



DOMANDA

PIANCA

documenti

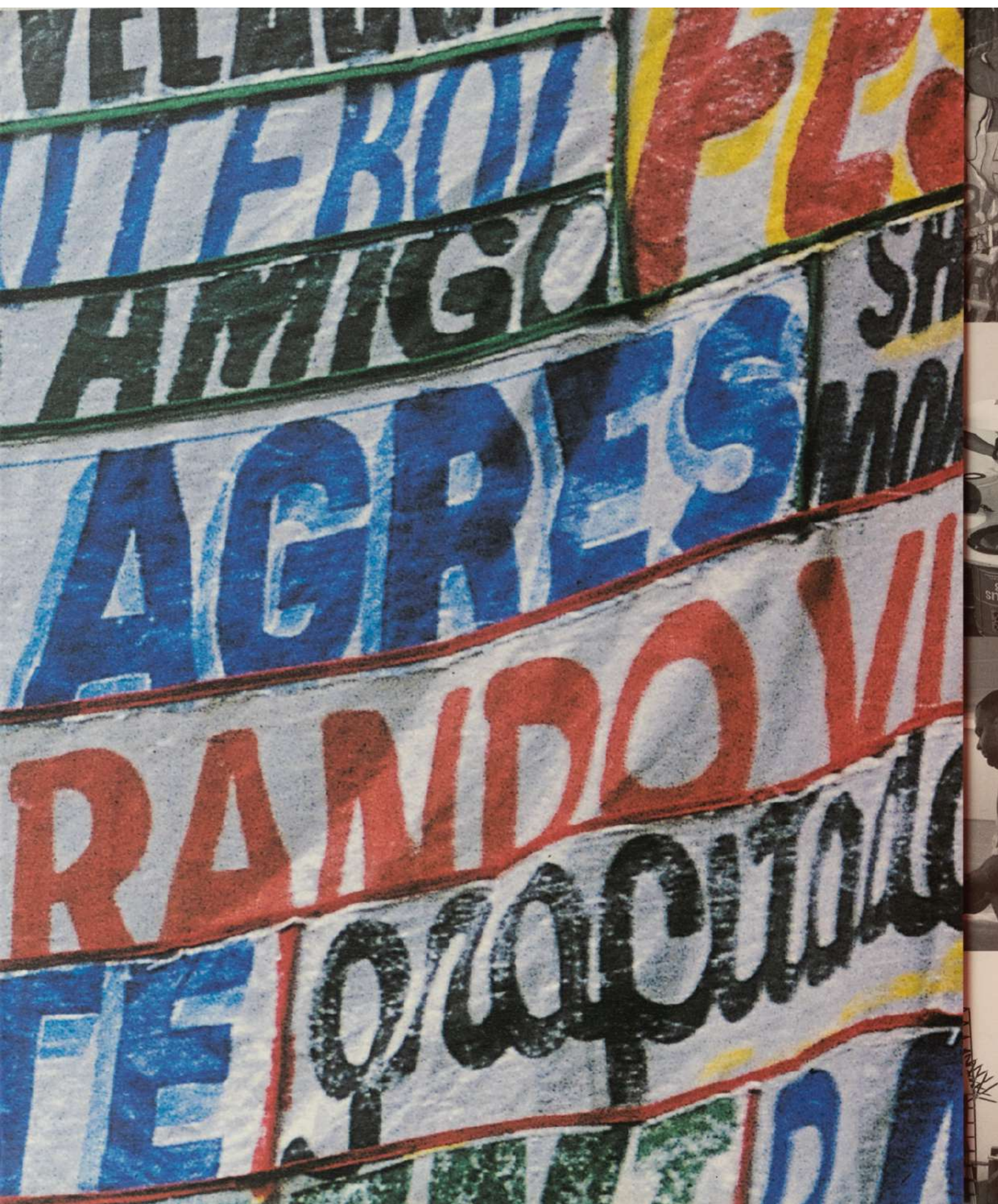
NOTTE

panorama da arte brasileira

ma

Agora/Capacete
Alpendre
APIC!
Atrocidades Maravilhosas
Lia Menna Barreto
Artur Barrio
Paulo Brusky
Marcos Chaves
Chelipa Ferro
Clube da Lata
Eduardo Coimbra
Ducha
Iran do Espírito Santo
Raquel Garbelotti
Tatiana Grinberg
Grupo Camelo
Cao Guimarães
Lina Kim
Lucia Koch
Laura Lima
Linha Imaginária
Jarbas Lopes
Fernanda Magalhães
Rubens Mano
Márcia X
Marepe
Gilberto Mariotti
MICO
Raul Mourão
Mônica Nador
Rivane Neuenschwander
Marta Neves
Valdirlei Dias Nunes
Rosana Paulino
Mario Ramiro
smb - Eduardo Aquino e Karen Shanski
Torreão
Janaina Tschäpe
Carina Weidle
Carla Zaccagnini

panorama da arte brasileira 2001 museu de arte moderna de são paulo



WELAND
FRI
HIMIGO
AGRES
RANDOVI
TE
OUTO

	4
UM COMPROMISSO COM A ARTE, COM A CULTURA E COM A COMUNIDADE [A COMMITMENT TO ART, CULTURE AND THE COMMUNITY] PricewaterhouseCoopers	
	5
APRESENTAÇÃO [PRESENTATION] Ivo Mesquita	
	35
O ARTISTA COMO CURADOR [THE ARTIST AS CURATOR] Ricardo Basbaum	
	41
UM MAPA POSSÍVEL [A POSSIBLE MAP] Paulo Reis	
	45
PANORAMA... Ricardo Resende	
	46
IMAGENS [IMAGES]	
	121
UM PANORAMA E ALGUMAS ESTRATÉGIAS [A PANORAMA AND SOME STRATEGIES] Luiz Camillo Osorio	
	125
QUEM FAZ ARTE É DESOBEDIENTE [THOSE WHO MAKE ART ARE DISOBEDIENT] Nicolau Sevcenko	
	129
ENTREVISTAS COM GRUPOS DE ARTISTAS [INTERVIEWS WITH GROUPS OF ARTISTS] Ana Paula Cohen	
	141
LISTA DE OBRAS [CHECKLIST]	
	149
BIOGRAFIA DOS ARTISTAS E INFORMAÇÕES SOBRE OS GRUPOS E ORGANIZAÇÕES INDEPENDENTES [ARTISTS BIOGRAPHIES AND INFORMATION ABOUT THE GROUPS AND INDEPENDENT ORGANIZATIONS]	
	155
VERSÃO PARA O INGLÊS [ENGLISH VERSION]	
	193
ÍNDICE ONOMÁSTICO [ONOMASTIC INDEX]	
	198
CRÉDITOS [CREDITS]	
	200
AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]	

O Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta, pela vigésima sétima vez, a exposição Panorama da Arte Brasileira. Desde a primeira edição, em 1969, esta mostra tem se constituído em uma das atividades mais importantes do programa do Museu e em uma baliza do conhecimento, interpretação e difusão da arte brasileira contemporânea, registrando a vitalidade da produção de um certo período. Entretanto, considerando o crescimento do número de artistas, o grau de profissionalização do meio, o número de espaços institucionais ou não, promotores das artes visuais nas diversas regiões do país, assim como a pluralidade de práticas criativas que compõem o momento presente da visualidade e a diversidade de estratégias e organizações que alimentam o circuito da arte, esta mostra coloca novas demandas à instituição. É a partir de uma relação dinâmica com o meio que a instituição é levada, a cada Panorama, a reafirmar seu compromisso com a produção emergente do país, capturando parte do espírito contemporâneo, das práticas artísticas correntes e abrindo-se para mudanças nos conceitos existentes da arte.

Este ano, a direção do Museu decidiu-se por um processo de trabalho que explorasse as possibilidades de colaboração entre profissionais da área, trazendo vozes alternativas ao espaço institucional e indicando, assim, um movimento do Museu para fora de seus domínios tradicionais. Por esta razão, a curadoria ficou a cargo de três profissionais convidados, vindos de diferentes experiências: Ricardo Basbaum, artista, escritor e curador no Rio de Janeiro; Paulo Reis, professor, crítico e curador independente em Curitiba; e Ricardo Resende, curador no **mam** e representante da casa no projeto.

O panorama proposto pela curadoria se apresenta como um mapeamento de espaços alternativos, cooperativas e colaborações entre artistas, organizações e trabalhos surgidos nas comunidades em paralelo à cena institucional – museus, centros culturais, galerias – existentes e ativos em diferentes regiões do Brasil. Eles são parte de um processo mais amplo da sociedade brasileira atual de se articular em torno de interesses comuns, independentes dos órgãos, políticas oficiais e poderes públicos: ONGs, voluntariado, associações diversas. O importante é perceber que todas estas formas de organização apontam para uma atitude nova, apoiada em iniciativas individuais que detectam os problemas coletivos políticos, sociais e culturais, buscando gerar debate tanto quanto propiciar soluções. Essa nova onda de coletivização chega também às artes visuais brasileiras, com o aparecimento de grupos de artistas produzindo em conjunto ou organizações independentes geridas por artistas cujas práticas e ações colocam em xeque o sistema da arte (instituições, mercado, crítica, política cultural): Clube da Lata, Mico, Chelipa Ferro, Grupo Camelo, APIC !, Torreão, Alpendre, Agora/Capacete, Atrocidades Maravilhosas entre outros.

