brasileira.

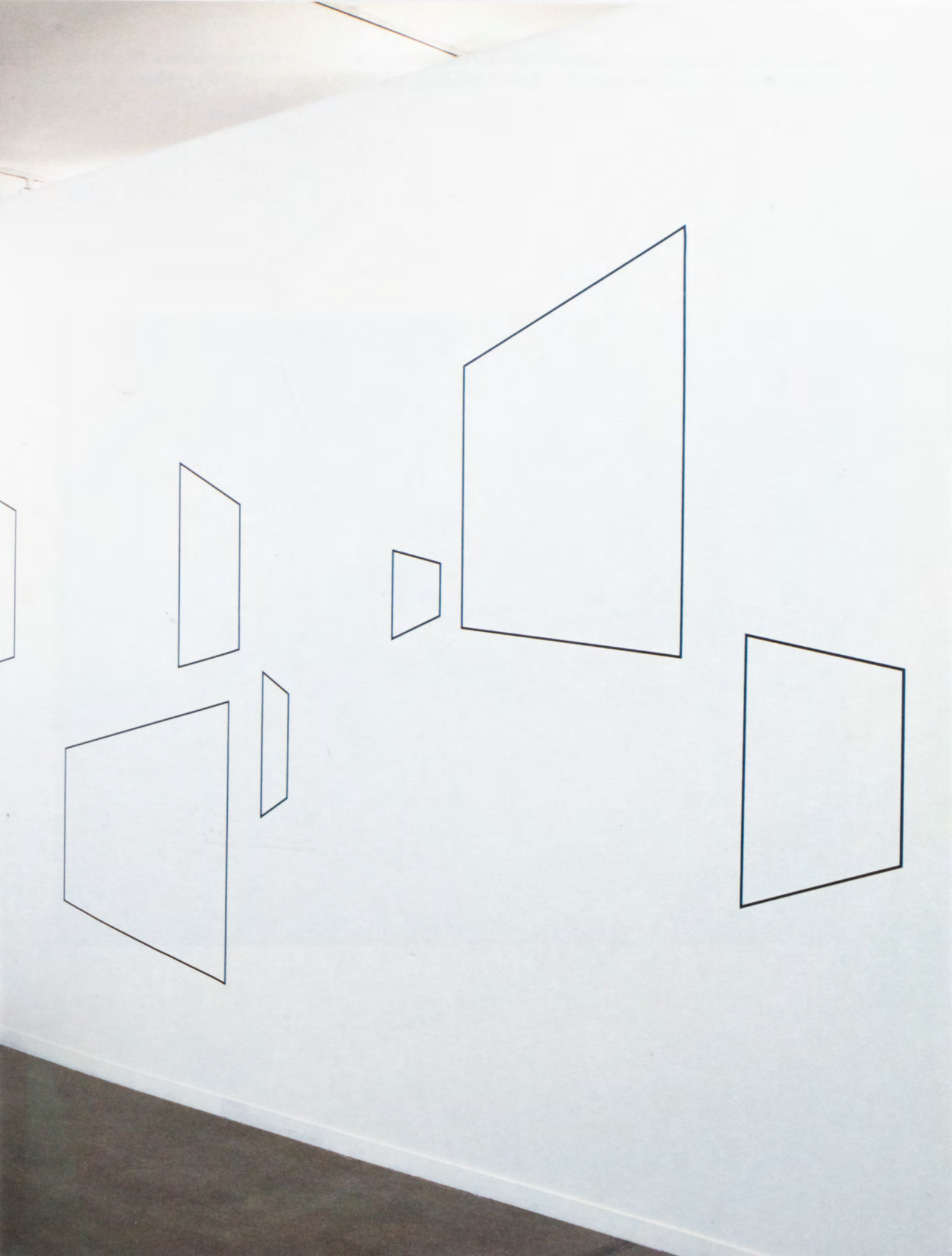
Les agradezco de antemano el interés que tengan por mi trabajo.
Reciban la expresión de mis mejores sentimientos.

Jorge Pedro Núñez





JOSÉ DÁVILA, *Flat nucleus*, 2007-9



134 JUAN ARAUJO Caracas, 1971; vive em [lives in] Caracas 2009 Galeria Luisa Strina, São Paulo
(solo) 2007 Galeria Luisa Strina (solo); 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre 2006 27ª Bienal de São Paulo



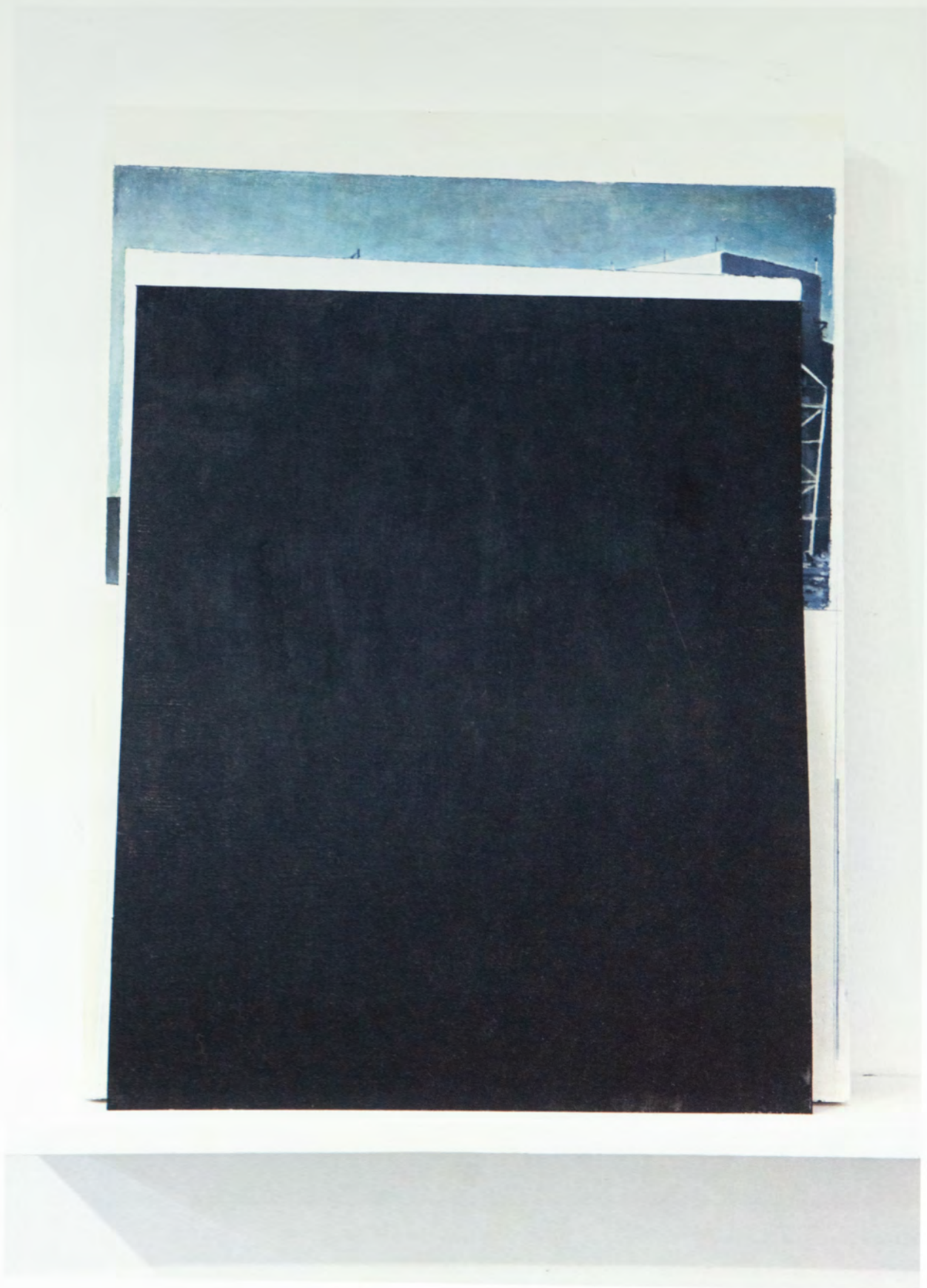




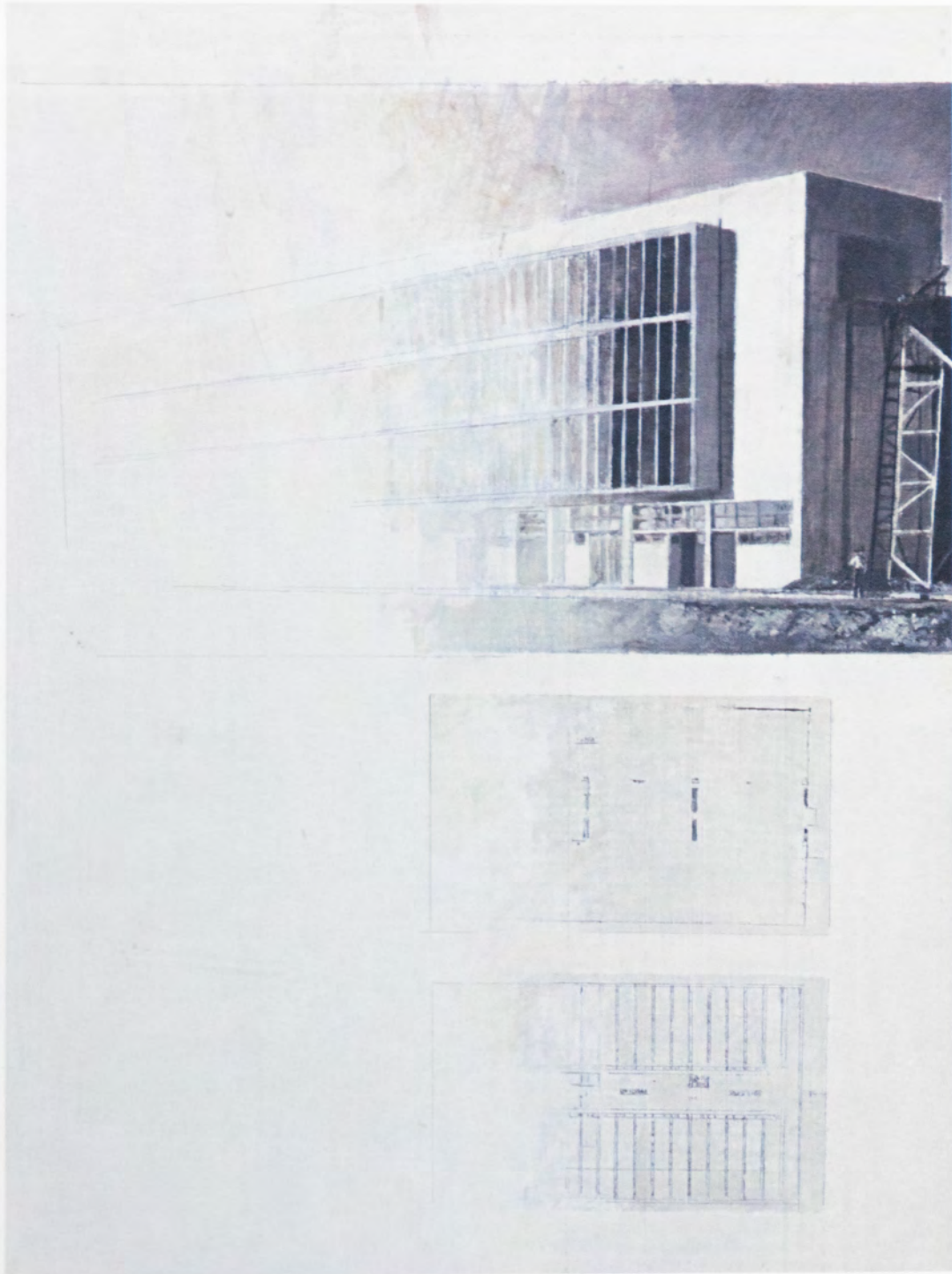
JUAN ARAUJO, *Reflejo 2 en Fotoforma*, 2009







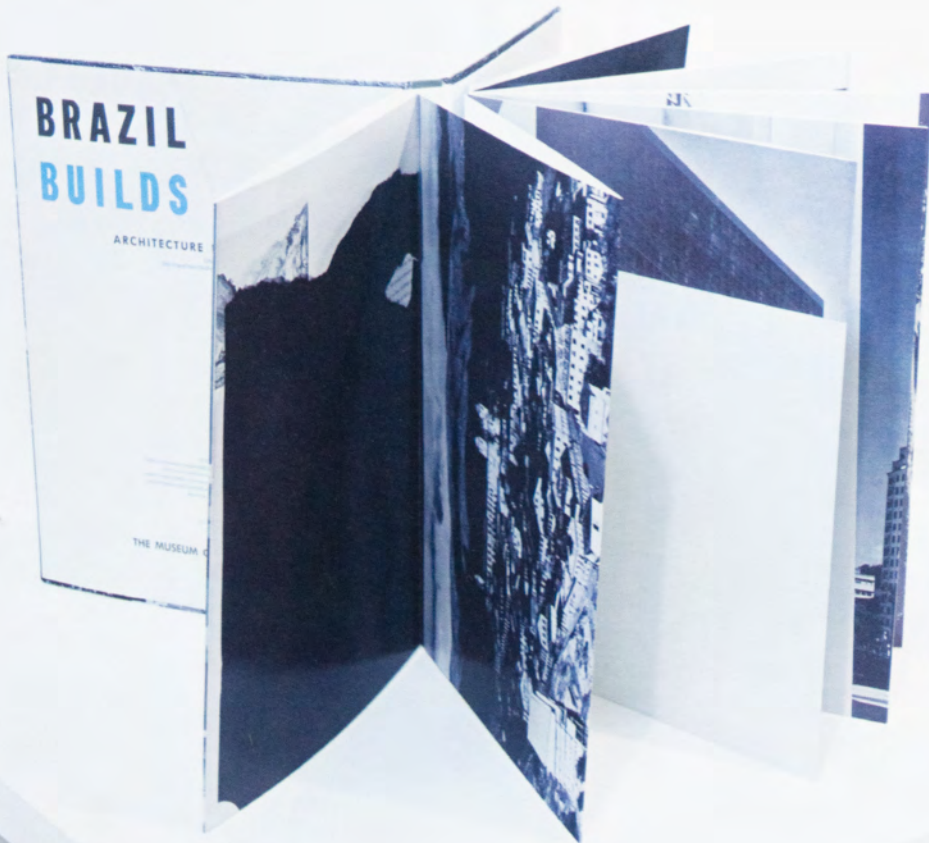
JUAN ARAUJO, *Hangar n. 1, Santos Dumont, n. 1*, 2009