De um lado, a entrada dessas práticas no espaço institucional não se dá sem algumas perdas, a exemplo de Jarbas Lopes e Marta Neves, cujos trabalhos tiveram que ser retirados do espaço externo do Museu – o Jardim de Esculturas – por exigência da administração do Parque Ibirapuera, ou de Carla Zaccagnini, que não pôde concluir seu projeto para o livro por uma intervenção do próprio Museu. De outro, é do embate com as novas produções que surgem importantes oportunidades para refletirmos sobre os modelos e formatos com que o Museu opera na abordagem de questões contemporâneas, percebendo-se por vezes em descompasso com as demandas da circulação do trabalho de arte. É esse mesmo o maior êxito de uma exposição como o Panorama, o de provocar a instituição a colocar em questão o seu desempenho, corrigir sua rota, atualizar o seu papel.

Nossos melhores agradecimentos à PricewaterhouseCoopers, que, pela segunda vez, patrocina integralmente o projeto Panorama da Arte Brasileira – possibilitando viagens de prospecção dos curadores, produção da mostra e de trabalhos de artistas para a mesma, publicação de catálogos, itinerância da exposição para Instituições no Rio de Janeiro e na Bahia e, ainda, disponibilizando recursos para a aquisição de um grupo de obras para o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, assegurando uma tradição seguida desde a criação do Panorama. Sentimo-nos afortunados por contarmos com um parceiro não apenas comprometido com o Museu, mas principalmente com sua tarefa de apresentar novos trabalhos de arte e apoiar talentos emergentes. Por outro lado, um projeto como esse é o resultado de uma rede de colaborações e empenho à qual expressamos nossa gratidão sempre: os artistas e organizações participantes da mostra, os colecionadores e galerias, os parceiros e colaboradores, os conselheiros e consultores, os curadores e a equipe de profissionais do Museu. É o engajamento de todos eles no trabalho coletivo que assegura à instituição o alcance de seus objetivos.

Ivo Mesquita

Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo

Crescer, avançar e inovar não são tarefas fáceis sobretudo em um contexto de mudanças tão rápidas como as que temos vivenciado nos últimos anos.

Elas exigem criatividade, inovação e coragem, atributos de todo artista e também qualidades que, como empresa líder de mercado em auditoria e consultoria, temos a obrigação de reunir e oferecer a nossos clientes.

No Brasil desde 1915, a PricewaterhouseCoopers ocupa posição de liderança em toda a América Latina, fruto do empenho de seus talentos, permeados pela firme convicção em nossos valores empresariais.

Com plena consciência de sua responsabilidade pública como agente de mudanças, a PricewaterhouseCoopers entende ser constantemente necessário revisitar valores, analisar tendências, discuti-las, refiná-las e difundi-las. Essas são práticas tradicionais em nossa rotina diária como empresa e estão alicerçadas num claro comprometimento com o desenvolvimento do País.

Em mais de três décadas do Panorama da Arte Brasileira, os sócios da PricewaterhouseCoopers sentem-se honrados em manifestar, mais uma vez, seu compromisso com a arte, com a cultura e com a comunidade da qual fazem parte, expressando seu reconhecimento pelo trabalho feito pela direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A tradição desta exposição, o carinho com a qual é concebida e sua capacidade de inovar com inquestionável qualidade estão em perfeita sintonia com nossos valores empresariais. Para a PricewaterhouseCoopers é motivo de muito orgulho poder colaborar novamente para a construção de novos caminhos entre a produção artística e o público e para uma relação cada vez mais próxima entre arte e comunidade.

PRICewaterhouseCOOPERS 















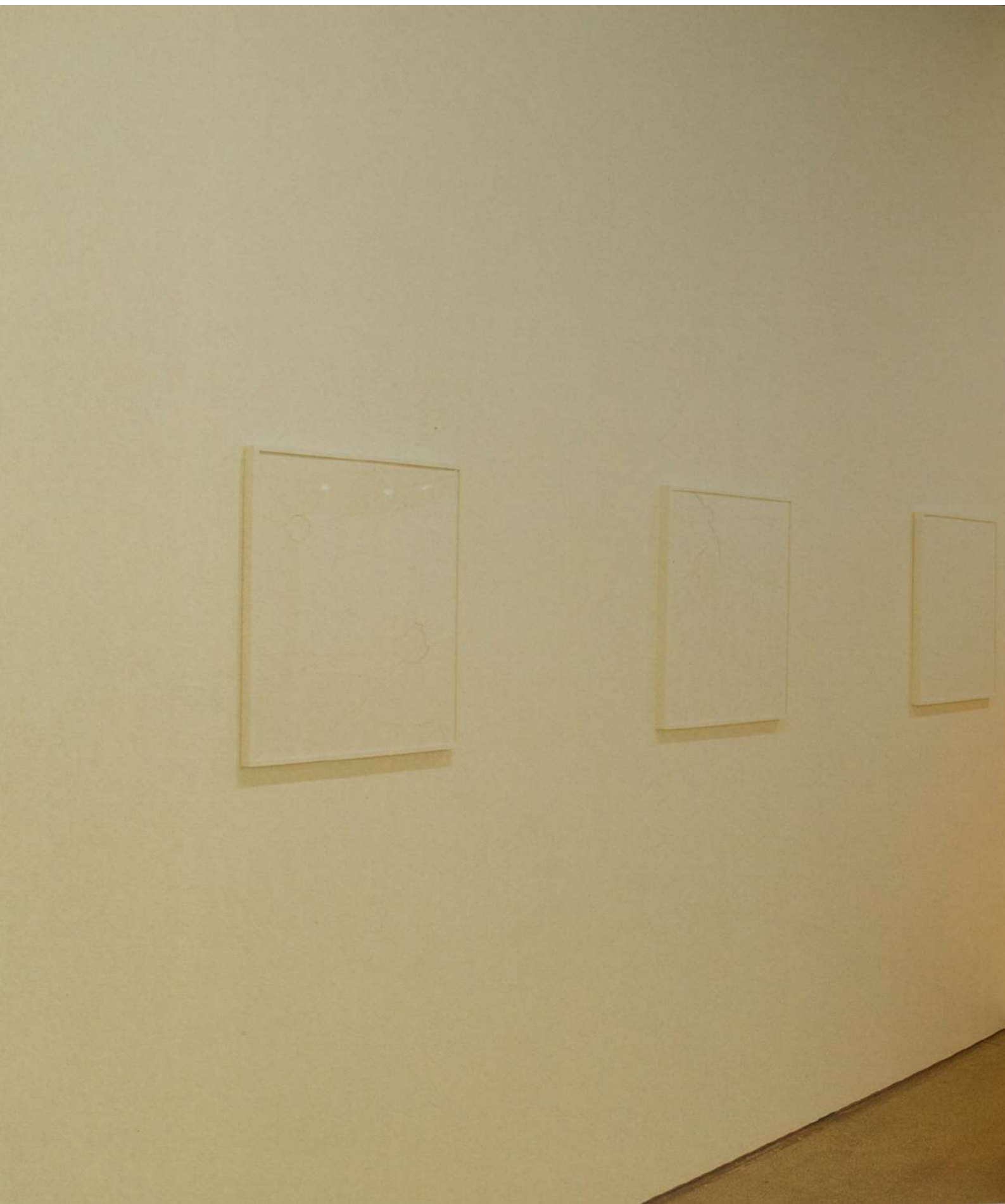
2001 RIK R. QUIS PENSAR NUMA
CURADORIA. MAS, DESOLADO, AC
PERCEBENDO QUE A IDEIA DE BOA CURA
O EXISTE NEM JAMAIS EXISTIU.



RIK R. OUIS PENSAR NUMA
RADORIA. MAS, DESOLADO, ACABOU
NDO QUE A ~~1961~~ DE BOA CURADORIA
STE NEM JAMAIS EXISTIU.











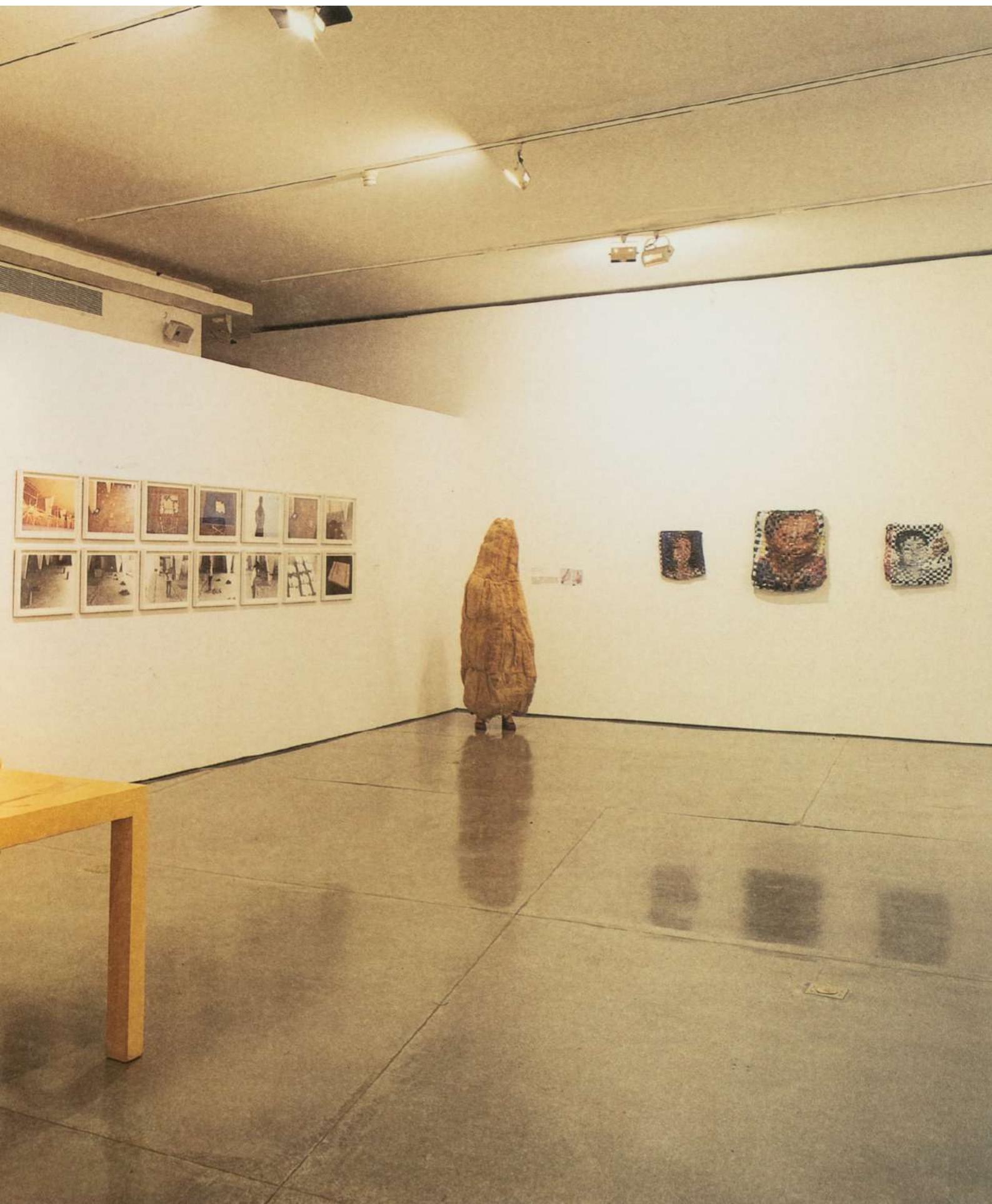








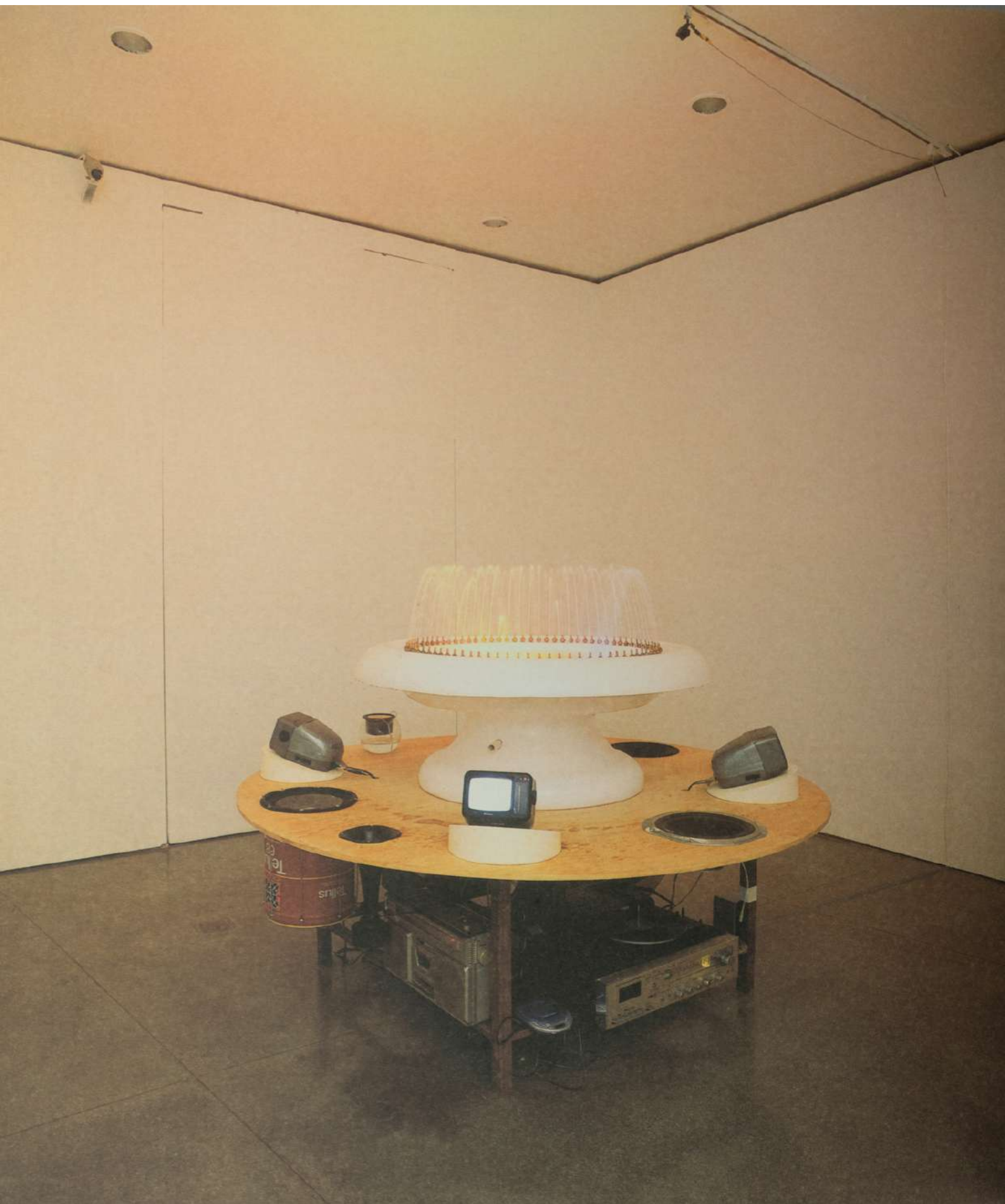
BOA CURADORIA, MAS, DESOLADO, ACABOU
PERCEBENDO QUE A DE BOA CURADORIA
NÃO EXISTE NEM JAMÁS EXISTIU





















QUIR MANDAR SEU CHEFE PARA A
MAS COMO AINDA NAO TEM
100% DE CUMPRIMENTO
CONTINUA TRABALHANDO

le modern

ENTRADA

SABO SADA

100% DE CUMPRIMENTO
CONTINUA TRABALHANDO



O assunto deste texto é mesmo um tema pertinente à presente edição do Panorama: o trânsito do artista através de funções que ultrapassam a sua posição como simples produtor de obras de arte. O recuo no tempo pode parecer demasiado, mas a condição de ser um artista tem sido extremamente fluida, desde o abandono da artesanania e virtuosismo como condições a priori para a produção da obra (encontramos ainda em Mário de Andrade uma insistência muito grande neste ponto) e sua inserção numa ordem econômica de mercado (sempre marcada por contradições e conflitos) – transformações que remontam ao início da era moderna – até as discussões acerca da morte do sujeito (do autor, do artista...) durante a euforia estruturalista, chegando ao conceitualismo e aos experimentalismos diversos com sua dupla insistência em especificidade e desaparecimento. Há muitas décadas, os contornos do que pode ou não ser uma obra de arte dissolveram-se por completo, traço que se acirra no pós-1945 com a positivação da fúria negativa e irônica das vanguardas históricas. Percebe-se logo que ser (ou não) um artista não é algo de que se possam exigir limites rígidos ou absolutos, revelando-se mais como um trânsito, um certo deslocamento através das coisas combinado com a produção de um espaço particular de problemas (o lugar do “poético”, que Bataille associa ao “mal”¹), um determinado formular de questões em que objetos, situações, eventos e uma certa configuração do sensível estão envolvidos: este indivíduo (ou coletivo, claro) insere-se (é inserido: trata-se de uma atribuição que necessariamente envolve alteridade) numa rede de dinâmicas e num contorno de espacialidade em que se movimenta, deflagrando toda uma economia própria deste conjunto de operações. Assim postos, os limites que jogam com a determinação e a identidade do artista não mais se configuram em simples problema de cruzamento de fronteiras (entrar e sair), mas sim enquanto delineadores de uma figura de espacialidade que acaba conduzida a vivenciar estes atravessamentos a partir de uma possível singularidade de inserção: escapar das determinações de um campo ou mesmo amplificar sua atuação a partir de uma deliberada mistura de linhas de identidade marcam também a seu modo o território do artista e suas realizações – traço muito claro em algumas das mais importantes trajetórias artísticas do século XX, em suas superposições entre arte e ciência, literatura, filosofia, pedagogia etc. Seria interessante comentar algumas impressões de tais estratégias de superposição a partir da experiência da invenção e produção de exposições – o campo das ações identificadas como “curadoria”.