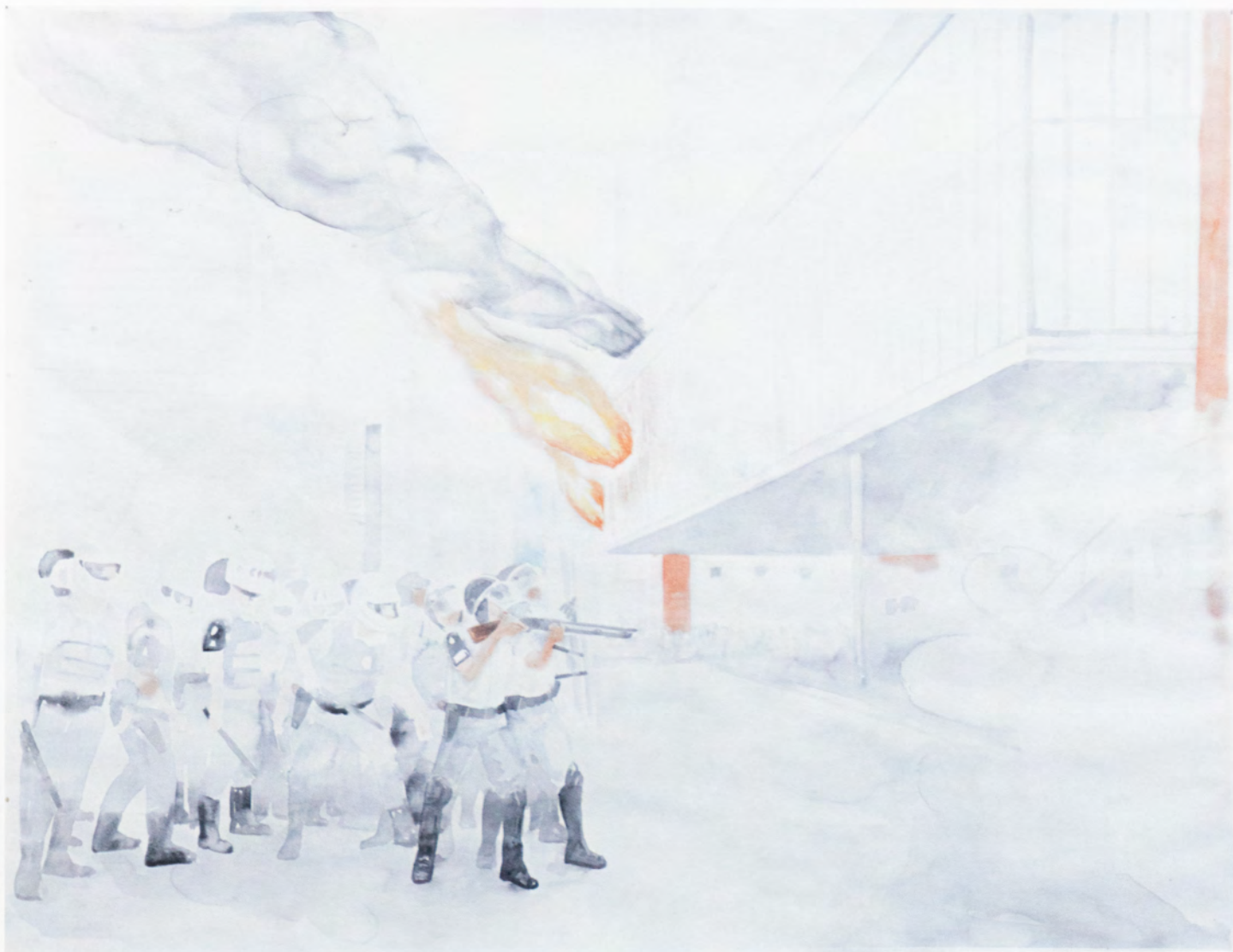
JUAN ARAUJO, *Hangar n. 1, Santos Dumont, n. 2*, 2009



JUAN ARAUJO, *Casa de Baile, Pampulha*, 2009



JUAN ARAUJO, *Brazil unbuilds*, 2009



MASP em llamas, 2009





JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA, Sem título [untitled], 2009



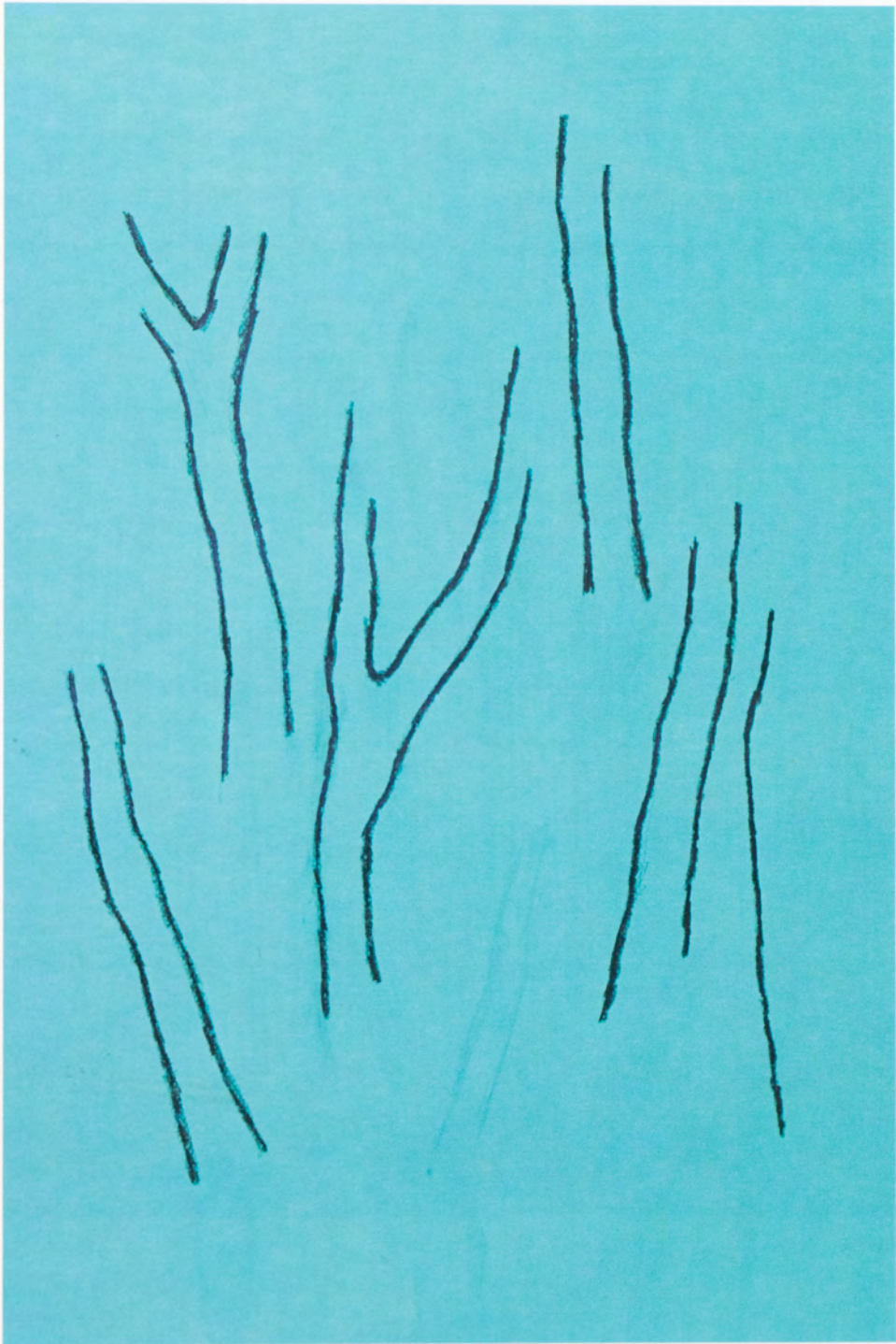


JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA, Sem título [untitled], 2009

150 JULIANO SARMENTO Lisboa, 1948; vive em [lives in] Estoril, Portugal 2010 Estação Pinacoteca, São Paulo (solo) 2008 *Linha do horizonte*, Caixa Cultural, Rio de Janeiro 2007 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo (solo); *Brasil desFocos*, Paço das Artes, São Paulo; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006 *Hollywood boulevard*, Galeria Fortes Vilaça 2005 *Portugal novo, artistas de hoje e amanhã*, Estação Pinacoteca 2004 *Invenção de mundos*, *Coleção Marcantonio Vilaça*, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo 2002 25ª Bienal de São Paulo; Galeria Fortes Vilaça (solo) 2001 *Espelho cego*, *Seleções de uma coleção contemporânea*, Paço Imperial, Rio de Janeiro 1999 Paço Imperial (solo); Galeria Camargo Vilaça, São Paulo (solo) 1992 Galeria Luisa Strina, São Paulo (solo) 1992 21ª Bienal de São Paulo; Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte, Brasília; Pavilhão da Bienal de São Paulo







154 LUISA LAMBRI Como, Itália, 1969; vive em [lives in] Milão 2009 Galeria Luisa Strina, São Paulo (solo) 2008 *Brasil desFocos*, Paço das Artes, São Paulo; Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2006 Galeria Luisa Strina (solo); *Open house*, Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais 2004 Galeria Luisa Strina (solo); "*Fragmentos e souvenirs paulistanos.*" Vol. I, São Paulo, Galeria Luisa Strina 2003 *A nova geometria*, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo





Sem título [untitled] (Palácio da Indústria), 2003







LUISA LAMBRI, Sem título [untitled] (Casa de Baile), 2003



LUISA LAMBRI, Sem título [untitled] (Casa de Baile), 2003



JUAN ARAUJO, *RC GAN3*, 2005



LUISA LAMBRI, Sem titolo [untitled] (Schaffer Residence), 2003



PALAFITA

— A HOUSE WITH NO WALLS —



PALAFITAS ARE REBUILT IN A NEW PLACE EVERY 3-5 YEARS TO FOLLOW FOOD AND WATER.

— MOVING VILLAGES —



NIEMEYER HAS SECOND THOUGHTS.
 CATETINHO MIMICS THE PALAFITA.
 ALVORADA MIRRORS THE PALAFITA:
 MANMADE POOLS RECALL AMAZONIAN
 RIVERS; TRANSPARENT WALLS
 SUGGEST WALL-LESS HOUSES.

- TRANSFORMED INTO MODERNIST ARCHITECTURE, THE PALAFITA BECOMES AN OBJECT OF CONTEMPLATION -



NIEMEYER HAS SECOND THOUGHTS, AGAIN:
 "FAVELAS ARE NOT ARCHITECTURE".
 OITICICA: "FAVELAS AND PALAFITAS
 ARE THE FOUNDATION OF TROPICALIA!"
 PAUSE FOR THOUGHT:
 DO WE IMPOSE ON NATURE,
 OR RECONCILE WITH NATURE?

- NATURAL ARCHITECTURE -

NOTHING IS FOREVER. WHAT IMPOSES
ON NATURE EVENTUALLY REVERTS
TO NATURE.



IN BRASILIA PEOPLE RECALL
THE ANXIETY OF THE FIRST SETTLERS
WHO SAW HOUSES CRACK, BUILDINGS
SPROUT ROOTS AND GROW, BRANCHES
PENETRATE WALLS AND BREAK
THEM APART.

— MODERNIST TURNS INTO NATURAL
ARCHITECTURE —

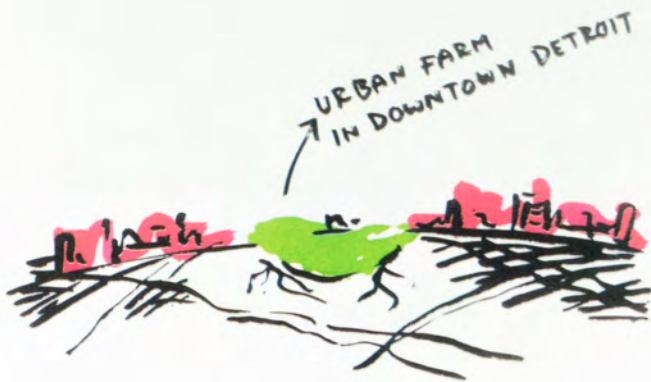


DURING THE RENAISSANCE, THE WALLED
CITY IS A SIGN OF CIVILIZATION.



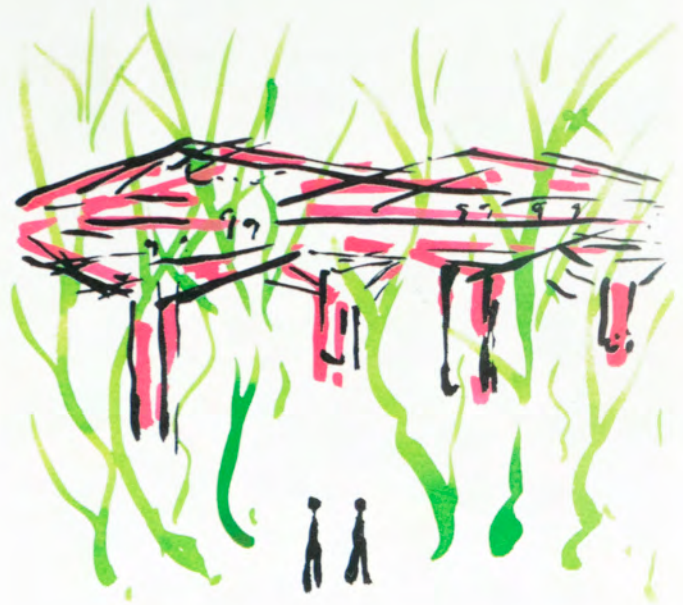
IN AMAZONIA, THE CLEARING IS
A SIGN OF CIVILIZATION.

— CULTURE IN NATURE —



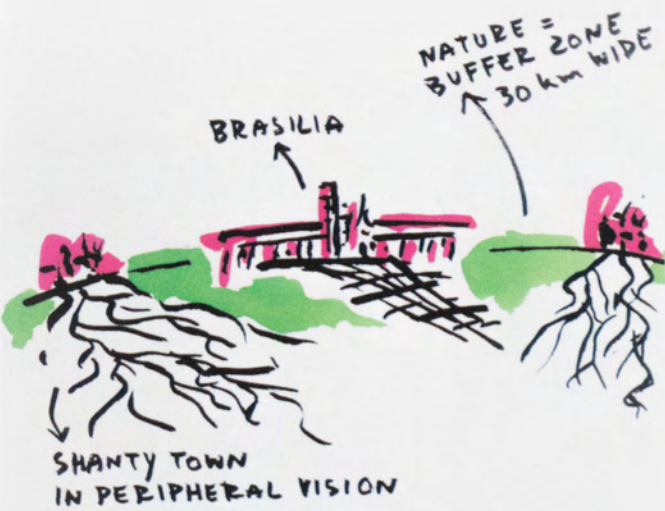
IN 2007, MORE THAN $\frac{1}{2}$ THE WORLD
POPULATION LIVES IN CITIES;
OF THIS NUMBER, $\frac{1}{2}$ LIVE IN
NATURAL CITIES.
PEOPLE ON THE MOVE REACH
A NEW FRONTIER:
IT IS NOT ABOUT ARCHITECTURE!
IT IS ABOUT FOOD AND WATER!

— NATURE IN CULTURE —



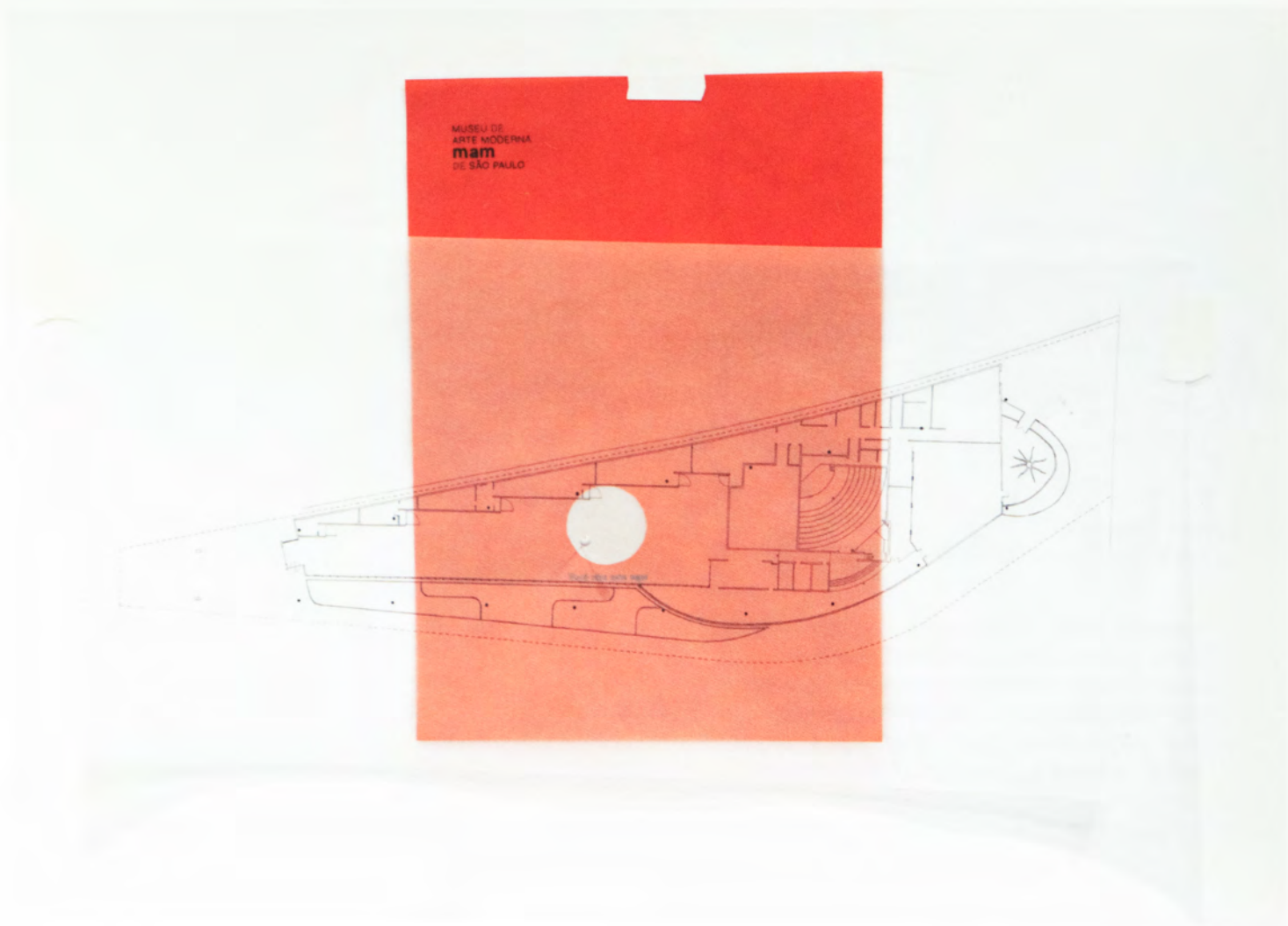
VISIONARIES OF THE '60s,
ARCHITECTS CONSTANT AND YONA
FRIEDMAN ENVISION PEOPLE ON
THE MOVE ABOVE AND ACROSS CITIES
AND NATURE.