Não se trata de “ser artista todo o tempo”, ainda que Andre Breton tenha nos lembrado que o artista trabalha também dormindo, mas considerar certa ordem de circunstâncias em meio ao desempenho de funções variadas, sem deixar de prestar atenção a determinado elenco de questões: certamente o artista guarda como tesouro sua proximidade com a obra, exibindo ostensivamente um perfil cúmplice com as manobras da produção. Não há como eliminar a mistura com o trabalho que o singulariza, com o qual estabelece compromisso e a partir do qual aparece sintomaticamente contaminado, a arrastar ou buscar afinidades e ressonâncias deste

¹ Ver “Baudelaire” de Georges Bataille, em *A Literatura e o Mal*, Porto Alegre, L&PM, 1989.



neste caso a experiência direta do confronto com as obras, seja de que jeito for. Neste tipo de trabalho há em geral uma maior presença do aparelho institucional, pela obrigatoriedade das condições de produção e organização do evento, tornando inevitável um enfrentamento burocrático com questões organizacionais e financeiras: pode ser tentador afastar-se das especificidades de linguagem próprias deste setor mas não há como eliminá-las, já que significam mesmo cuidar das dimensões de viabilidade da exposição em seus múltiplos compromissos e em seu jogo econômico. Ainda que a lógica de produção da arte contemporânea tenha há muito assumido uma relação esclarecida nos termos de sua inserção no fluxo do capital, esta é uma questão em que sempre se encontrará um fio de tensão absolutamente insolúvel, no choque entre diferentes utilizações do tempo e na administração dos resultados. Talvez se possam indicar pistas deste antagonismo através das figuras do “público” e do “espectador”: enquanto que o primeiro é caracteristicamente definido através de números (“quantos visitantes?”) ou estatísticas classificatórias (“de que faixa etária, idade ou classe social?”), o segundo revelaria um personagem singularizado em contato direto com a obra, envolvido em um processo de fruição sensorial. Em termos ideais, uma exposição ou evento bem sucedido seria aquele em que o indivíduo entra enquanto “público” e sai “espectador”, transformado pela experiência, tocado pela obra de arte – e tocando-a. No balanço destas duas posições extremas estariam envolvidas questões acerca da funcionalidade da arte e sua busca por resultados “em tempo real”: enquanto o contador checa o balanço para auferir as contas em busca do saldo positivo ou crescente, ansioso por transmiti-lo ao patrocinador, o poeta contabilizaria a conquista de questões cuja conclusão permanece em aberto, problemas no sentido de uma proximidade com os fluxos da vida e da existência, traços de sensorialidade e percepção em atualização através da experiência do aqui e agora. Ainda que nenhuma dicotomia se expresse no mundo real de modo tão linear, estes dois pólos estabelecem demandas-chave do evento, cada qual exercendo seu magnetismo e posicionando os personagem durante o processo, indicando o perfil da realização através da ênfase nesta ou naquela direção (que fique claro: não existem apenas duas, mas a combinatória das possibilidades envolvidas nas linhas de fuga do binarismo simplificador, atingindo-se sempre condições reais complexas).

É interessante perceber, nesse sentido, o gesto do artista David Medalla ao conceber a London Biennale 2000, intitulando-se seu “presidente e fundador”: o projeto consistiu na construção de um evento “totalmente gerado por artistas”², que utilizando a marca de uma “bienal” imprimisse um funcionamento completamente diverso do esperado em uma situação com esta característica, de modo a desenvolver um modelo mais orgânico e menos burocratizado e hierarquizado. Claro que se trata mesmo de um comentário crítico ao gigantismo de um certo tipo de evento de arte contemporânea, mas há ainda a vontade de construir uma intervenção neste debate, ao tornar exequível um outro formato de atuação. Se as linguagens da arte já

² O parágrafo inicial da carta convite escrita por David Medalla para a London Biennale 2000 dizia: “A Bienal de Londres será inteiramente realizada por artistas. Estará aberta para qualquer artista de qualquer lugar do mundo. Não haverá restrição de idade, sexo (gênero), nacionalidade ou raça. Um artista pode participar da bienal simplesmente enviando três cópias – para mim em meu endereço em Bracknell – de uma fotografia (no tamanho aproximado de um cartão-postal) de si mesmo(a) (ou de uma pessoa próxima) portando uma flecha (de qualquer tamanho ou material) inscrita com as palavras ‘BIENAL DE LONDRES 2000’ e seu próprio nome (a fotografia deve ser tirada em frente à estátua de Eros em Piccadilly Circus, Londres). Não há taxa de inscrição.” Texto integral disponível em <<http://www.londonbiennale.org>>.

contágio: como elemento antípoda, apresenta-se uma permanente ânsia por alteridade que ao mesmo tempo desperta e desmobiliza o processo das contaminações, tornando clara uma dimensão de permanente relatividade e fragmentação de qualquer gesto e resultado. Como se para o artista existisse a constante demanda pela instauração de um centro, a partir do qual tudo gravita de modo centrípeto e centrífugo: perceber a relatividade de sua própria posição central é algo que custa muito caro a qualquer poética e todo o artista se cerca de variados cuidados rituais neste deslocamento. Se hoje este gesto figura como ferramenta importante – saber perceber e habitar o espaço de mediações em que se constroem as noções do “eu” e do “outro” – é certamente como sintoma de uma época em que se nota claramente a transitoriedade das regiões centrais, sua efemeridade e condição de contínuo deslocamento. Esta movimentação para fora de si não deixa de ser uma condição do próprio exercício do gesto poético, que foge do *loop* narcísico e busca hospedagem no corpo do outro – espectador, audiência, público... – mas que também pode ser encontrada no elenco de práticas daqueles artistas que se inscrevem na tradição de hibridização junto a poéticas alheias, em que buscam as singularidades da alteridade conforme se manifestam através de seu próprio jogo de corpo: o exercício de atividades – institucionalizadas em maior ou menor grau – de interlocução informal e produção crítica, por exemplo, ou de agenciamento de trabalhos e curadoria. Tais artistas de algum modo colocam-se como atravessadores a partir de quem múltiplas alteridades vêm a se constituir discursiva ou espacialmente – mas o decisivo acaba sendo mesmo a (feliz) impossibilidade de anulamento da própria poética, cuja presença produz o tempero característico desta expressividade híbrida e múltipla: falar do outro sempre através de si mesmo é falar de si através do outro. Daí não ser simples coincidência ou “acidente lírico” o fato de muitos dos principais críticos de arte serem poetas, escritores inventores de linguagem: na inevitável explicitação de sua condição de proximidade para com a palavra é que se passam as manobras e operações verdadeiramente intersignificas em que volumes de sentidos e camadas de juízos são manuseados – espaços que incorporam transcrições imagem/palavra em que aquele que escreve igualmente transparece enquanto usina de maquinacões poéticas.

Se o lugar do agenciamento crítico tem sido explicitado como região de invenção de linguagem – espaço em que a discussão crítica se aproxima de sua dimensão poética, sob o efeito de “poéticas em entrelaçamento” –, o que se passa no caso do possível “jogo curatorial”, quando a ação de agenciamento é voltada especificamente para a construção de exposições? Na perspectiva até aqui desenvolvida, o artista como curador situa-se inicialmente a partir de um não-aniquilamento – quase uma afirmação, talvez – dos parâmetros de seu próprio fazer. Entretanto, a perspectiva aí colocada afasta-se de um simples agenciamento discursivo, para incorporar a dimensão da realização de um evento: o número de variáveis envolvidas aumenta enormemente (mas um evento pode ter qualquer dimensão, micro ou macro), uma vez que há

qualquer esquematismo, um olhar mais curioso deve trazer à tona trajetórias que traçam diversas outras espacialidades, em que o artista emerge em posições de hibridizações poéticas variadas e constrói inserções de identidade na deriva – em suas linhas de fuga – de carreirismos ligeiros e automatizados: isto se dá com certeza no traçado proposto por estes artistas-agenciadores que se organizam em pólos de proposição e fomentação de atividades de arte contemporânea – Alpendre, Grupo Camelo, Agora/Capacete, Torreão, Linha Imaginária, por exemplo. Além da disponibilidade para refletir sobre suas escolhas poéticas e de linguagem numa matriz que contempla a recepção e acolhida do outro – a atuação crítica que comentamos inicialmente – estes artistas têm ainda que administrar a dimensão política de seus deslocamentos e atitudes, conscientes de como esta sua ação de gerenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte – portas se abrem e se fecham a partir deste jogo (mais um a ser conduzido...), que influi diretamente na recepção de sua própria produção (que afinal é um dos itens básicos na legitimação de seu “estar” dentro do circuito).

Talvez um primeiro balanço que se possa fazer da presença de diversas estratégias coordenadas por artistas no atual momento da arte brasileira, assim como da atuação, consciência e consistência de diferentes e variados artistas que negociam suas presenças no circuito a partir de uma caracterização muito menos estreita de seus papéis enquanto “produtores de arte”, deva passar pela percepção de que está em curso um outro arranjo poético da cultura – um período de invenção de estruturas de pertencimento e narrativas legitimadoras: há um desejo de escrever (ou reescrever) inscrições, deslocar certos acomodamentos para um arranjo mais dinâmico e produtivo, movimentar e reinventar mecanismos e circulações. Quando o poético se aproxima deste modo do jogo institucional (do qual não deveria realmente se afastar), forçando sua presença junto às demandas mais formais e pesadas da economia, burocracia e hierarquia política e social, é sintoma e sinal de que alguma agudeza de preparação e delicadeza de pensamento estão sendo reivindicados como ferramentas necessárias – menos idealizadas e mais próximas das lutas do dia-a-dia. Não é por acaso que manobras antagônicas, de grande porte – sempre sob a aura de alguma grandiosidade desmesurada ou truculência na condução do processo –, estão em curso no presente momento enquanto estratégias ligadas à construção de uma possível realidade da arte brasileira para exportação: tal antagonismo entre “presença insinuante do poético” *versus* “grandiosidade brutalista do jogo econômico-institucional” somente confirma a importância do sintoma e aponta como o primeiro termo da dicotomia se faz significativo e decisivo no quadro da atualidade. Um momento assim agrega ainda importância por indicar mobilidade e potencialidade de transformação, mas não enquanto jogo utópico e sim como resultado de dinâmicas imediatas, em processo de ebulição e de conquista de eficiência, ao seu modo. Existe uma expressão de cunho modernista que

incorporam em suas poéticas uma inteligência do circuito – estratégias, mediações, construção de imagem, manobras políticas etc. – a London Biennale 2000 constrói sua presença a partir de um aproveitamento desta possibilidade: ao deslocar seus habituais procedimentos poéticos (“funcionalizando-os” de outro modo) para a administração de um acontecimento artístico coletivo – na passagem das atribuições do artista para aquelas de “presidente e fundador” (curador?) – Medalla contamina a linguagem do dirigente institucional com a mesma dimensão erótica e sedutora que imprime em seus trabalhos; porém aqui ela desliza para o outro de maneira diversa, solicitando-o não enquanto espectador mas reconhecendo nele a competência para o desenvolvimento de jogos de linguagem sofisticados e legitimando-o como parte do tecido da arte contemporânea. O interesse mobilizado pelo evento inventado por Medalla decorre do sucesso desta operação de superposição de papéis e redirecionamento poético, que tanto reposicionaram um evento de dimensão coletiva em um formato ágil e aberto quanto adicionaram uma outra camada de sentido ao seu próprio trabalho.

Dentro do âmbito desta mostra – Panorama 2001 – a questão se apresenta com algumas nuances próprias, e é evidente que tomou parte mesmo de seu projeto de construção: é inegável a atenção dispensada a esta situação de atravessamento de papéis, desde a presença entre os curadores de alguém que não exerce a atividade em tempo integral e possui uma trajetória de intervenção no circuito enquanto artista, até o convite para a participação na exposição de uma série de nomes cujo percurso é marcado por este tipo de trânsito. Também o interesse em relação aos projetos coletivos de artistas – em que a posição de um artista-agenciador fica absolutamente explícita – revela as pistas de uma investigação em curso em torno do lugar do artista e suas atribuições, limites e linhas de fuga. Quando se olham de perto as organizações coordenadas por artistas, um aspecto que imediatamente vem à tona é a desconformidade, para a maioria de seus membros, ao modelo da “carreira” artística – o chamado modelo “de sucesso”, indicando como deve ser o “artista bem sucedido” (não se trata de uma imposição mas de um modelo que se percebe hegemônico, também sujeito a mudanças e transições), parece não admitir lugar (só à custa de muita insistência e persistência) para estes trajetos que inventam e acumulam outros percursos frente ao circuito; talvez esta comparação possa ser mais produtiva se olharmos essas diferenças em termos de modelos de espacialidade, em que a posição deste ou daquele papel é percebida em seus espaços de movimentação, deslocamento e mapeamento. A mecânica do circuito não é inocente ou natural, claro, e, mais do que isso, evidencia-se francamente – não há nenhuma novidade neste enunciado – em sua premiação imediata outorgada através do estímulo aos formatos de “carreira” que consagram a curto prazo o artista individual produtor de objetos de comercialização não-problemática: este é um dado que pertence a uma espécie de lógica estrutural do sociocapital e que permeia mesmo diversas camadas do real – tanto estruturas quanto corpos. Mais uma vez, fugindo de

(...)

O Brasil não nos quer! Está farto de nós!

Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.

Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?

Carlos Drummond de Andrade, "Hino Nacional"

Que panorama e qual Brasil estaríamos pensando, refletindo e organizando ao realizarmos o 27º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2001? Que olhos seriam necessários para se ver a produção artística brasileira, que se agencia em condições sempre muito particulares? Que idéia tínhamos do Brasil, ou melhor, que idéia tomou-se como ponto de partida para as viagens da curadoria? As inquições a respeito do que é o Brasil acompanham muitas e importantes discussões de grandes pensadores brasileiros na área das ciências sociais. Certamente não teríamos a pretensão de dar uma outra resposta a esta questão, mas talvez quiséssemos trazer esta discussão para o campo das artes visuais brasileiras.

Em viagens pelo Brasil, pesquisamos projetos de produção e de atuação artística. Observamos quais seriam as estruturas nas quais os artistas produziam, aprendiam e expunham. Nossa chegada a algumas cidades nos colocava frente a convulsões diversas da vida do país. Greves, fortes eclosões de violência urbana, crise no Congresso Nacional saíram do noticiário e se tornaram presentes em algumas cidades visitadas. No cenário mundial, entre tantos acontecimentos, houve o protesto contra a globalização dos mercados em Gênova e a crise financeira na Argentina, que expôs a frágil estabilidade econômica latino-americana. Estes acontecimentos nos davam um mapa problemático do mundo, visto a partir de nosso centro. Onde nos posicionamos no mapa-múndi? Num ano também denso em acontecimentos das artes plásticas, viu-se, na Europa, de um lado, a festa da Bienal de Veneza e, de outro, o debate da Plataforma 1 da Documenta de Kassel, "Democracy Unrealized"¹. Aqui a exposição dos 50 anos da Bienal de São Paulo e os preparativos para a Bienal do Mercosul marcaram variados pontos de debate e, às vezes, severas críticas. Redes de capitais financeiros e simbólicos, muitas vezes confundidos, tramam a realidade em que apreendemos o mundo. Como trazer estas outras tessituras para a exposição? Ou talvez a pergunta mais correta seria: como não deixar de carregar este tecido de informações (e realidades) para a constituição de um olhar sobre o Panorama da Arte Brasileira?

Num primeiro posicionamento, decidiu-se que a exposição deveria apresentar-se de forma diferente da daqueles panoramas visuais em que um espectador central dá uma mirada de 360 graus numa paisagem pintada ou fotografada. O Panorama que estava sendo organizado pretendia propor mais do que um olhar linear sobre uma paisagem cultural posta e muito mais do que a cômoda posição central de um espectador que apenas observa as obras vistas. Um

¹ www.documenta.de

entretanto guarda importante atualidade: "cada vitória do artista é uma derrota para a sociedade" – não se trata aqui de um confronto (hoje ingênuo) entre aristocracia cultural e público burguês banalizado, mas sim de uma função do poético que não se deve perder de vista, portadora de um horizonte de resultados que não se contabilizam em cifras, mas em intensidade perceptiva, desnaturalização e questionamentos. É sempre interessante quando se percebe a arte a se aparelhar com um tecido poético-institucional que incorpora em sua prática dimensões não-discursivas de linguagem; tais situações não são freqüentes, de modo que, quando ocorrem, merecem atenção e um olhar cuidadoso.

Ricardo Basbaum

Curador do Panorama da Arte Brasileira 2001

ideológicos (1970), no trabalho de Luiz Alphonsus Túnel - *desenho ao longo de dois planos* (1969) e na proposição *Espaços imantados* (1968) de Lygia Pape. Um apontar para o paroxismo de uma idéia de percepção sensorial foi realizado no paradigmático trabalho de Barrio *4 dias 4 noites*⁵ (1970). Uma outra razão da ciência do olhar, em Waltercio Caldas, situa permanentemente o ato de ver e o pensar sobre representações⁷.

Uma outra observação a partir de nossas conversas e visitas a ateliês foi a da existência de um olhar crítico sobre o circuito de artes por parte dos artistas. Neste país, marcado por forte exclusão social, tentamos entender o sistema de trocas simbólicas e materiais dadas no circuito das artes. Queríamos colocar, exemplificar e apresentar outras equações da dinâmica de nosso sistema de artes que vem sendo pensado por, entre outros, Artur Barrio, Cildo Meireles, Jac Leirner⁸ e o Grupo 3NÓS⁹.