— NEW BABYLON AND THE MOBILE CITY —



AROUND THE SAME TIME, NIEMEYER AND LUCIO COSTA ATTEMPT TO ARTICULATE MODERNIST ARCHITECTURE IN BRASILIA - A CITY BUILT ON VIRGIN LAND THAT EXPELS NATURE AND NATURAL CITIES.

— CULTURE IN NATURE, AGAIN —





- 1. Este é o modo e sugere: *Desenho arquitetônico*
- 2. Plano público grande
- 3. Carta urbana
- 4. Memorial de intervenção
- 5. Contexto
- 6. Edifício
- 7. Acabamento
- 8. Espaço aberto e externo (100%)
- 9. Espaço para circulação
- 10. Fundação de forma alta central
- 11. Planta, seção e corte
- 12. Espaço exterior
- 13. Lixo para lixo
- 14. Lado externo
- 15. Angulo de visão externo
- 16. Contexto - espaço urbano
- 17. Substituir
- 18. Modelar
- 19. Manter volume externo
- 20. Facilitar por qual
- 21. A parte do lado
- 22. Arvore modular

Ver esta opção

Desenhos e projetos de intervenção para o Museu Brasileiro de Escultura, MUBE, São Paulo, Brasil

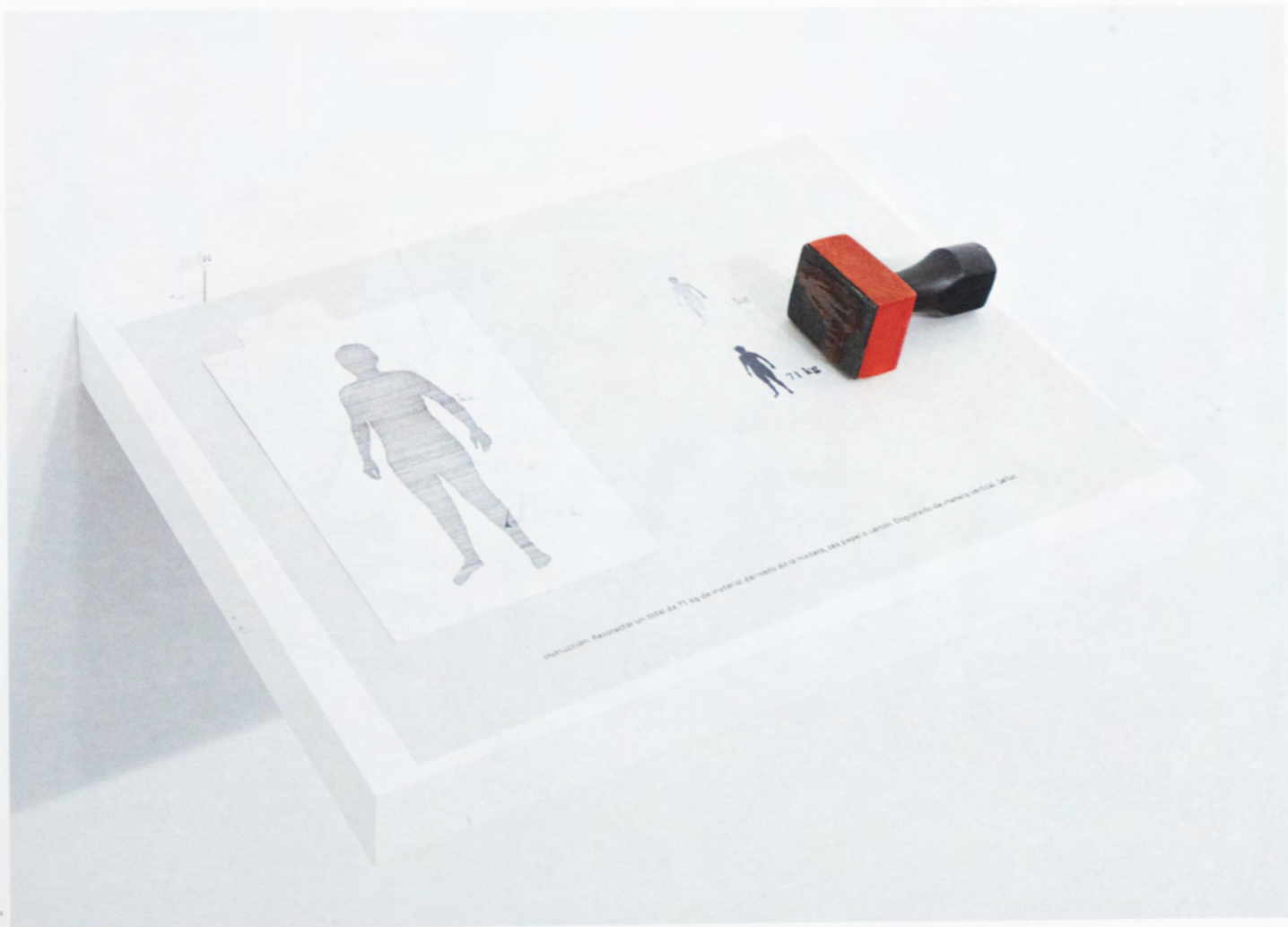


LA FORMA
DE LAS IDEAS

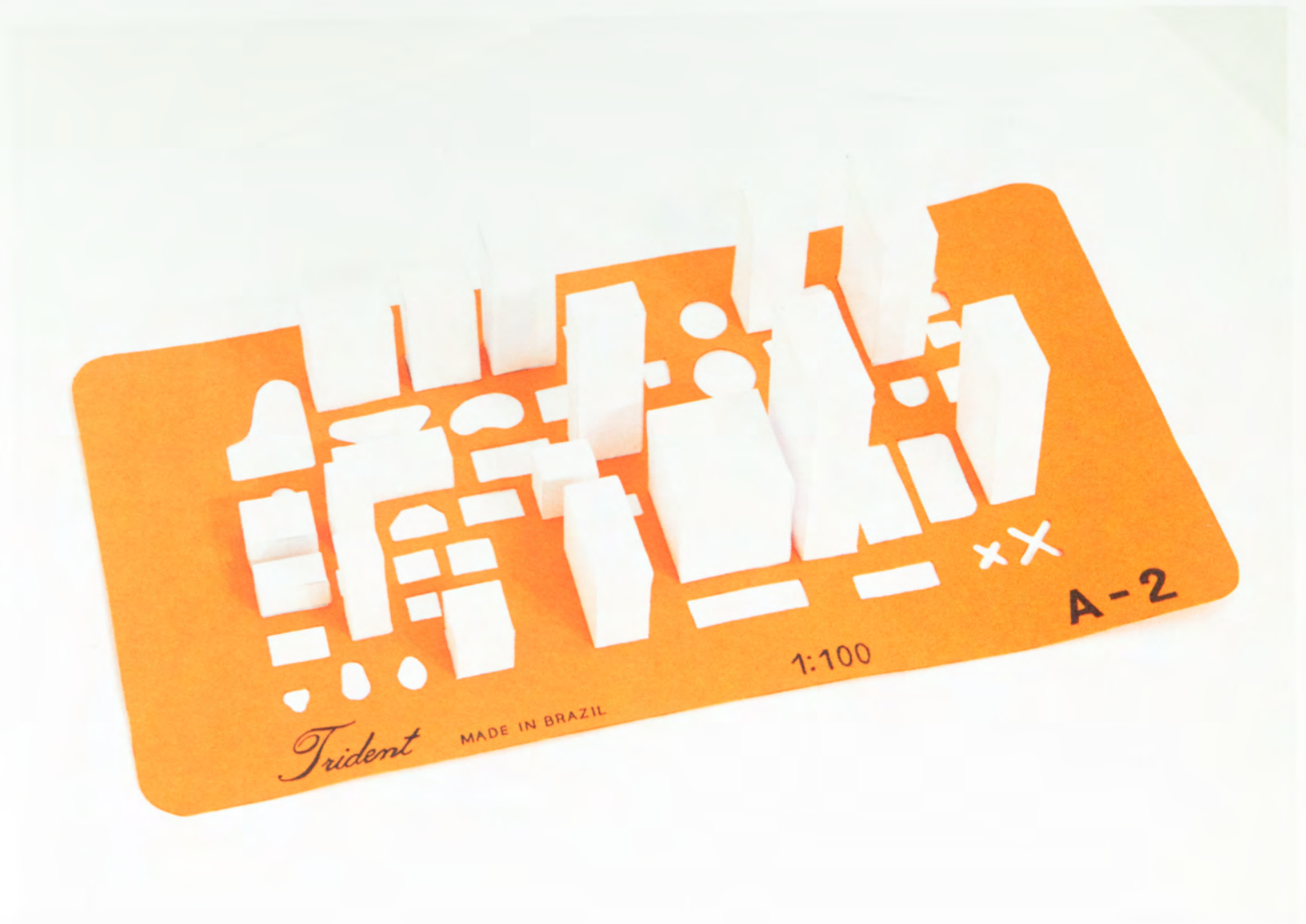
90 cm

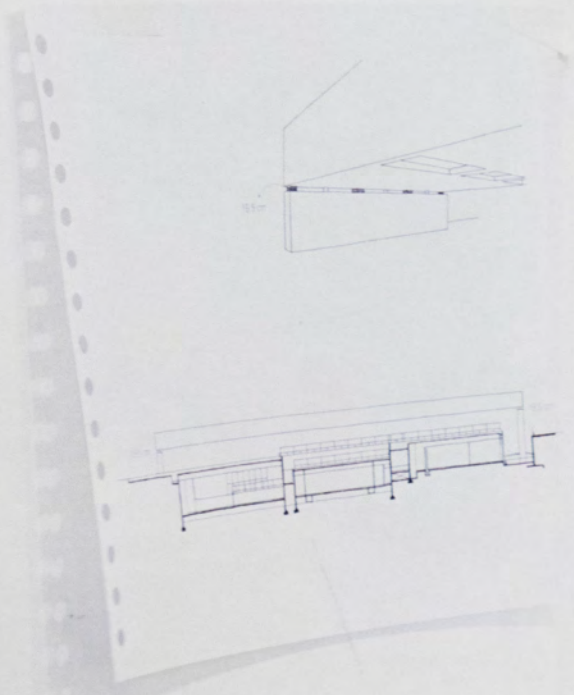
120 cm

(bandera)



MATEO LÓPEZ, *Proyecto: Dibujos para MuBE (Museu Brasileiro da Escultura)*, detalhes da instalação [installation details], 2009



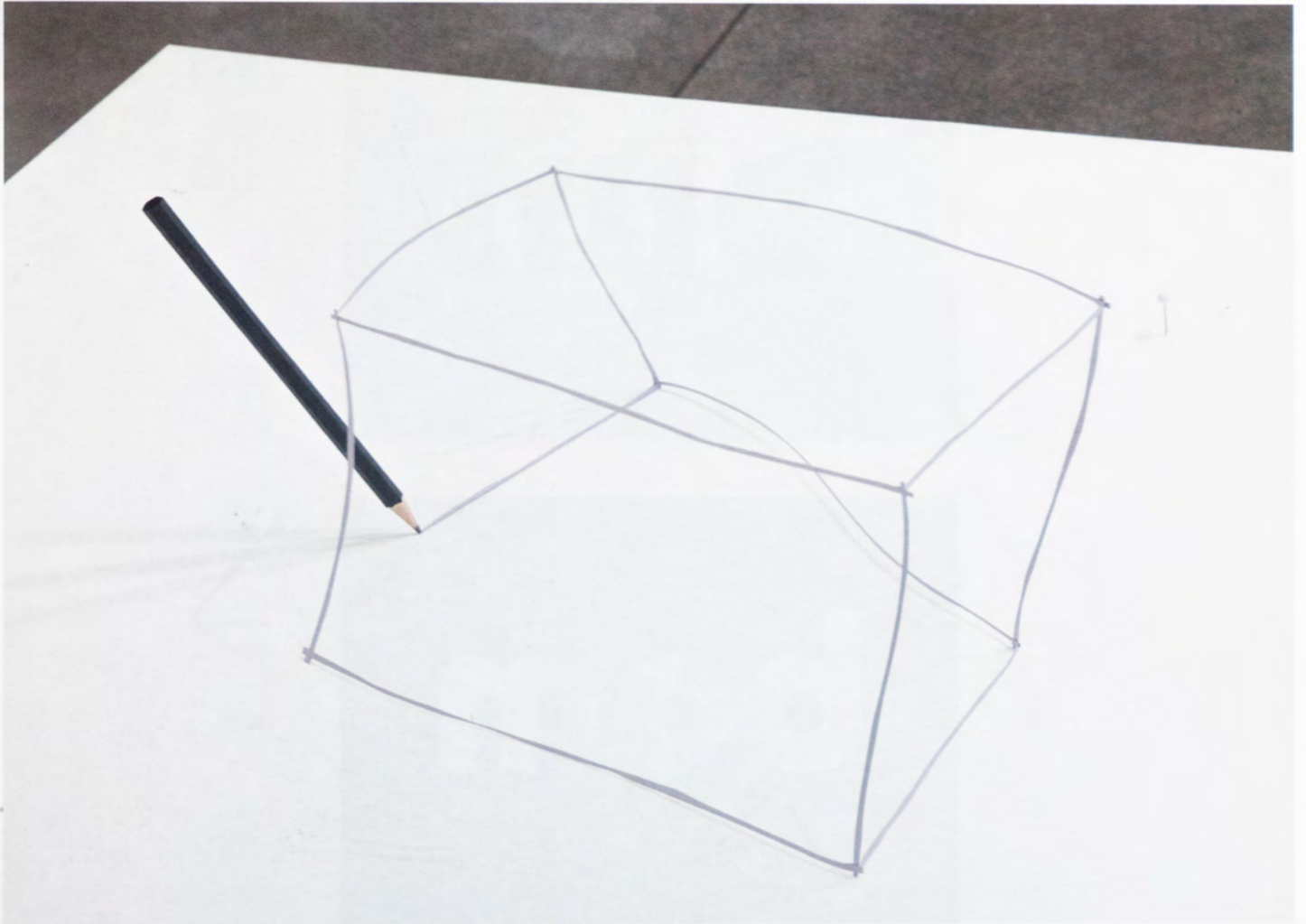


Passado

presente

futuro





bim

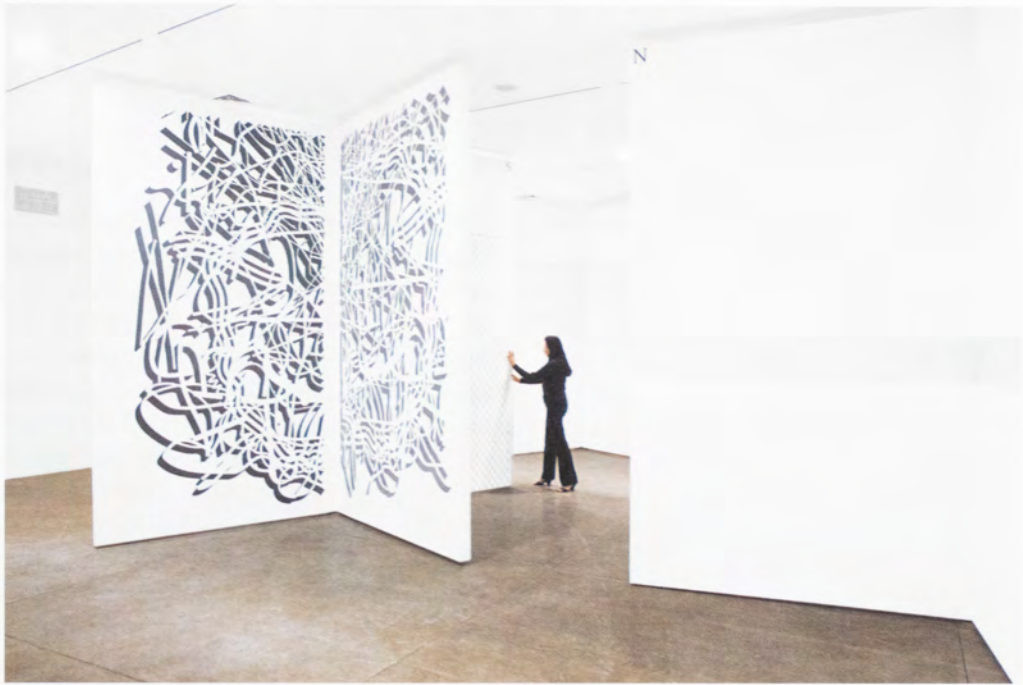
bom

da

ba

178 NICOLÁS GUAGNINI (com [with] CARLA ZACCAGNINI, NICOLÁS ROBBIO, PABLO SIQUIER e [and] VALDIRLEI DIAS NUNES) Buenos Aires, 1966; vive em [lives in] Nova York 1998 Galeria Luisa Strina, São Paulo (com [with] Karin Schneider)





Máquina curatorial

NICOLÁS GUAGNINI

Harlem, septiembre 2009

La *Máquina curatorial* tiene raíz neoconcreta. Cumple con los requisitos que Ferreira Gullar postulara para el no-objeto. Se le agrega a su dimensión antidisciplinaria la cuestión autoral entre artista, curador, y espectador: la ruptura de la división entre sujeto y objeto tiene ahora una dimensión de sujeto institucional, un tránsito de quiebre de autoría a quiebre de autoridad.

De hecho, la promesa de movilidad de un orden que genera un meta-orden implícita en los *Metaesquemas* y desarrollada en los *Núcleos* con placas rotativas es, a mi juicio, el origen del punto de inflexión que haría que Hélio Oiticica abandone las bellas artes circa 1961, para dedicarse a un experimento que claramente no es un ejercicio, si bien es libre y liberador. La referencia directa para la máquina es *Estudo para núcleo*, fechada en octubre de 1961.

Aboliendo (al menos parcialmente) la interpretación previa, especulemos que un laberinto infinito basado en un sólido platónico ideal, el cubo, es una pesadilla poética de perfección borgeana. No olvidemos que el hombre de letras porteño escribió, refiriéndose a la máquina de pensar de Raimundo Lulio, lo siguiente:

Si un mero círculo, subdividido en nueve cámaras, da lugar a tantas combinaciones, ¿qué no podemos esperar de tres discos, giratorios, concéntricos, y manuales? Las circunstancias y propósitos de esa máquina no nos interesan ahora; sí el principio que la movió: la aplicación del azar a la resolución de un problema.

En el exordio de este artículo dije que la máquina de pensar no funciona. La he calumniado. Funciona abrumadoramente. Imaginemos un problema cualquiera: dilucidar el 'verdadero' color de los tigres. Doy a cada una de las letras lulianas el valor de un color, hago rodar los discos y descifro que el inconstante tigre es azul, amarillo, negro, blanco, verde, morado, anaranjado y gris o amarillamente azul, negramente azul, blancamente azul, verdamente azul, moradamente azul, azulmente azul, etcétera...

Reemplazemos "tigre" por "nacional". Vivamos así un poco.

Curatorial machine

The *Curatorial machine* has neoconcrete roots. It fulfills the requirements postulated by Ferreira Gullar for a non-object, attaching to its anti-disciplinary dimension the authorial question between artist, curator, and spectator: a rupture of divisions between subject and object acquire here an institutional subject dimension, a transit from authorship rupture to authority rupture.

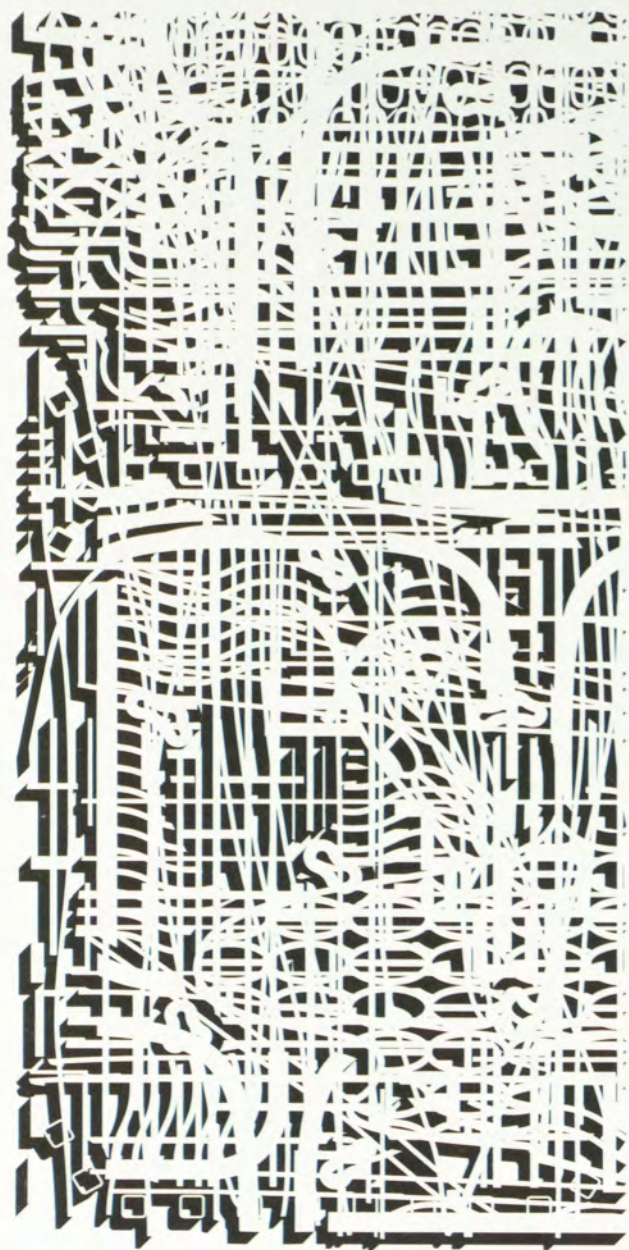
Actually, a promise of mobility to an order that generates some meta-order – implicit in *Metaesquemas* and developed in *Núcleos* with spinning plates - is, in my view, the origin of that inflection that would cause Hélio Oiticica to forsake fine arts circa 1961 in order to dedicate himself to an experiment that clearly is not an exercise, even though it is both free and freeing. A direct reference for this machine is *Estudo para núcleo*, dating from October 1961.

Let us abolish (at least in part) this previous interpretation and speculate that an infinite labyrinth based on an ideal Platonic solid form, a cube, is a poetic nightmare of Borgean perfection. We shall not forget that this Porteño man of letters, when referring to Raimundo Lulio's thought machine, wrote the following:

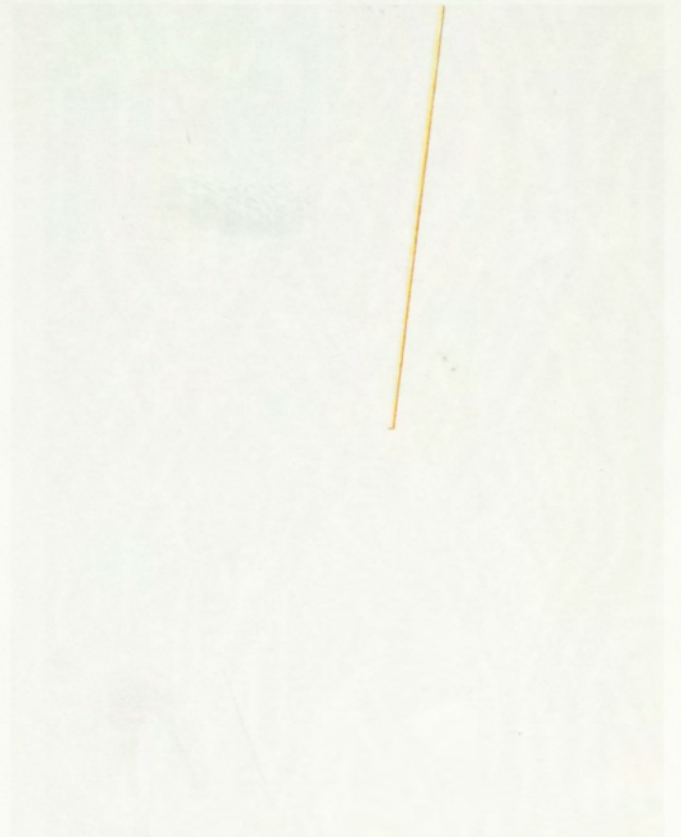
If one mere circle divided in nine chambers can give place to so many combinations, what could we expect from three spinning concentric manual disks? Circumstances and purposes regarding this machine are not our concern right now; but the principle that moved it is: the employment of chance to solve a problem.

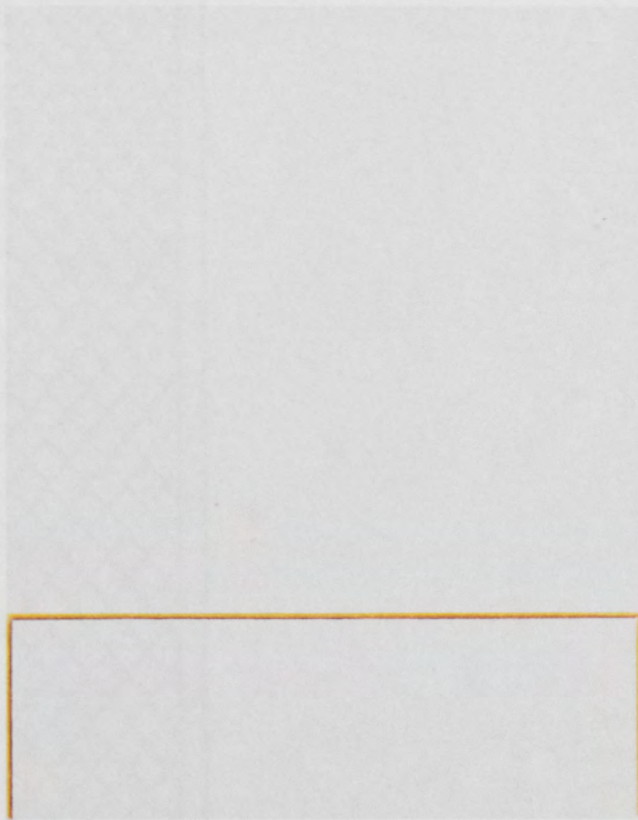
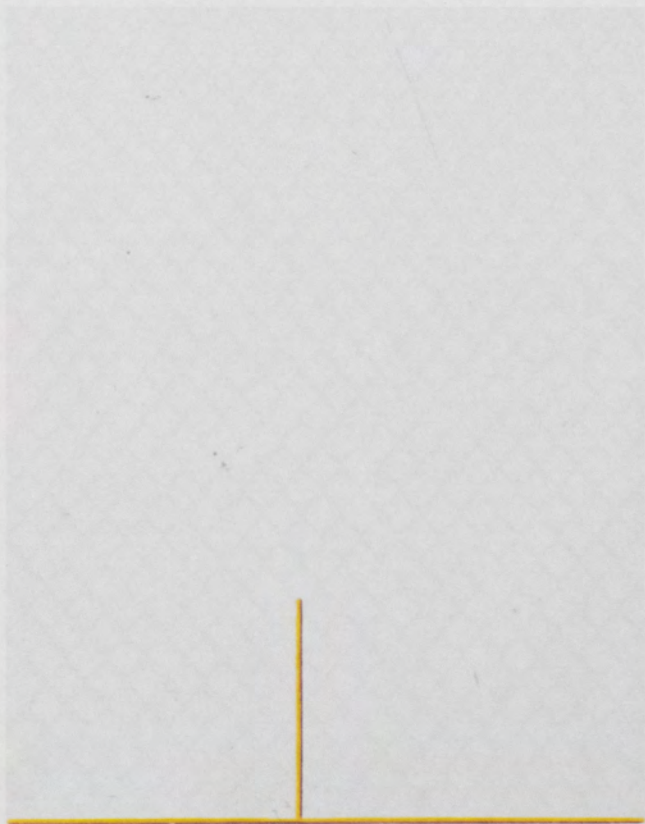
In this article's exordium, I said that the thought machine does not work. I have slandered it. It works spectacularly. Let us imagine a random problem: How to elucidate the 'real' color of tigers. I attribute to each of the Lulian letters a color value, I spin the disks and decipher that this inconstant tiger is blue, yellow, black, white, green, purple, orange, and gray or yellowy blue, blackly blue, whitely blue, greenly blue, bluely blue, etc...

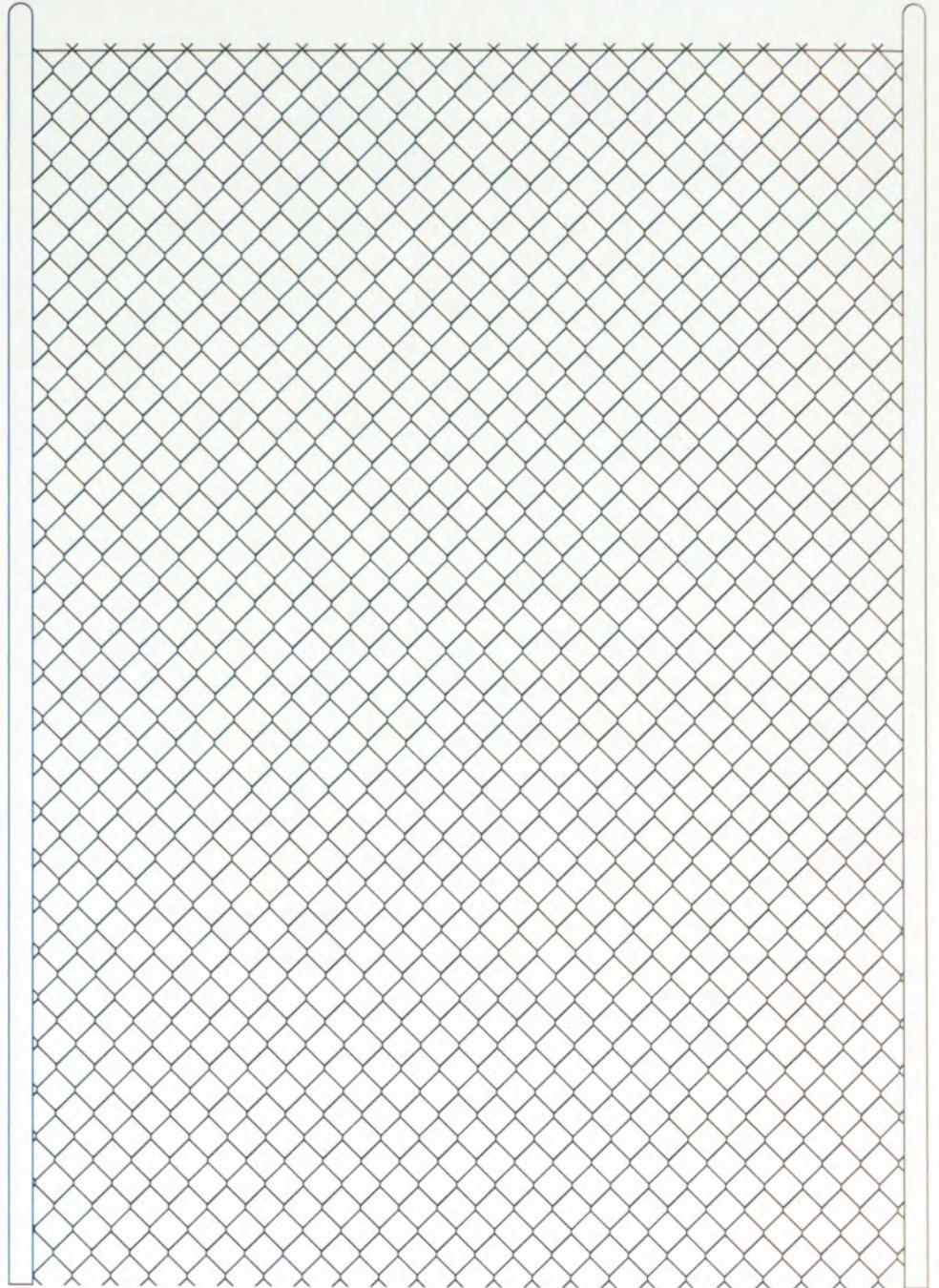
Let us replace "tiger" by "national". Let us live like this for a while.