Além da discussão ampliada sobre percepção e linguagem e sobre o próprio sistema das artes, fomos observando muitos trabalhos a trazer em sua poética a complexa relação entre espaços públicos e privados e, ainda, outros trazendo questões sobre a subjetividade contemporânea. A malha de entendimento (produção, exibição, reflexão) em que se procurou apreender a produção nacional e aquela outra malha das visitas aos ateliês e do conhecimento das produções imbricaram-se pouco a pouco. Desta maneira, construímos um mapa possível da produção brasileira deste momento, que foi sendo desenhado simultaneamente à elaboração da exposição¹⁰. Chegamos a ele carregados de todas as nossas contradições, com a definição de algumas coordenadas. Estas coordenadas, certamente condenadas por sua incompletude, discutem e propõem uma compreensão das artes visuais contemporâneas.

Assim, no Panorama da Arte Brasileira de 2001, são propostos trajetos por poéticas que trazem:

...a constituição da linguagem plástica pela discussão da percepção sensorial – quiasma (Artur Barrio, Lia Menna Barreto, Paulo Bruscky, Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander, Tatiana Grinberg, Clube da Lata e Lucia Koch) –, a constituição da linguagem plástica pela discussão da representação – construção e problematização de nosso olhar (Carina Weidle, Gilberto Mariotti, Iran do Espírito Santo, Raquel Garbelotti, Rubens Mano, Valdirlei Dias Nunes) e autores que repensam as fronteiras da visualidade – o olhar ancorado na totalidade do corpo e o não-ver como reflexão sobre o olhar (Chelpe Ferro e Cao Guimarães);

...a subjetividade contemporânea – ficções e narrativas do sujeito e do corpo (Márcia X, Cao Guimarães, Fernanda Magalhães, Laura Lima, Janaína Tschäpe, Rosana Paulino, Mario Ramiro, Jarbas Lopes e Tatiana Grinberg);

...o trânsito entre espaços públicos e privados e nossa circunscrição no espaço da sociedade – um estranhamento do mundo (Ducha, Eduardo Coimbra, Jarbas Lopes, Marcos Chaves, Marepe, Mônica Nador, Raul Mourão, Clube da Lata, Artur Barrio, Atrocidades Maravilhosas, MICO e spmb-Eduardo Aquino/Karen Shanski);

² *A outra margem do Ocidente*, Adauto Novaes (org.), Ed. Companhia das Letras/Minc-Funarte, 1999.

³ *Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não-ser e o ser outro. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emilio Salles Gomes, Ed. Paz e Terra, 1986.

⁴ *Hélio Oiticica*, RioArte e Ed. Relume-Dumará, 1996.

⁵ *Política das artes*, Ed. EDUSP, 1995.

⁶ No Livro do Panorama da Arte Brasileira, o artista Artur Barrio, em entrevista a Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Resende e Ricardo Basbaum, fala sobre esta sua proposição.

⁷ Algumas destas rápidas anotações devem-se ao texto de Paulo Herkenhoff, *Brasil/Brasis*, publicado em *Arte Contemporânea Brasileira*, Ed. Contra Capa e Rios Ambiciosos, 2001.

⁸ *Cat. Teoria dos valores* (1998), curadoria de Marcio Doctors, MAMSP.

⁹ Na proposição "X Galeria – intervenção urbana" (1979), podia-se ler, em folhas mimeografadas coladas nas portas de galerias de arte de São Paulo: *O que está dentro fica, o que está fora se expande*. *Cat. Sem medo da vertigem – Rafael França*, Paço das Artes, 1997.

¹⁰ O texto de Ivo Mesquita publicado no catálogo *Cartographies*, 1993, é referência para este texto e para a curadoria como um todo.

Panorama de três olhares incorporaria a paralaxe como um dado constante. Procurou-se, no desfocamento de um ponto central, ampliar a sua desordem. Foi proposto um olhar diversificado, uma apreensão multisensorial e sempre em desequilíbrio (ou em constante tentativa de equilíbrio), ao incorporar outras dimensões nesta paisagem dinâmica e tensa das artes plásticas.

Algumas obras de artistas brasileiros, ao evocarem imediatamente uma construção de nossos possíveis mapas, foram referências necessárias ao que se procurava e construía. A artista Anna Bella Geiger, em seu trabalho *O pão nosso de cada dia* (1978) inscreve-nos, entre a saciedade e a fome, numa fatia de pão. Leonilson, numa gravura sem título de 1989, realiza um pequeno mapa do Brasil feito só de rios, mas sem fronteiras políticas – mapa do puro fluxo e movimento. Adriana Varejão, em seu *Mapa de Lopo Homem* (1992), mostra o Brasil representado num de seus primeiros registros cartográficos, tendo unidas as margens do Ocidente² ao extremo Oriente. Ivens Machado, em *Mapa mudo* (1979), mostra a extensão dolorida de nosso território coberto por pontiagudos cacos de vidro. Antonio Manuel cria um mapa do envolvimento corporal em *Soy loco por ti* (1969). Todas as direções apontam para o Sul, como o mapa invertido de Torres-Garcia, no trabalho *Nova geografia* (1971), de Rubens Gerchman. Mapas a representar um espaço físico, político, social ou simbólico, revelando seus cartógrafos, ao mesmo tempo urdidores e urdidura. Mapas que, na definição ou esfacelamento de suas fronteiras, mostram nossa possibilidade de alguma identidade ou seu perene questionar³.

Mas, então, que país é este? Qual o mapa procurado? Todos estes já citados e, talvez, também os que fomos descobrindo nas diversas cidades por que passamos e que se sobrepõem e aparecem na exposição. Para dar conta desta pluralidade, a configuração do Panorama foi saindo da planta do Museu. A exposição não mais cabe apenas dentro dele ou, mais acertadamente, o espaço do museu torna-se um importante ponto axial num eixo de muitas coordenadas. O poeta Waly Salomão vai afirmar que *o museu não está em crise, o museu é uma crise*⁴. E, ao encarnar esta crise, será também o lugar de seu aprofundamento e reflexão.

Desta forma, a partir de todas as conversas, opiniões trocadas e moderações, fomos construindo um trajeto possível para a exposição. Sem propor taxionomias rígidas e fechadas para a produção brasileira e sem, logicamente, apontar tendências - já que esta palavra vem carregada de um sentido redutor e de esvaziamento - emergiram poéticas e atuações diversas.

Primeiramente observamos poéticas gravitando em torno da discussão ampliada de percepções. Apontou-se uma idéia geral de arte como percepção e conhecimento de mundo. Mário Pedrosa, no artigo "Arte e Revolução", proporá *novos olhos, novos sentidos para abarcar as transformações que a ciência e a tecnologia vão introduzindo, dia a dia, no nosso universo*⁵. Nas artes visuais brasileiras, percepções sensoriais foram transformadas em percepções políticas por Hélio Oiticica, Antonio Dias e Amélia Toledo. Uma percepção espacial já fora tensionada pela realidade sociopolítica, como nos apontava Cildo Meireles nas suas *Inserções em circuitos*



Leonilson
Sem título [Untitled] 1989 litografia
[lithograph] 76 x 56,5 cm
coleção [collection] Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba



Adriana Varejão
Mapa de Lopo homem [Map of the Lopo man] 1992 óleo e gesso sobre madeira
[oil and plaster on wood] 110 x 140 cm
destruído [destroyed]



Ivens Machado
Mapa mudo [Mute map] 1979 concreto e vidro
[concrete and glass] 100 x 130 x 15 cm
coleção [collection] Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro

Os que esperam um Panorama da Arte Brasileira nos padrões megalomaniacos de mostras organizadas por instituições, com propósitos questionáveis de conseguir o maior número de visitantes ou de obter mais mídia sairão, provavelmente, desencantados com esta versão de 2001. Procuramos priorizar acima de tudo o artista e sua obra e detectar o ambiente em que ele está inserido. Ambiente este não muito favorável para o artista, a coisa menos importante em uma escala muito bem apontada pelo jornalista Diogo Mainardi, por ocasião da abertura da Bienal de Veneza em 2001: "O que menos importa nesse negócio são os artistas. Nem vale a pena tentar descrever e analisar as obras que trouxeram a Veneza. Nem vale a pena citá-los por nome. Não por falta de respeito, mas porque eles são supérfluos. Ou melhor: são intercambiáveis. Antes deles, vêm os jatinhos privados, as festinhas, os Mercedes, as campanhas políticas e os jornalistas".¹ Arte e artistas são meros pretextos para as "festas" em que se transformaram as exposições.

Um outro jornalista, estranhando o modo como divulgamos o Panorama 2001 - emitimos apenas um boletim de imprensa contendo algumas das idéias e o nome dos artistas selecionados -, perguntou-me, ironicamente, por que estávamos fazendo de forma tão simples aquela apresentação. Sem alarde ou mesmo uma festa... O jornalista, sem querer, confirmou a situação do meio cultural que Mainardi com acerto apontou.