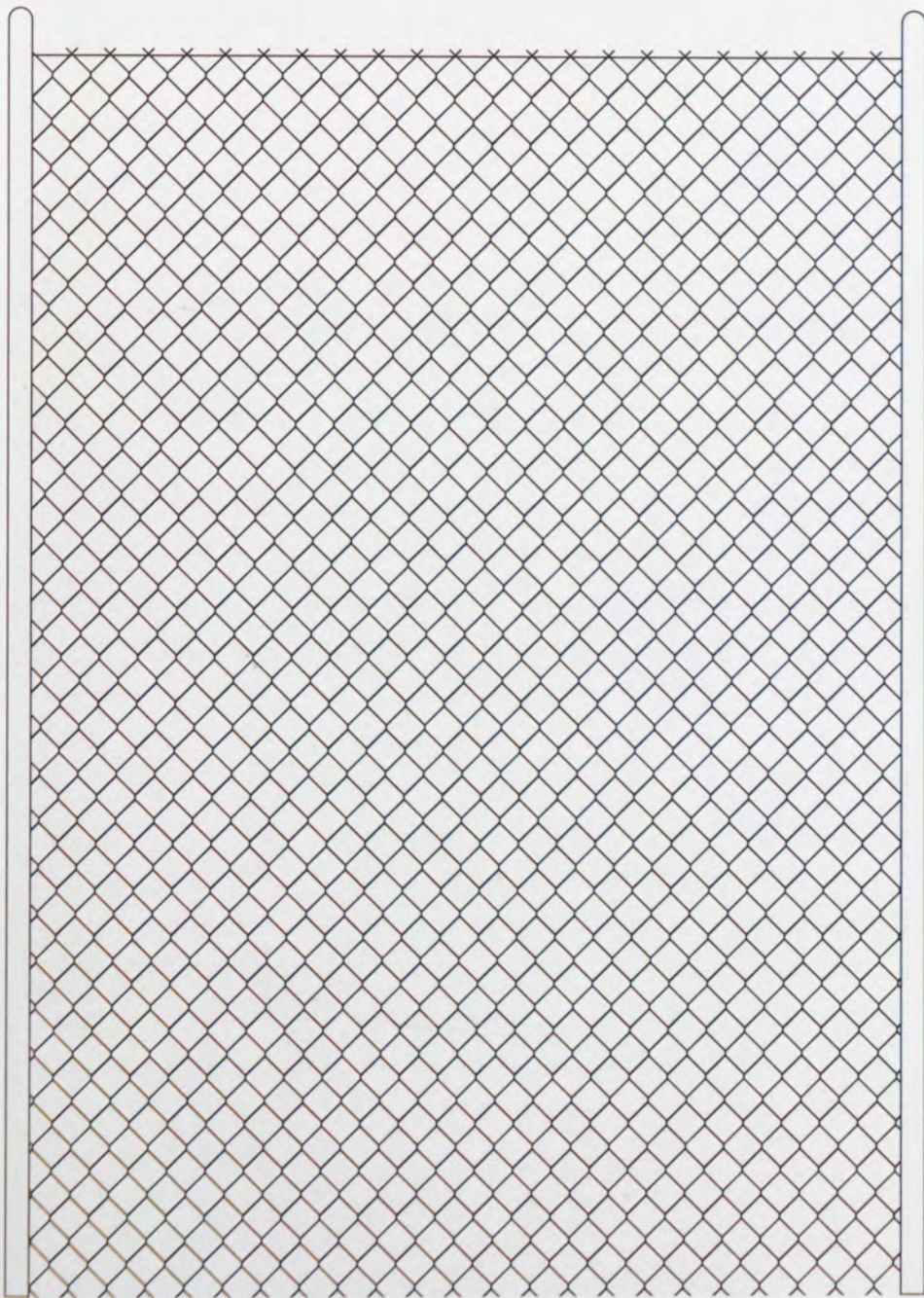


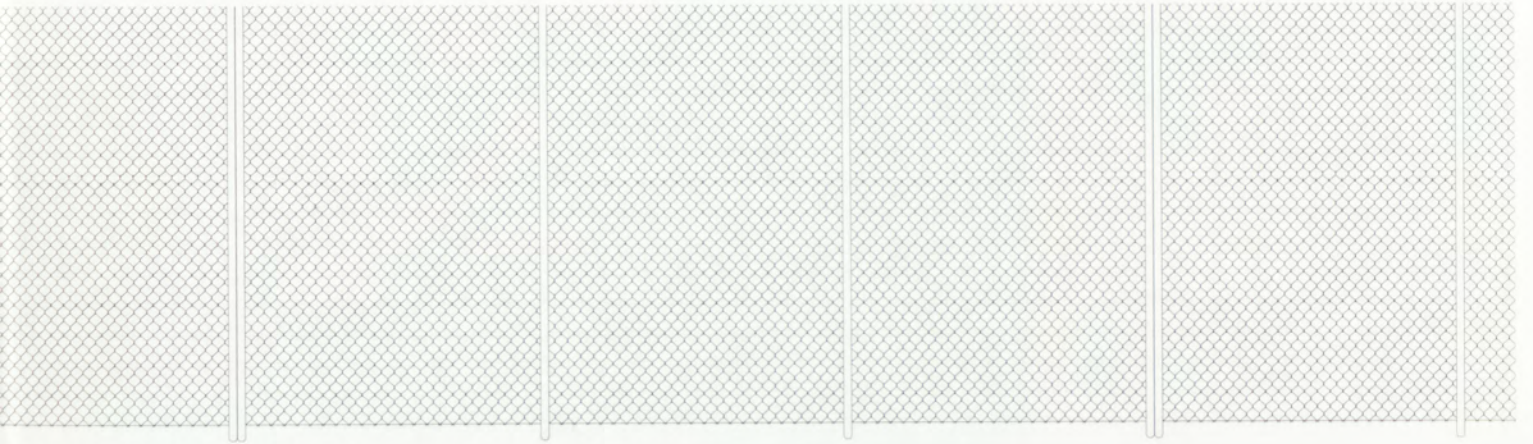






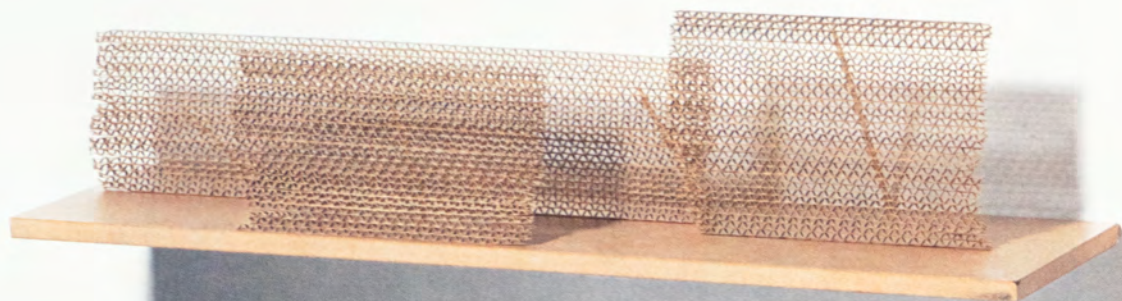




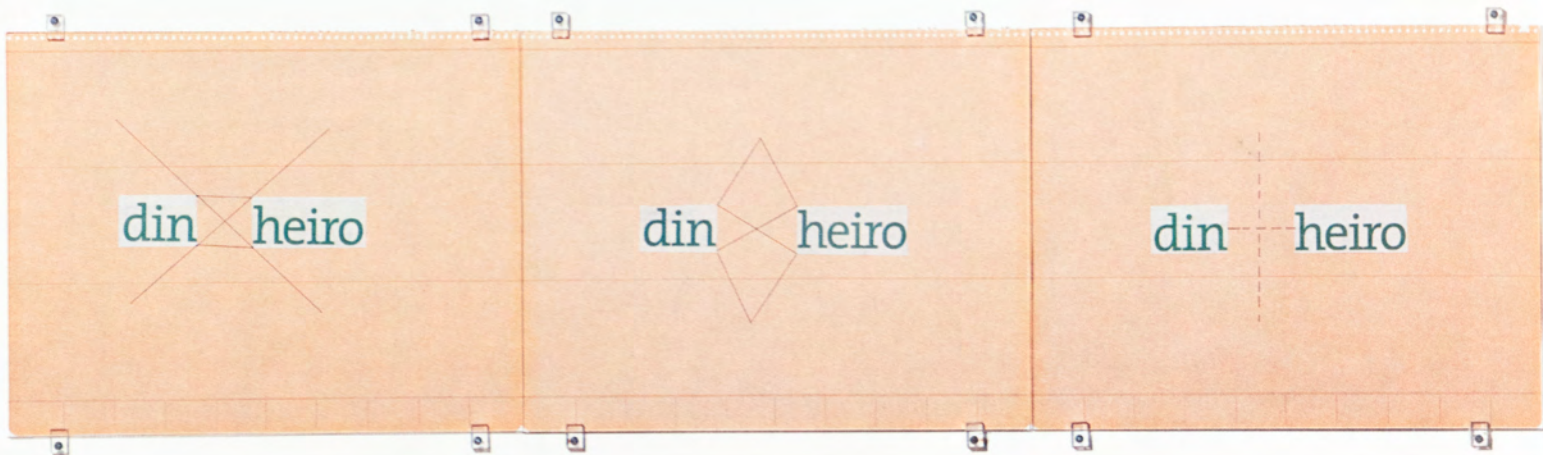


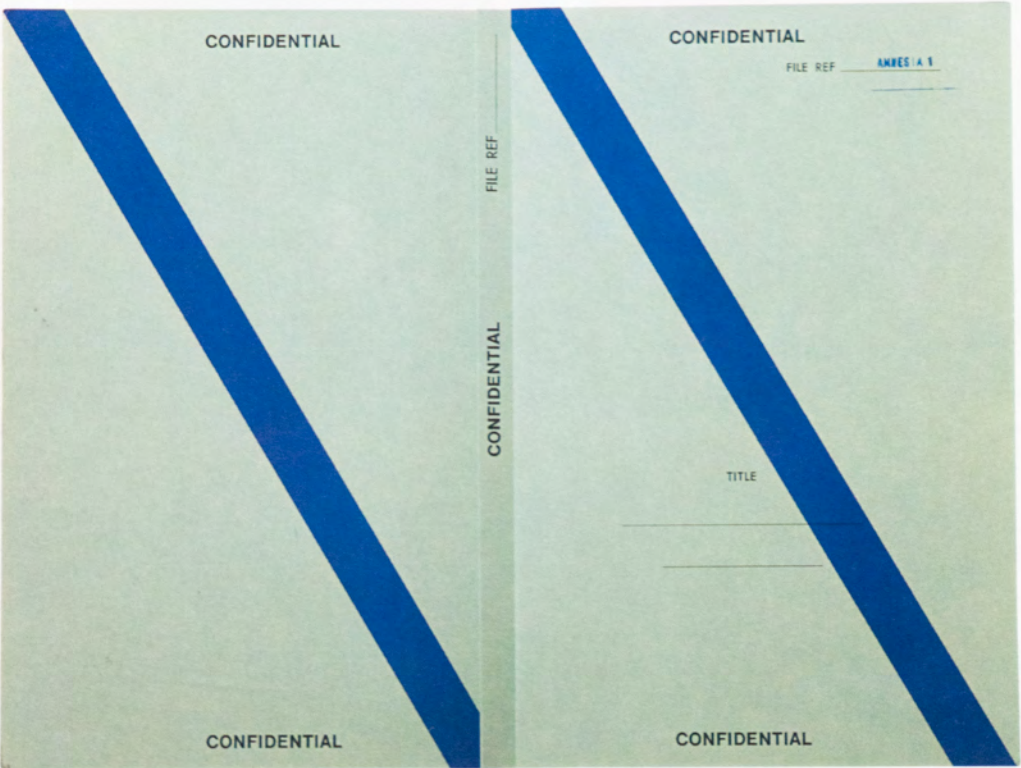


Sombrero colectivo, 2004









CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

FILE REF AMRES 1

FILE REF

CONFIDENTIAL

TITLE

CONFIDENTIAL

CONFIDENTIAL

196 SANDRA GAMARRA Lima, 1972; vive em [lives in] Madri 2008 Galeria Leme, São Paulo (solo); *Portrait 2*, Galeria Leme; *Relíquias e ruínas*, SESC-SP, São Paulo; *Trópicos*, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro 2007 *Relíquias e ruínas*, Espaço Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro; *Trópicos*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília e Rio de Janeiro 2006 Galeria Leme (solo); *Tinta*, Galeria Leme 2002 *Arte joven latinoamericano*, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro 2001 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

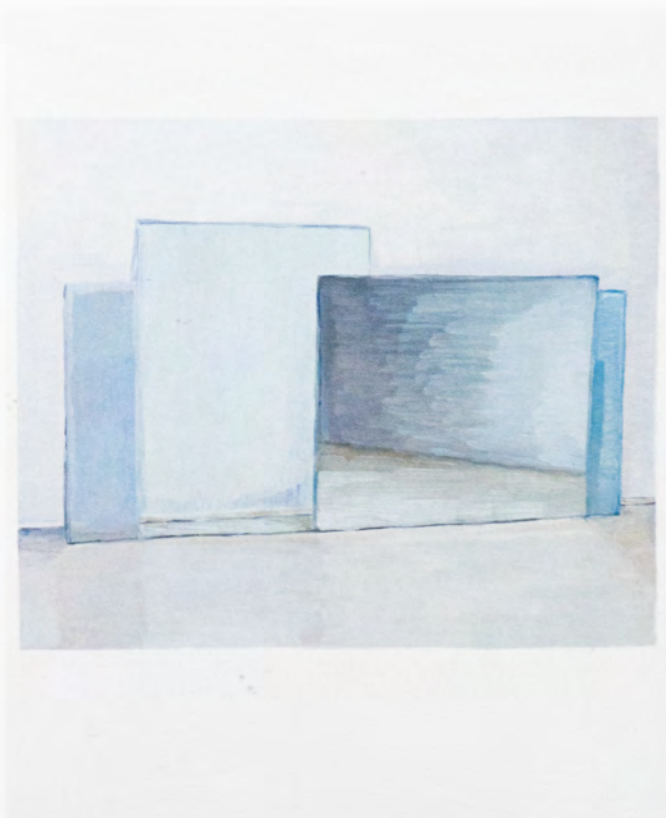


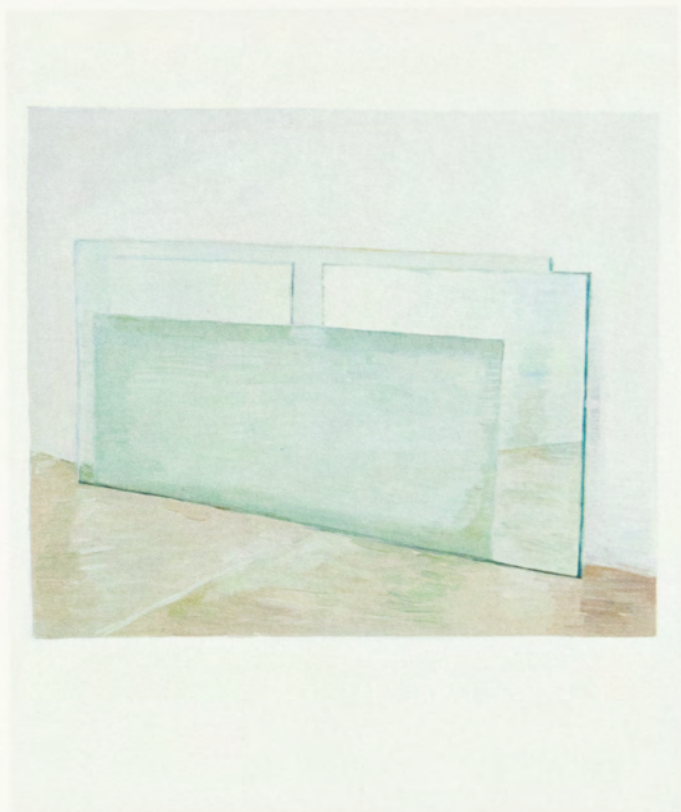
Pág. 41 (da série [from the series] *Aquisições brasileiras*), 2006

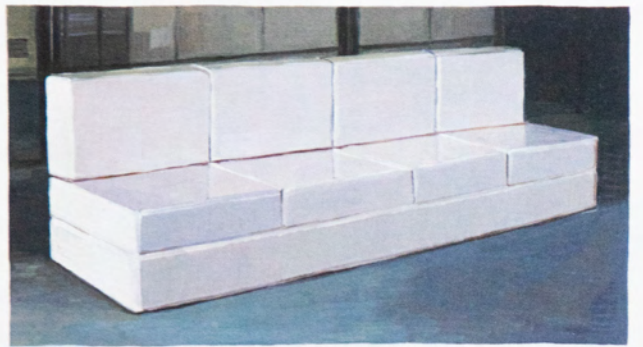




SANDRA GAMARRA, *Pág. s/nº* (da série [from the series] *Aquisições brasileiras*), 2006











101. A small square photograph showing a red circular object, possibly a lamp or a piece of art, against a light background.



102. A small square photograph showing an interior scene with a person standing near a table or desk.



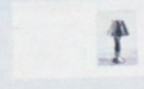
103. A small square photograph showing a row of four blue chairs or seats against a light wall.



104. A small square photograph showing a dark cross symbol on a light background, possibly a wall or a sign.



105. A small square photograph showing a person standing in a doorway or a narrow hallway.



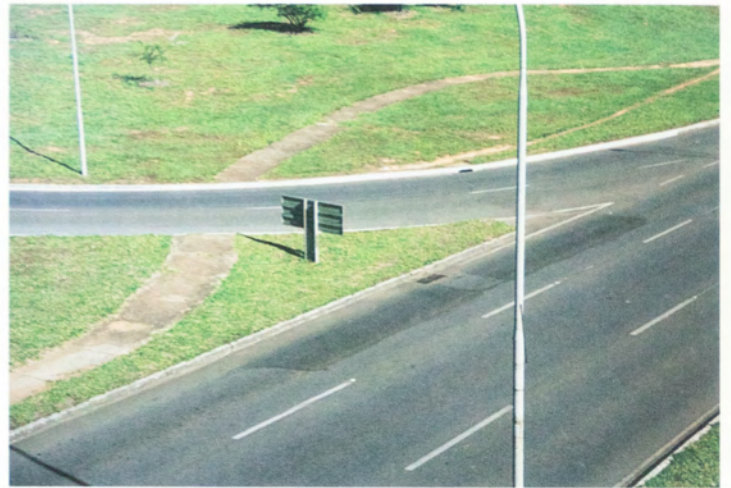
106. A small square photograph showing a person standing in a room, possibly a studio or a workshop.

















A dense, multi-column grid of text, likely a page from a book or a collection of poems. The text is arranged in a structured, grid-like format, with columns of varying lengths and some text appearing to be organized into sections or paragraphs. The overall appearance is that of a complex, multi-layered text layout, possibly a page from a book or a collection of poems. The text is arranged in a structured, grid-like format, with columns of varying lengths and some text appearing to be organized into sections or paragraphs. The overall appearance is that of a complex, multi-layered text layout, possibly a page from a book or a collection of poems.

DWELINGS

WE ARE

ONE SMALLER AND CLOSER

MUSIC WE HAVE UNACHIEVABLE IDEALS

1000 YEAR OLD GRANTED PROBLEMS - THE GENERATION OF GENERAL SUFFERING

BOSS HANDM ALL OVER THE FORMER EAST

BRICOLEUR AN VOICE PURITY IS A MYTH PURITY IS A MYTH

IGNORANT SPECIALISM DRINKS DRINK LIKE DRINKS

LINKS VOICE MAKES HEAD LOOK SMALLER TUFF

SILENCE MINIMAL THOUGHTS

READ BOOKS READ BOOKS JOIN THE RANKS OF THE PICKLED STATE OF ANESTHESIA TYPE

LIKE HOW EVERYTHING GETS SMALLER

NICE ACOUSTICS FEEDING

EVERYTHING NO LONGER RELEVANT MUSIC

HOW AS LIFE CONTINUES FINER THINGS

WORDS LIKE

BUILDINGS HOME

SPIRIT MONSTERS

FREEDOM ISOLATION ROUSSEAU

LIST BLUE IS A WORD WE USE TO DISFOREMEN OURSELVES FROM IMPULSES

AWAVE WHICH HIT USEABLE MONEY

SAYING WE TO EASE GUILT MAM

ISAN NOT THE DEAD HAND THE DEAD HAND

INTERGRATED INTO THE FABRIC OF BRAZILIAN CULTURE

I AM SCARED OF MY FRIENDS

FRIENDSHIPS WITH VAMPIRES AND ADULTS DRUGS BRING FRIENDS TOGETHER

TE INTEIRA POETA

TRUTH PORN

BEING CLOSE WITH PEOPLE

IOES

EVERYDAY LITERARY

MORE AVOIDANCE

KEY ABOVE A PRISON

MARKETING

MORE FEAR MORE

HAT BRAZILIAN CAMPS

GHOST STORIES FOR ADULTS

HUNGER FOR JOURNALISTIC PRACTISE LANGUAGE IS LIKE MUD

HISTORYS GODS WHITE COCK IS ALL THG ODODOS BENOIGANDRES

FOLK AUTO MON RUB AFFECTION MONE JOHN

PLITICAL EVERYDAY

PRICKS

RIMBAUDS HUNGER

INSTRUMENTS SETS FOR

TRANSCEDENCE IS THE ONLY WAY TO

A SHORTAGE FOR WHATS PROVIDED

ESCAPE EXTINCTIO

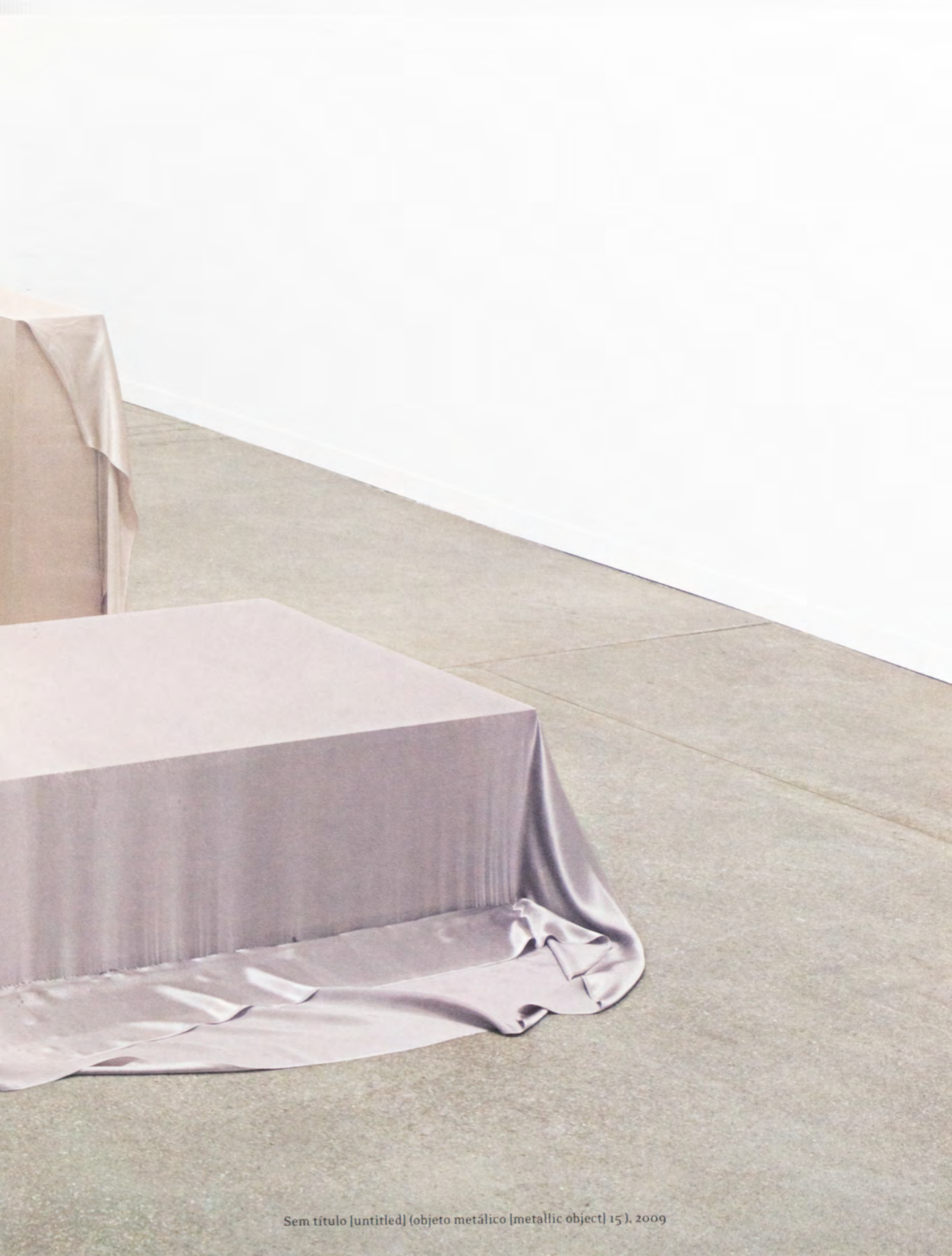






222 TOVE STORCH Århus, Dinamarca, 1981; vive em [lives in] Viena, e Copenhague, Dinamarca
2009 Programa de Residências, 31º Panorama [residency program], Edifício Lutetia-FAAP, São Paulo;
Percepção, Galeria Leme, São Paulo





Sem título [untitled] (objeto metálico [metallic object] 15), 2009

LISTA DE OBRAS DA EXPOSIÇÃO [CHECKLIST]

ADRIÁN VILLAR ROJAS

Nunca esquecerei Brasil, 2009

Técnica mista [Mixed techniques]

300 x 500 cm

Coleção do artista [Artist's collection]

ALESSANDRO BALTEO YAZBECK (com [with] EUGENIO ESPINOZA)

MAM (Rio – São Paulo) Entangled portraits, 1972-2009 (da série [from the series] *Cultural diplomacy: An art we neglect*), 2009

Técnica mista [Mixed techniques]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation]

ARMANDO ANDRADE TUDELA

Sem título [untitled], 2009

Colagem sobre papel [Collage on paper]

31 x 22 cm

Coleção [Collection] Carl Freedman Gallery, Londres

Sem título [untitled], 2009

Colagem sobre papel [Collage on paper]

31 x 24 cm

Coleção [Collection] Carl Freedman Gallery, Londres

Sem título [untitled], 2009

Colagem sobre papel [Collage on paper]

31 x 24 cm

Coleção [Collection] Carl Freedman Gallery, Londres

Sem título [untitled], 2009

Colagem sobre papel [Collage on paper]

31 x 22 cm

Coleção [Collection] Carl Freedman Gallery, Londres

Sem título [untitled], 2009

Colagem sobre papel [Collage on paper]

34 x 22 cm

Coleção [Collection] Carl Freedman Gallery, Londres

U want new wave or do you want the truth II, 2006

Colagem sobre papel [Collage on paper]

42 x 30 cm

Coleção [Collection] Madeira Corporate Services, Funchal

Bicho raro (Não não ware), 2006

Colagem sobre papel [Collage on paper]

34 x 42 cm

Coleção [Collection] Teixeira de Freitas, Lisboa

CARLOS GARAICOA

De como minha biblioteca brasileira se alimenta de uma realidade concreta, 2008

Livros, balas e concreto [Books, bullets and concrete]

60 x 220 x 50 cm

Coleção [Collection] Teixeira de Freitas, Lisboa

Sem título [untitled], 2009

Lightbox, C-print sobre Duratrans, placa de corte e vinil colorido

[Lightbox, C-print on Duratrans, cutting mat and colored vinyl]

80 x 93,4 x 63,4 cm

Coleção [Collection] Teixeira de Freitas, Lisboa

CERITH WYN EVANS

Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína (A partir de "Fora da ordem", de Caetano Veloso), 2004

Estrutura de madeira, fogos de artifício e fotografia em C-print

[Wood structure, fireworks and C-print photograph]

150 x 450 x 5 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

"Museu de Arte de São Paulo" by Lina Bo Bardi (1957-1968), 2006

Candelabro (Achille Castiglione), monitor de tela plana, unidade de código morse e computador [Chandelier (Achille Castiglione), flat screen monitor, Morse code unit and computer]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]; candelabro

[chandelier]: 80 x 80 x 80 cm

Coleção [Collection] Shayne Akeroyd, Londres

CLAIRE FONTAINE

Foreigners everywhere (Portuguese), 2009

Vidro e neon [Glass and neon]

3 x 270 x 12 cm

Coleção dos artistas [Artists' collection]

Foreigners everywhere (Old Tupi), 2009

Vidro e neon [Glass and neon]

3 x 270 x 12 cm

Coleção dos artistas [Artists' collection]

DAMIÁN ORTEGA

Ordem, Réplica, Acaso, 2004

C-print

51 x 61 cm cada [each] (tríptico [triptych])

Coleção particular [Private collection], São Paulo

Ordem, Réplica, Acaso, 2004

Oito cubos de aço inoxidável colorido [Eight cubes of colored stainless steel]

Dimensões variáveis [Variable dimensions], 60 x 60 x 60 cm cada cubo [each cube]

Coleção particular [Private collection], São Paulo

Modulo de construcción con tortillas, 1998

52 tortillas de milho [52 corn tortillas]

40 x 30 x 40 cm

Coleção [Collection] kurimanzutto, México D.F.