As pessoas que supostamente avalizam esta situação e circulam pelos vernissages e coquetéis ansiosas por novidades continuarão reclamando, depois deste Panorama, de que as mostras do Museu de Arte Moderna de São Paulo têm a mesma "cara", de que não mudam sobretudo no tocante à sua museografia. Pensando bem, são até acanhadas diante de tanto luxo e desperdício em cenografias de mostras recentes em São Paulo. Dinheiro gasto em um único evento, bastante talvez para organizar cinco, seis mostras como este Panorama. Felizmente. "A única função do amor é nos ajudar a suportar as tardes dominicais, cruéis e incomensuráveis, que nos ferem para o resto da semana - e para a eternidade (...)"² Felizmente, percebemos alguns críticos e jornalistas se posicionando criticamente diante desta propalada "macdonaldização" ou "disneyficação" cultural globalizante, de mão única, do hemisfério norte ao sul, a que assistimos passivos ou, em muitos casos, aplaudindo. Essa situação é resultado, talvez, de um turbocapitalismo implantado neste país e em tantos outros, de forma irresponsável e sem limites, que ultrapassa não só as fronteiras econômicas e políticas, como também as culturais e éticas sem nenhum respeito ao "produto" nacional. Infelizmente, parte das pessoas responsáveis pelas instituições, pelos patrocínios, pela informação, só fala em números: que este evento provocou filas, que aquele conseguiu atrair tantas centenas de milhares de visitantes etc. Não se ouve falar na qualidade das obras expostas em tais exposições, na permanência do conhecimento, nos possíveis benefícios culturais trazidos por tais acontecimentos para o público, na sedimentação de uma produção intelectual local. São instituições acéfalas e, em alguns casos, donas de importantes acervos "esquecidos" em suas reservas técnicas. E todas apresentando, praticamente, o mesmo objeto, como se tudo estivesse generalizado na mesmice.

¹ Em "A Bienal de Edeimar", Revista Veja, 20 de junho de 2001, pág. 145.

² Cioran, E. M. *Breviário de Decomposição*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1989, pág. 31, capítulo "Genealogia do Fanatismo: os Domingos da Vida".

o sistema da arte em relação aos circuitos de circulação e exposição de arte (Linha Imaginária), à lógica e economia funcional dos museus e espaços de arte (Carla Zaccagnini, Lina Kim, APIC!, Marta Neves e spmb-Eduardo Aquino/Karen Shanski), aos projetos e agenciamentos coletivos de artistas (Atrocidades Maravilhosas, Grupo Camelo, Chelipa Ferro, Clube da Lata e MICO) e às organizações independentes – espaços abertos de exposição, discussão e produção artística (AGORA/CAPACETE, Alpendre e Torreão).

O livro e o catálogo do Panorama da Arte Brasileira são peças muito importantes. Neles estão registrados alguns mapas, manifestações urbanas (que trazem outras “paredes” para a exposição), novas organizações independentes de arte, uma arqueologia crítica entre pesquisadores e o artista Artur Barrio, projetos artísticos realizados somente para aquele meio e propostas de atuação coletiva.

Diante da urgência (e da adversidade) devemos tomar posições. A insistência na necessidade da presentificação de muitos olhares é uma recusa a qualquer totalização. Ao viajar por Belo Horizonte, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Fortaleza, Recife e Salvador, era sabido que o Brasil é também a soma de tantos outros espaços. Este Panorama quer apresentar-se como um chão possível de um olhar que revela algumas percepções do(s) território(s) da arte, convidando o espectador a seus deslocamentos.

Paulo Reis

Curador do Panorama da Arte Brasileira 2001

Como um dos curadores desta mostra e pensando, portanto, na rigidez visual do seu resultado, quero esclarecer que me propus a olhar para uma produção atual, dinâmica e atenta com as necessidades do homem contemporâneo. Mas retorno ao início deste texto: pode ser uma exposição destas fadadas a não ter filas de pessoas induzidas pela mídia, a se massacrarem diante de telas e esculturas de segunda linha de acervos de grandes museus europeus. Coleções que nos são empurradas garganta abaixo e às quais ninguém ousa questionar as origens... “Nestes domingos intermináveis, a dor de ser manifesta-se plenamente. Às vezes conseguimos nos esquecer em alguma coisa; mas como nos esquecermos no próprio mundo?”⁴

Esta mostra se propõe apenas a dar conta de um panorama que contempla parte das produções artísticas no Brasil ora aceitas pelo público e mercado cultural, ora completamente despercebidas pelo mesmo sistema que as legitimaria – apresentar essa produção para o público é uma de nossas intenções. Estas últimas, com maiores dificuldades de aceitação, enfrentam maior resistência na sua assimilação como arte e são condenadas muitas vezes ao circuito alternativo. No entanto, percebe-se que este circuito toma forças em algumas cidades como saída para uma possível apatia institucional oficial que fomentaria a cultura local. Situações como esta permitem que manifestos como o do “APIC”⁵ apareçam como uma forma de denúncia ou desabafo de artistas que estão sempre emprestando suas obras sem, no entanto, receberem uma ajuda para o custeio da produção do trabalho. Tais instituições entendem que o seu compromisso se restringe, apenas, a divulgar o artista e sua obra... A artista Monica Nador, presente no livro que serve como extensão do espaço expositivo desta mostra, talvez cansada desta relação difícil entre artistas, instituições, galerias e mercado, que custa profissionalizar-se, resolveu, nos últimos anos, também se dedicar a um trabalho social que integra a sua obra ao incorporar a sua experiência como pintora. A artista leva o próprio processo artístico e o aplica em comunidades carentes na periferia de São Paulo, no interior da Bahia ou em Tijuana, na fronteira do México com Estados Unidos, abrindo a possibilidade de modificar a vida das pessoas envolvidas em seu projeto. Este, sim, configura-se um trabalho efetivo junto à comunidade.

Para a organização do Panorama, começamos nossas viagens por São Paulo, cidade onde estão sediados os organizadores e idealizadores do “Linha Imaginária”, uma rede formada por mais de 400 artistas encabeçados por Sidney Philocron e Monica Rubinho. A organização abrange o país todo sem muitas regras para os participantes. É o melhor mapeamento de artistas jovens que temos no Brasil. Já se tornou referência. Ainda em São Paulo, temos o “Mico”, grupo de artistas que atua nas entranhas desta cidade, mexendo nas feridas deste aglomerado urbano que agoniza sob os mandos de uma rede de corrupção e uma violência decorrente de tanta incompetência administrativa e social, resultado de anos de gestões desastrosas na prefeitura e governo estadual. “Rose foi trabalhar numa empresa da Park Avenue onde a ênfase na juventude é na boa aparência – as mais fugidias, ai!, das qualidades humanas – significava que sua experiência acumulada de vida tinha pouco valor.”⁶

Depois fomos para Fortaleza, cidade do Alpendre, Porto Alegre, cidade do Torreão. Fomos

⁴ Op. cit., 1.2

⁵ Artistas Patrocinando Instituições Culturais. Manifesto criado em 2001 pelos artistas plásticos Maria Lucia Cattani e Nick Rands de Porto Alegre diante da falta de compromisso das instituições culturais com os artistas.

⁶ Sennett, Richard. *A Corrosão do Caráter – Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*, tradução de Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Record, 1999, capítulo seis: “A Ética do Trabalho”, pág. 118.

Essa situação diminui o espaço para arte brasileira que não possui Monets, Picassos ou Mirós e continuará impopular até mesmo entre aqueles que deveriam trabalhar para diminuir esta distância entre a arte, principalmente a contemporânea, e sua assimilação pelo público. Mas poderão contra-argumentar que nós temos os nossos "modernos". Sim, temos. A Tarsila do Amaral, o Ismael Nery, o Vicente do Rêgo Monteiro, a Anita Malfatti. Sem falar em Alfredo Volpi, Alberto da Veiga Guignard... Mas onde estão eles expostos? De vez em quando surge uma pequena retrospectiva aqui e acolá. Assim caminha a arte brasileira, sem a possibilidade de revelar, para o público, nem mesmo os próprios mestres.

Talvez, um resultado positivo desta situação que coloca a arte como um "negócio rentável" para uns, já que o Estado deixou de cumprir o seu papel de fomentador cultural há muito tempo, tenha sido uma melhora sensível nos serviços das instituições culturais. Estes museus ou centros culturais foram obrigados a pelo menos tentarem se equiparar aos museus norte-americanos e europeus com reformas, modernização e profissionalização das suas funções museológicas para receber tais eventos.

Diante dessa situação, a mostra Panorama da Arte Brasileira 2001 se propõe a ser "seca" no bom e mau sentido da palavra. Como já bem definiram em matéria crítica sobre o evento, a exposição é "preto no branco"³, sem concessões a uma arte apenas contemplativa ou a montagens teatralizadas. O problema de uma exposição como esta é o seu descompasso com o grande público. A arte contemporânea é de difícil compreensão para o visitante despreparado e fechado a novas experimentações propostas. E não é por meio de subterfúgios que este distanciamento será amenizado. Mas qual seria a solução para minimizar esta situação característica do público diante da arte contemporânea? Acredito que seria uma educação artística séria nas escolas, a começar no ensino básico, essencial, que tenha como complementação serviços educativos competentes não só nos museus de arte, mas também nos de história, de ciências e tecnologia, de antropologia. Talvez nestes museus de outras áreas, este serviço seja mais fácil de aplicar, já que o objeto que está sendo mostrado está mais próximo da compreensão do visitante. E no caso dos museus de arte, que não fiquem apenas na discussão epistemológica da própria arte, mas que sejam mais práticos e que não recorram aos projetos apenas populistas para solucionar a falta de visitação e satisfazer os patrocinadores e a mídia em sua eleição da exposição mais visitada do ano.