FRANZ ACKERMANN

No direction home, 2007

Estrutura giratória de madeira pintada e materiais diversos

[Giratory painted wood structure and mixed media]

Dimensões variáveis [Variable dimensions], estrutura giratória [giratory structure]: 101,5 x 248 cm

Coleção [Collection] Andrea & José Olympio Pereira, São Paulo

CSP, 2000

Técnica mista sobre papel [Mixed techniques on paper]

60 x 100 cm

Coleção particular [Private collection], São Paulo

Cosmic dancer ending north, 2005

Técnica mista [Mixed techniques]

175 x 140 cm

Coleção particular [Private collection], São Paulo

FRANZ ACKERMANN

Untitled (Mental map: Spincity), 2003

Técnica mista sobre papel [Mixed techniques on paper]

13 x 19 cm

Coleção [Collection] Madeira Corporate Services, Funchal

CSP, 2000

Técnica mista sobre papel [Mixed techniques on paper]

26 x 33 cm

Coleção [Collection] Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro

Untitled: Mental map, 2005

Aquarela e grafite sobre papel montado sobre alumínio em MDF
[Watercolor and graphite on paper mounted on aluminium on
MDF]

76 x 75 x 75 cm

Coleção [Collection] Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro

GABRIEL SIERRA

Estantes interrompido #1, 2008

Madeira, tela, tinta e ímãs [Wood, canvas, paint and magnets]

57 x 42 x 3 cm

Cortesia [Courtesy of] Galeria Casas Riegner, Bogotá

Estantes interrompido #2, 2008

Madeira, tela, tinta e ímãs [Wood, canvas, paint and magnets]

90 x 20 x 3 cm

Cortesia [Courtesy of] Galeria Casas Riegner, Bogotá

Estantes interrompido #3, 2008

Madeira, tela, tinta e ímãs [Wood, canvas, paint and magnets]

104 x 28 x 3 cm

Cortesia [Courtesy] of Galeria Casas Riegner, Bogotá

Sem título [untitled] (Suporte para aula de matemática, branca)

[Support for Math class, white], 2007

Seis réguas [Six rulers]

32 x 32 x 19 cm

Coleção particular [Private collection], São Paulo

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

Ruin, 2006

Aço inoxidável e tinta preta [Stainless steel and black paint]

423 x 1153 x 83 cm

Coleção [Collection] Teixeira de Freitas, Lisboa

JORGE MACCHI

Ouro Preto, 2009

Papel jornal [Newsprint]

35 x 56 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

As folhas mortas (Two empty Folha de São Paulo) I, 2004

Papel jornal [Newsprint]

80 x 176 cm

Coleção [Collection] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Mapa de las artes, 2003

Papel [Paper]

72 x 82 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

JORGE MACCHI

...., 2006

Papel recortado [Cut out paper]

27 x 32,7 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

La ciudad quieta, 2003

Papel [Paper]

103 x 129 cm

Coleção [Collection] Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro

JOSÉ DÁVILA

Flat nucleus, 2009

Vinil recortado [Cut out vinyl]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção do artista [Artist's collection]

Sem título [untitled], 2009

Vinil recortado e vidro [Cut out vinyl and glass]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção do artista [Artist's collection]

JUAN ARAUJO

Canoas 1, 2007

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

45,5 x 66 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Canoas 2, 2007

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

27 x 18 cm

Coleção particular [Private collection], São Paulo

Canoas 7, 2008,

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

40 x 60 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

RC GAN3, 2005

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

21 x 25 cm

Coleção [Collection] Luisa Strina, São Paulo

Biblioteca Bardí, 2008-9

Óleo sobre papel e madeira [Oil on paper and wood]

39,5 x 39 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Reflejo 1 en Fotoforma, 2009,

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

28,5 x 38,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Reflejo 2 en Fotoforma, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

28,5 x 38,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Reflejo 3 en Fotoforma, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

21,5 x 28,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

JUAN ARAUJO

Brazil unbuilds, 2009

Livro [Book]

(San Juan: 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe, 2009)

28,5 x 21,8 x 1,5 cm

Coleção [Collection] Biblioteca MAM-SP

Casa de Baile, Pampulha, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

38 x 28,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Casino, Pampulha, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

38 x 28,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Hangar n. 1, Santos Dumont, n. 1, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

38 x 28,5 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Hangar n. 1, Santos Dumont, n. 2, 2009

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

36 x 27 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Sobreposición a Lothar Charoux, 2009

Óleo sobre papel [Oil on paper]

45 x 35 x 35 cm

Coleção [Collection] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Torre Itália, 2007

Óleo sobre madeira [Oil on wood]

50 x 33,5 cm

Coleção [Collection] Adam & Iris Singer, Scottsdale, Arizona, EUA

JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

Sem título [untitled], 2009

7 aquarelas [Watercolors]

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation], e [and] coleção do artista [artist's collection]

JULIÃO SARMENTO

Brasil (4), 1992

Grafite sobre papel [Graphite on paper]

32 x 24 cm

Coleção [Collection] Madeira Corporate Services, Funchal

Brasil (3), 1992

Grafite sobre papel [Graphite on paper]

32 x 24 cm

Coleção [Collection] Joana Neves & Diogo Pimentão, Paris

Brasil (11), 1992

Técnica mista sobre papel [Mixed techniques on paper]

51,5 x 34,5 cm

Coleção particular [Private collection], Rio de Janeiro

LUISA LAMBRI

Sem título [untitled] (Palácio dos Arcos), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

51,8 x 60 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Palácio dos Arcos), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

51,8 x 60 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Palácio dos Arcos), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

51,8 x 60 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Casa de Baile), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

74 x 85 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Casa de Baile), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

74 x 85 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Palácio da Indústria), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

105 x 92 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Brumadinho

Sem título [untitled] (Ministério da Educação e Saúde), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

118 x 143 cm

Coleção [Collection] Thomas Dane Gallery, Londres

Sem título [untitled] (Casa das Canoas), 2003

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

93,8 x 105 cm

Coleção [Collection] Thomas Dane Gallery, Londres

Sem título [untitled] (Schaffer Residence), 2008

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

73,3 x 60,3 cm

Coleção [Collection] Thomas Dane Gallery, Londres

Sem título [untitled] (House in a plum grove), 2004

Impressão Laserchrome [Laserchrome printing]

70,4 x 84 cm

Coleção [Collection] Simmons & Simmons, Londres

MARJETICA POTRČ

Modernism takes root, 2007

Série de 9 desenhos, tinta sobre papel [Series of 9 drawings, ink on paper]

29,7 x 21 cm cada [each]

Coleção [Collection] Paulo A. W. Vieira, Rio de Janeiro

MATEO LÓPEZ

Proyecto: Dibujos para MuBE (Museu Brasileiro da Escultura), 2009

Instalação de objetos e desenhos [Installation of objects and drawings]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção do artista [Artist's collection]

MAURICIO LUPINI

Repeat after reading (bada didi), 2006

Vídeo em DVD [DVD video], 58"

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation]

Repeat after reading (bim bom), 2006

Vídeo em DVD [DVD video], 47"

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation]

Repeat after reading (diba duda), 2006

Vídeo em DVD [DVD video], 55"

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation]

NICOLÁS GUAGNINI (com [with] CARLA ZACCAGNINI,

NICOLÁS ROBBIO, PABLO SIQUIER, VALDIRLEI DIAS NUNES)

Máquina curatorial, 2009

Técnica mista [Mixed techniques]

700 x 700 x 280 cm

Coleção [Collection] MAM-SP, doação do artista [artist's donation]

CARLA ZACCAGNINI & NICOLÁS ROBBIO

Aquí, allá, en ninguna parte, 2009

Vinil recortado sobre painel [Cut out vinyl on panel]

16 painéis [panels], 363 x 194 cada [each]

Coleção do artista [Artist's collection]

PABLO SIQUIER

Sem título [untitled], 2009

Vinil recortado sobre painel [Cut out vinyl on panel]

8 painéis [panels], 363 x 194 cada [each]

Coleção do artista [Artist's collection]

VALDIRLEI DIAS NUNES

Sem título [untitled], 2009

Instalação com desenhos sobre painéis

8 painéis [panels], 363 x 194 cada [each]

Coleção do artista [Artist's collection]

PEDRO REYES

Sombrero colectivo, 2004

Chapéus de fibra dobrados e costurados [Pleated palm hats]

240 x 240 x 40 cm

Coleção do artista [Artist's collection]

RUNO LAGOMARSINO

When we walk at night, it's daytime, 2009

Instalação: desenhos, colagem, fotografia e esculturas

[Installation: drawings, collage, photography, and sculptures]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção do artista [Artist's collection]

SANDRA GAMARRA

Pag. s/nº (da série [from the series] *Aquisições brasileiras*), 2006

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

195 x 195 cm

Coleção [Collection] Eduardo Leme, São Paulo

SANDRA GAMARRA

Pag. 179 (da série [from the series] *Aquisições brasileiras*), 2006

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

195 x 162 cm

Coleção particular [Private collection], São Paulo

Pag. 41 (da série [from the series] *Aquisições brasileiras*), 2006

Óleo sobre tela [Oil on canvas]

195 x 162 cm

Coleção [Collection] Mariano & Ana Luisa Marcondes Ferraz, Rio de Janeiro

Visita guiada, Iran do Espírito Santo, 2006

12 desenhos, óleo sobre papel [12 drawings, oil on paper]

28 x 23,5 cm cada [each]

Coleção particular [Private collection], São Paulo

SEAN SNYDER

Brasília, 2000

Série de 15 fotografias em cores [Series of 15 color photographs]

40 x 60 cm; 53 x 77 cm; 60 x 90 cm

Coleção [Collection] Teixeira de Freitas, Lisboa

SIMON EVANS

A book about concrete poetry, 2009

Papel, caneta, corretivo e fita [Paper, pen, white out and tape]

50 x 40 cm

Cortesia do artista e James Cohan Gallery [Courtesy of the artist and James Cohan Gallery], Berlim e [and] Nova York

SUPERFLEX

Xxxxxxx xxxxx corner, 2006

215 latas [cans] e 7 espelhos [mirrors]

91,5 x 91,5 x 91,5 cm

Cortesia [Courtesy of] Galeria Vermelho, São Paulo

TAMAR GUIMARÃES

A man called love, 2008

Projeção de slides [Slide projection]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção da artista [Artist's collection]

TOVE STORCH

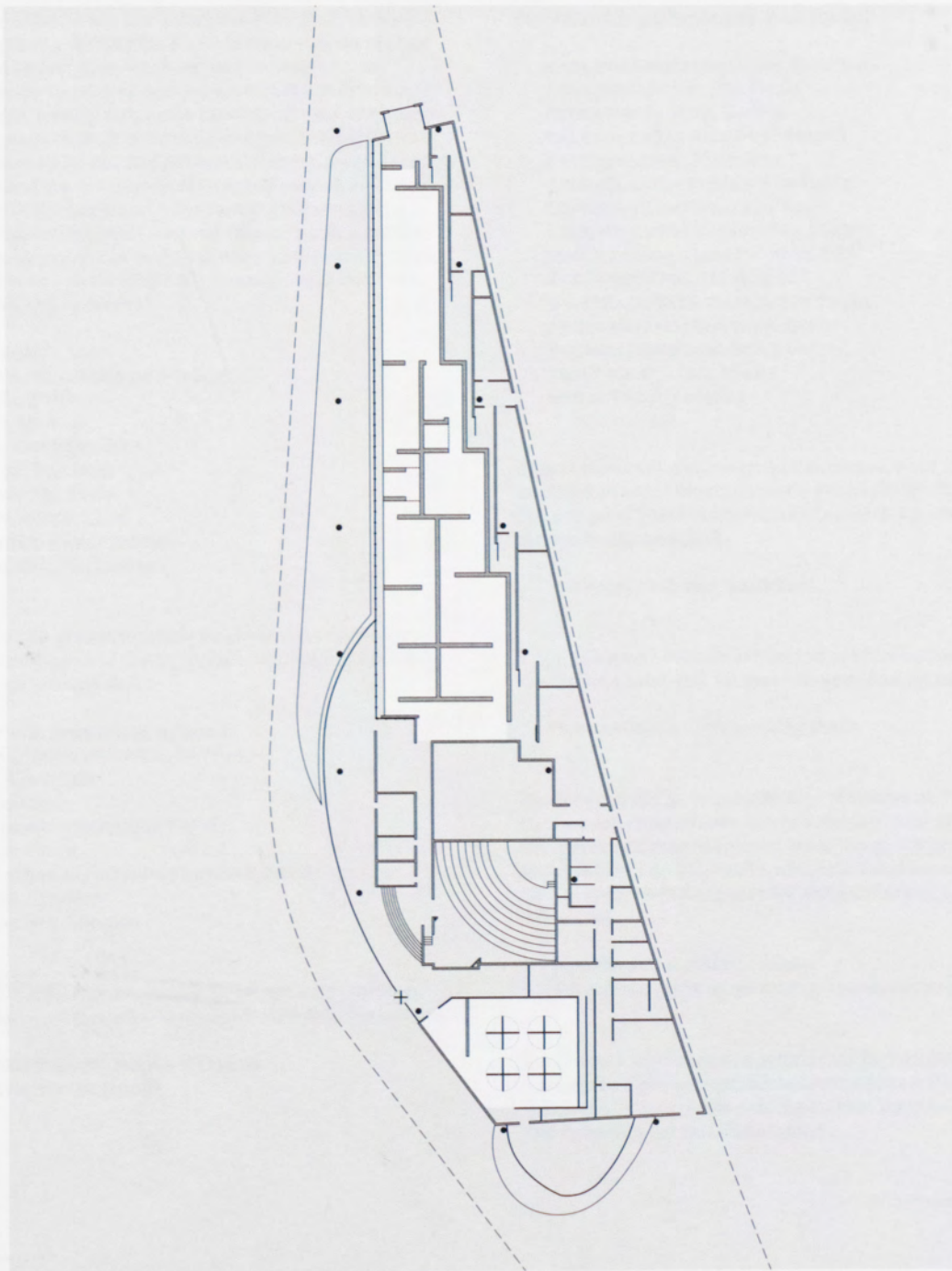
Sem título [untitled] (objeto metálico [metallic object] 15), 2009

Seda e madeira [Silk and wood]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção da artista [Artist's collection]

PLANTA DA EXPOSIÇÃO [EXHIBITION FLOOR PLAN]



AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS]

Uma exposição é formada e limitada pelas viagens, visões, leituras, línguas e relacionamentos de seu curador. Uma rede de colaboradores em diferentes campos e territórios é a espinha dorsal da prática curatorial contemporânea e deve ser reconhecida. Gostaria de agradecer a um grupo de curadores que me ajudaram em diferentes maneiras neste projeto, e em certos casos durante muitos anos, com conversas e críticas, sugestões de artistas e de obras [An exhibition is informed and limited by its curator's travels, visions, languages, readings, and relationships. A network of collaborators in different fields and territories is the backbone of contemporary curatorial practice and must be acknowledged. I would like to thank a number of curators who have helped me in different ways in this project and in certain cases over many years with conversations and critiques, suggestions of artists and artworks]:

AGUSTIN PÉREZ RUBIO, León
ANA PAULA COHEN, Annandale-on-Hudson
IVO MESQUITA, São Paulo
JACOB FABRICIUS, Malmö
JENS HOFFMANN, San Francisco
JULIETA GONZÁLEZ, San Juan
LISETTE LAGNADO, São Paulo
MARÍA INÉS RODRÍGUEZ, León
PAULO HERKENHOFF, Rio de Janeiro
RODRIGO MOURA, Belo Horizonte

Agradeço às coleções que generosamente emprestaram obras para o 31º Panorama [Many thanks to the collectors who have generously loaned works to the 31st Panorama]:

ADAM & IRIS SINGER, Scottsdale, Arizona
ANDREA & JOSÉ OLYMPIO PEREIRA, São Paulo
EDUARDO LEME, São Paulo
INHOTIM, Brumadinho
JOANA NEVES & DIOGO PIMENTÃO, Paris
LUISA STRINA, São Paulo
MARIANO & ANA LUISA MARCONDES FERAZ, Rio de Janeiro
SHAYNE AKEROYD, Londres
SIMMONS & SIMMONS, Londres

E em especial àqueles colecionadores que apoiaram este catálogo [And especially those collectors who have also supported this catalog]:

LUIZ AUGUSTO TEIXEIRA DE FREITAS, Lisboa
PAULO A. W. VIEIRA, Rio de Janeiro

Meus calorosos agradecimentos às galerias e suas equipes [My warm thanks to the galleries and their teams]:

CARL FREEDMAN GALLERY, Londres
CASA TRIÂNGULO, São Paulo
ESTHER SCHIPPER, Berlim
GALERIA CASAS RIEGNER, Bogotá
GALERIA LEME, São Paulo
GALERIA LUISA STRINA, São Paulo
GALERIA VERMELHO, São Paulo
GALERIE CHANTAL CROUSEL, Paris
JAMES COHAN GALLERY, Nova York
KURIMANZUTTO, México, D. F.
GALERIA FORTES VILAÇA, São Paulo
NEUGERRIEMSCHEIDER, Berlim
THOMAS DANE GALLERY, Londres
TRAVESÍA CUATRO, Madri
WHITE CUBE, Londres

Pela arquitetura e o design do Panorama, e por trabalhar comigo em implacáveis cronogramas de produção [For the architecture and the design of the Panorama, and for working with me in implacable production schedules]:

RODRIGO CERVIÑO, São Paulo

E por sua ajuda incassável com todos estes textos e imagens [And for the tireless help with all these images and texts]:

FERNANDA D'AGOSTINO, São Paulo

Minha gratidão ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, que me confiou esta importante tarefa e me deu total apoio para a exposição. Sou particularmente agradecido a [My gratitude to the Museu de Arte Moderna de São Paulo, who entrusted me with this important task giving me full support for the exhibition. I am particularly indebted to]:

FELIPE CHAIMOVICH, curador
ANDRÉS MARTÍN HERNÁNDEZ, coordenador executivo

Finalmente, agradeço aos artistas da exposição, que emprestaram suas obras e pensamentos brasileiros para o Panorama. [Finally, I thank the artists in the exhibition that lent their Brazilian works and thoughts for this Panorama.]

ADRIANO PEDROSA
São Paulo, 20 de Março de 2010

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Realização e produção [Production]	MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
Curadoria [Curatorship]	ADRIANO PEDROSA
Design visual [Graphic design]	RODRIGO CERVIÑO
Documentação e conservação do acervo [Documentation and conservation of the collection]	ACERVO MAM-SP
Montagem [Installation]	SETOR DE PATRIMÔNIO MAM-SP
Execução do projeto expográfico [Execution of temporary architecture]	JOYMI EVENTOS
Tradução para o inglês [English translation]	ALISON ENTREKIN
Assessoria de imprensa [Communication]	CONTEÚDO COMUNICAÇÃO
Projeto luminotécnico [Lighting project]	MARCOS FRANJA
Transporte [Shipping]	MILLENIUM TRANSPORTES

CATÁLOGO / CATALOGUE

Realização e produção [Production]	MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO
Organização editorial [Edition]	ADRIANO PEDROSA
Coordenadora editorial [Editorial coordinator]	MAGNÓLIA COSTA
Design gráfico [Graphic design]	RODRIGO CERVIÑO
Produção editorial [Editorial production]	MARIANA CESARINO Y PLÁ TREVAS
Tradução para o inglês [English translation]	ALISON ENTREKIN ANA BAN JOHN NORMAN
Preparação e revisão [Text preparation and proofreading]	ADRIANA CERELLO
Fotos [Photos]	EVERTON BALLARDIN LUIGI STAVALE ROCHELLE COSTI
Cortesias [Courtesies]	CARL FREEDMAN GALLERY GALERIA CASAS RIEGNER GALLERY GALERIA FORTES VILAÇA GALERIA LUISA STRINA GALERIA VERMELHO INSTITUTO INHOTIM JAMES COHAN GALLERY KURIMANZUTO UNIÃO ESPÍRITA MINEIRA (imagens do livro / imagens from the book "CHICO XAVIER. MANDATO DE AMOR") THOMAS DANE GALLERY
Impressão [Printing]	IPSIS

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

DIRETORIA [MANAGEMENT BOARD]

Presidente [President]	MILÚ VILLELA
Vice-Presidente Executivo [Executive Vice-President]	ALFREDO EGYDIO SETÚBAL
Vice-Presidente Sênior [Senior Vice-President]	JOSÉ ZARAGOZA
Vice-Presidente Internacional [International Vice-President]	MICHEL CLAUDE ETLIN
Diretor Jurídico [Legal Director]	EDUARDO SALOMÃO NETO
Diretor Financeiro [Finance Director]	ALFREDO EGYDIO SETÚBAL
Diretores Administrativos [Administrative Directors]	CLAUDIO GALEAZZI
	SÉRGIO RIBEIRO DA COSTA WERLANG
Diretores [Directors]	CESAR GIOBBI
	EDUARDO BRANDÃO
	ORANDI MOMESSO
	TADEU CHIARELLI
Superintendente Executivo [Executive Superintendent]	BERTRANDO MOLINARI
Curador [Curator]	FELIPE CHAIMOVICH
Coordenador Executivo [Executive Coordinator]	ANDRÉS I. MARTÍN HERNÁNDEZ

CONSELHO / COUNCIL

Presidente [President]	ALCIDES TÁPIAS
Vice-Presidente [Vice-President]	CARMEN APARECIDA RUETE DE OLIVEIRA
Conselheiros [Members]	ADOLPHO LEIRNER
	ANA MARIA LIMA DE NORONHA
	ANGELA GUTIERREZ
	ANTONIO HERMANN DIAS DE AZEVEDO
	ANTONIO MATIAS
	BENJAMIN STEINBRUCH
	CHELLA SAFRA
	CHIEKO AOKI
	DAISY SETÚBAL
	DANILO MIRANDA
	DENISE AGUIAR ALVAREZ VALENTE
	EDMUNDO SAFDIÉ
	EDO ROCHA
	FABIO C. BARBOSA
	FERNANDO MOREIRA SALLES
	GERALDO CARBONE
	GILBERTO CHATEAUBRIAND
	GRAZIELA LEONETTI
	GUSTAVO HALBREICH
	HENRIQUE LUZ
	IDEL ARCUSCHIN
	ISRAEL VAINBOIM
	JOÃO CARLOS FIGUEIREDO FERRAZ
	JOÃO ROSSI CUPPOLONI
	JOSÉ ERMÍRIO DE MORAES NETO
	JOSÉ OLYMPIO DA VEIGA PEREIRA
	LEO SLEZYNGER
	LILY MARINHO
	LUCIANO AMARO
	LUIZ ANTONIO VIANA
	MANOEL FELIX CINTRA NETO
	MARCOS ARBAITMAN

MARIA DA GLÓRIA RIBAS BAUMGART
MAURO SALLES
MICHAEL EDGARD PERLMAN
OTÁVIO MALU
PAULA P. PAOLIELLO DE MEDEIROS
PAULO SETÚBAL
PEDRO PIVA
PETER COHN
PLÍNIO SALLES SOUTO
ROBERTO B. PEREIRA DE ALMEIDA
ROBERTO MESQUITA
ROBERTO TEIXEIRA DA COSTA
ROLF GUSTAVO R. BAUMGART
SIMONE SCHAPIRA
THIAGO VAREJÃO FONTOURA
VERA LÚCIA DOS SANTOS DINIZ

Conselho Internacional [International Council]

Conselho Consultivo de Arte [Art Consultative Council]

Sócios Patrocinadores [Sponsor Partners]

ALEXIS ROVZAR
DAVID FENWICK
DONALD E. BAKER
EDUARDO COSTANTINI
JOSÉ LUIS VITTOR
PATRICIA CISNEROS
ROBERT W. PITTMAN
ANNATERESA FABRIS
LAURO CAVALCANTI
LUIZA DUARTE
ALFREDO EGYDIO SETÚBAL
ANA MARIA P. SANTOS LIMA DE NORONHA
DAISY SALLES SETÚBAL
EDO ROCHA
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
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
SÉRGIO RIBEIRO DA COSTA WERLANG
ANTONIO JOSÉ ZILLO (Açucareira Zillo Lorenzetti S. A.)
CHELLA SAFRA
FERNÃO CARLOS B. BRACHER
GERALDO JOSÉ CARBONE
HENRIQUE LUZ (PricewaterhouseCoopers)
MILÚ VILLELA
VERA LÚCIA DOS SANTOS DINIZ

Sócios Patronos [Patron Partners]

STAFF

PRESIDÊNCIA [PRESIDENCY]
 Presidente [President]
 Assistentes [Assistants]

MILÚ VILLELA
 ANNA MARIA TEMOTEO PEREIRA
 ANGELA DE CÁSSIA ALMEIDA
 BARBARA L. G. DANISELLI DA CUNHA LIMA
 MARIA LÚCIA MACIEL
 VALERIA MORAES N. CAMARGO

SUPERINTENDÊNCIA [SUPERINTENDENCY]
 Superintendente Executivo [Executive Superintendent]

BERTRANDO MOLINARI

DEPARTAMENTO DE CURADORIA [CURATORIAL DEPARTMENT]
 Curador [Curator]
 Coordenador Executivo [Executive Coordinator]
 Assistentes [Assistants]

FELIPE CHAIMOVICH
 ANDRÉS I. MARTÍN HERNÁNDEZ
 AILTON DE ARAÚJO TEIXEIRA
 ANA CRISTINA PINHEIRO FRANCO
 PAULA VOLPI

SETOR DE PESQUISA E PUBLICAÇÕES [RESEARCH AND PUBLICATIONS]
 Coordenadora [Coordinator]

MAGNÓLIA COSTA
 ÉRICO MELO
 MARCUS VINICIUS LANZA

Estagiário [Intern]

BIBLIOTECA [LIBRARY]
 Coordenadora [Coordinator]

MARIA ROSSI SAMORA
 LÉIA CARMEN CASSONI
 TAMARA CINTRA LEONI
 DANIELA SIPRIANO DA SILVA

Estagiárias [Interns]

SETOR DE DOCUMENTAÇÃO E CONSERVAÇÃO DO ACERVO
 [DOCUMENTATION AND CONSERVATION OF THE COLLECTION]
 Coordenadora [Coordinator]

ANA PAULA DOS SANTOS
 LÍVIA LIRA
 PATRÍCIA DO NASCIMENTO GUILHOTO

SETOR EDUCATIVO [EDUCATION]
 Coordenadora [Coordinator]
 Educadores [Art Instructors]

PATRÍCIA MANHÃES NAKA
 DIANA TUBENCHLAK PERES
 LEONARDO POLO TAVARES
 MIRELA AGOSTINHO ESTELLES
 AMANDA DE FÁTIMA CUESTA
 BÁRBARA JACQUELINE SOARES
 BRUNO STORNI
 DANIELE BARROS DOS SANTOS
 ELEONORA MACEDO DE SOUZA
 EDELMAR DE SOUZA VECCI
 FERNANDA IZAR COSTA,
 LEONARDO BARBOSA CASTILHO
 LIGIA DA SILVA FACETO
 MARIANA CRUZ BARBOSA REIS
 PATRÍCIA NAOMI OZAWA
 MARIA IRACY FERREIRA COSTA
 DAINA LEYTON
 ERICA MARTA COSTA DOS SANTOS

Orientadores [Visit Guides]

Programa de Visitação [Visitation Program]
 Produção de Ateliê [Studio Production]
 Programa Igual Diferente [Igual Diferente Program]
 Assistente [Assistant]

ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION]

Gerente [Manager]

NELMA RAPHAEL DOS SANTOS
BRUNA DE ANDRADE
JORGE CAVALCANTI ARAÚJO NETO
LUIZ CUSTÓDIO DA SILVA JUNIOR
MARCELO DA CONCEIÇÃO
NILMA MARIA DE OLIVEIRA
RAFAEL AURICHIO PIRES
THIAGO TEIXEIRA DE BARROS
MARIANA GIORGETTI VALENTE
PAULO RODRIGUES DA SILVA
ROGÉRIO NASCIMENTO SOARES
GILMAR MESQUITA SOARES

Estagiário [Intern]

Jurídico [Legal Affairs]

Recursos Humanos [Human Resources]

Tecnologia [Technology]

PATRIMÔNIO [PREMISES]

Supervisor

JAROSLAW ROSZCZEWSKI
ADILTO SOUZA DO MONTE
CARLOS JOSÉ SANTOS
JOSÉ NILTON SANTOS CARVALHO

MARKETING

Eventos [Events]

Coordenadora [Coordination]

Auditório [Auditorium]

LUCAS PALÁCIOS ROTTGERING
MARINA OLIVIA BERGAMO
ALEKIÇOM LACERDA
DOUGLAS PEÇANHA DA SILVA

PARCEIROS [PARTNERSHIP]

Coordenador [Coordinator]

Captação [Fundraising]

WILSON ROBERTO BUENO FILHO
LUCIANA FORTES FÉLIX

ASSOCIADOS [MEMBERS]

Coordenadora e Assessora do Conselho e Diretoria
[Coordinator and assistant to the Council and Management Board]

ROBERTA ALVES
LEILA PATRÍCIA SANTOS SILVA
MARIA REGINA S. LOPES
TAYANA PEREIRA BARBOSA SANTOS

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

Coordenadora [Coordinator]

Estagiária [Intern]

FLAVIA VELLOSO
MARIA RENATA RAMOS DE AGUIAR LOPES

NEGÓCIOS [BUSINESS]

Coordenadora [Coordinator]

JULIE BELFER

CLUBES DE COLECIONADORES DE GRAVURA E FOTOGRAFIA

Coordenadora [Coordinator]

MARIA DE FÁTIMA PERRONE PINHEIRO
KELI REGINA SOUSA

SHOPMAM

Coordenadora [Coordinator]

SOLANGE OLIVEIRA LEITE
ERIK DOS SANTOS
FILOMENA PITTA PECEGO
MICHELLE CONVENTI MOREIRA

CURSOS [COURSES]

Coordenadora [Coordinator]

CELISA MARIA BERALDO DOS SANTOS

PARCEIROS

mantenedores	BANCO BRADESCO
	GERDAU
	BANCO ITAÚ
sênior plus	BANCO SANTANDER
	FUNDAÇÃO TELEFÔNICA
	CREDIT SUISSE
sênior	LEVY & SALOMÃO ADVOGADOS
	ABRIL
	BANCO ESPÍRITO SANTO
	BANCO SAFRA
	BNP PARIBAS
	COMPANHIA DE SEGUROS ALIANÇA DO BRASIL
	DECA
	DPZ
	FOLHA DE S. PAULO
	ITAU TEC
pleno	PIRELLI
	RÁDIO BANDEIRANTES
	BLOOMBERG
	EDITORA ESCALA
	FAROL FILMES
	GNT/ GLOBOSAT
	ITAÚ CULTURAL
	ITAÚ SEGUROS
	LIVRARIA CULTURA
	PRICEWATERHOUSECOOPERS
	SAINT PAUL INSTITUTE OF FINANCE
	TICKET
	TV GLOBO
master	CASA DA CHRIS
	DM9DDB
	GUSMÃO & LABRUNIE - PROP. INTELECTUAL
	JOKERMAN POSTAIS
	RÁDIO CBN
	EDITORA FINAFLOR
apoio cultural	SEVEN ENGLISH - ESPAÑOL
	ALVES TEGAM
	CENTURY CONSULTING
	CONSULTE ARTE & DECORAÇÃO
	D-LINK
	FIAP
	FUNDAÇÃO VICTOR CIVITA
	GRUPO BELFORT
	INTERFILE
	JAMES LISBOA ESCRITÓRIO DE ARTE
	KPMG AUDITORES INDEPENDENTES
	MARÍTIMA SEGUROS
	PAULISTA S.A. EMPREENDIMENTOS
	REVISTA DASARTES
REVISTA OCAS	
SANTA ART MAGAZINE	
SÃO PAULO CONVENTION & VISITORS BUREAU	

PROJETOS ESPECIAIS

setor educativo	
patrocínio	BANCO SANTANDER
apoio	VOTORANTIM
programa igual diferente	BANCO ITAÚ BBA
	COMGÁS

INCENTIVO

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO
ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DE SÃO PAULO
PREFEITURA DE CIDADE DE SÃO PAULO - SECRETARIA DA CULTURA
SECRETARIA MUNICIPAL DO VERDE E DO MEIO AMBIENTE DE SÃO PAULO

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Parque Ibirapuera, portão 3
04098-000 São Paulo SP
Brasil
T 5511 50851300
F 5511 55492342
www.mam.org.br

ADRIÁN VILLAR ROJAS ALESSANDRO BALTEO YAZBECK
 (com [with] EUGENIO ESPINOZA) ARMANDO ANDRADE TUDELA
 CARLOS GARAICOA CERITH WYN EVANS CLAIRE FONTAINE
 DAMIÁN ORTEGA DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
 FRANZ ACKERMAN GABRIEL SIERRA JENNIFER ALLORA &
 GUILLERMO CALZADILLA JORGE MACCHI JORGE PEDRO NÚÑEZ
 JOSÉ DÁVILA JUAN ARAUJO JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA
 JULIÃO SARMENTO LUISA LAMBRI MATEO LÓPEZ
 NICOLÁS GUAGNINI (com [with] CARLA ZACCAGNINI,
 NICOLÁS ROBBIO, PABLO SIQUIER, VALDIRLEI DIAS NUNES)
 MARJETICA POTRČ MAURICIO LUPINI PEDRO REYES
 RUNO LAGOMARSINO SANDRA GAMARRA SEAN SNYDER
 SIMON EVANS SUPERFLEX TAMAR GUIMARÃES TOVE STORCH