Um serviço educativo competente de museu deveria trabalhar, primeiro, na capacitação dos professores, para que, juntos, organizassem material didático a ser trabalhado em sala de aula antes e depois da visita ao museu. Este trabalho deveria ser acompanhado sistematicamente, junto às escolas, pelo museu, para que o aluno não viesse apenas uma vez, mas várias, três ou quatro vezes por ano ao museu. Estou falando em permanência do conhecimento. Introduzir, de fato, caminhos para a familiarização e conseqüente possibilidade de apreciação da arte contemporânea. Ao trazermos os estudantes uma vez na vida ao museu, obviamente não estaremos criando um público ativo e, principalmente, crítico.

³ Chaimovich, Felipe. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, pág. E6, 3/11/2001.

também para o Rio de Janeiro, cidade de artistas mitos na história da arte brasileira contemporânea. Lá tem muita gente trabalhando como o “Atrocidades Maravilhosas”, é verdade. O Ducha conseguiu deixar a noite carioca mais bonita ainda, pintando o Cristo de vermelho, quem diria, mesmo que por cerca de quinze minutos, o monumento teve o seu momento rosa. Mas a melhor vista, de todas que tive nestas viagens, deixando o Rio de Janeiro de fora, não seria justa a inclusão, foi em Recife. De um apartamento lá no alto de um edifício, tinha em frente o Rio Capiberibe, o oceano Atlântico, a cidade e suas pontes, Olinda do lado esquerdo e o Recife Novo à frente. Vista das mais inebriantes que já tive. É verdade, Oriana Duarte, eu não sabia o que fazer. Se ouvia sobre os heteróclitos ou se escondia o desejo de olhar para aquela paisagem...

Como Paul Valéry⁷ disse, deveríamos ser leves como os pássaros e não como as plumas. Eu não consigo ser apenas um pássaro e nem mesmo uma pluma ...

Esta citação e a próxima serviram como mais não idéias para as faixas de Marta Neves: “ (...) a frivolidade é o antídoto mais eficaz contra o mal de ser o que se é: graças a ela iludimos o mundo e dissimulamos a inconveniência de nossas profundidades”.⁸

O processo deste trabalho envolveu várias reuniões, viagens para as cidades já citadas e mais Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Salvador e Santo Antônio de Jesus, no interior da Bahia, e seu resultado está na exposição e no livro que a acompanha. É uma exposição, felizmente, capaz de gerar certo desconforto, criar polêmicas envolvendo instituições - entre elas, o próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo -, provocar críticos e envolver o público aberto à reflexão e à experimentação.

A arte não se realiza apenas na contemplação ou para a contemplação, pelo menos é nisso que eu quero acreditar. Para mim, ela se dá na ação, no objeto, na realidade concreta e não apenas ilusória, na denúncia da frivolidade, do cinismo da sociedade que coloca a mulher, o homem e o artista no centro da discussão, da reflexão e do próprio mundo. Não acredito e nunca consegui acreditar na arte destituída de conteúdo. E cabe aos museus de arte assumirem o seu verdadeiro papel na sociedade. Fomentar a arte significa dar total liberdade para o artista criar e apoiá-lo institucionalmente para a realização do seu projeto, além de abrir realmente as portas para o público, sem distinção.

Aos artistas da exposição e àqueles que também foram visitados e infelizmente não foram selecionados, ao nosso patrocinador PricewaterhouseCoopers por acreditar e apoiar arte contemporânea, ao Ivo Mesquita que acreditou e continua nos dando apoio, ao meu amor e ao público que vier à exposição.

Ricardo Resende

Curador do Panorama da Arte Brasileira 2001

⁷ Citação de Italo Calvino. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, tradução Ivo Barroso, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1988, capítulo: “Leveza”, pág. 28.

⁸ Cioran, E. M. *Breviário de Decomposição*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1989, pág. 17, capítulo “Genealogia do Fanatismo: Civilização e Frivolidade”.



Atrocidades Maravilhosas

(Rio de Janeiro, RJ, 2000)



HAPAX *som e performance* [sound and performance] Avenida Paulista e [and] Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo 2001; Alexandre Vogler *Burro sem rabo* (de uso efetivo e exclusivo em deslocamento no sistema de transporte público) [Ass without a tail (for an effective and exclusive use on transfers, on the public transportation system)] texto impresso em vinil adesivo [printed text on self-adhesive vinyl] intervenção em São Paulo [intervention in São Paulo]

Alexandre Vogler *Fê em Deus/fê em Diabo* [Faith in God/faith in the Devil] 2001 lambe-lambe [bill], tapume junto à Assembleia de Deus, Ministério de Belém [screen near the Assembly of God, Ministry of Belém], São Paulo

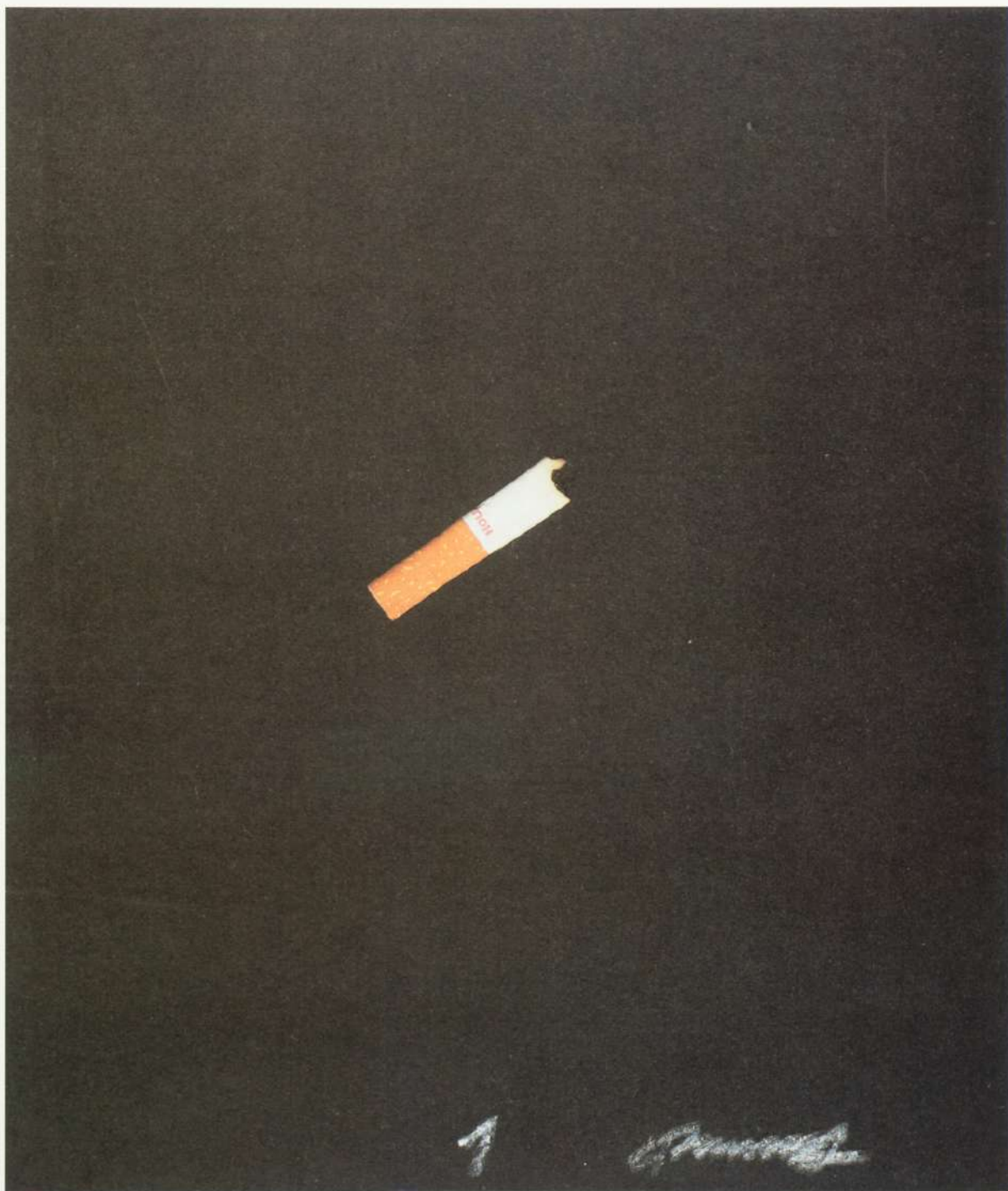


52 **Lia Menna Barreto**

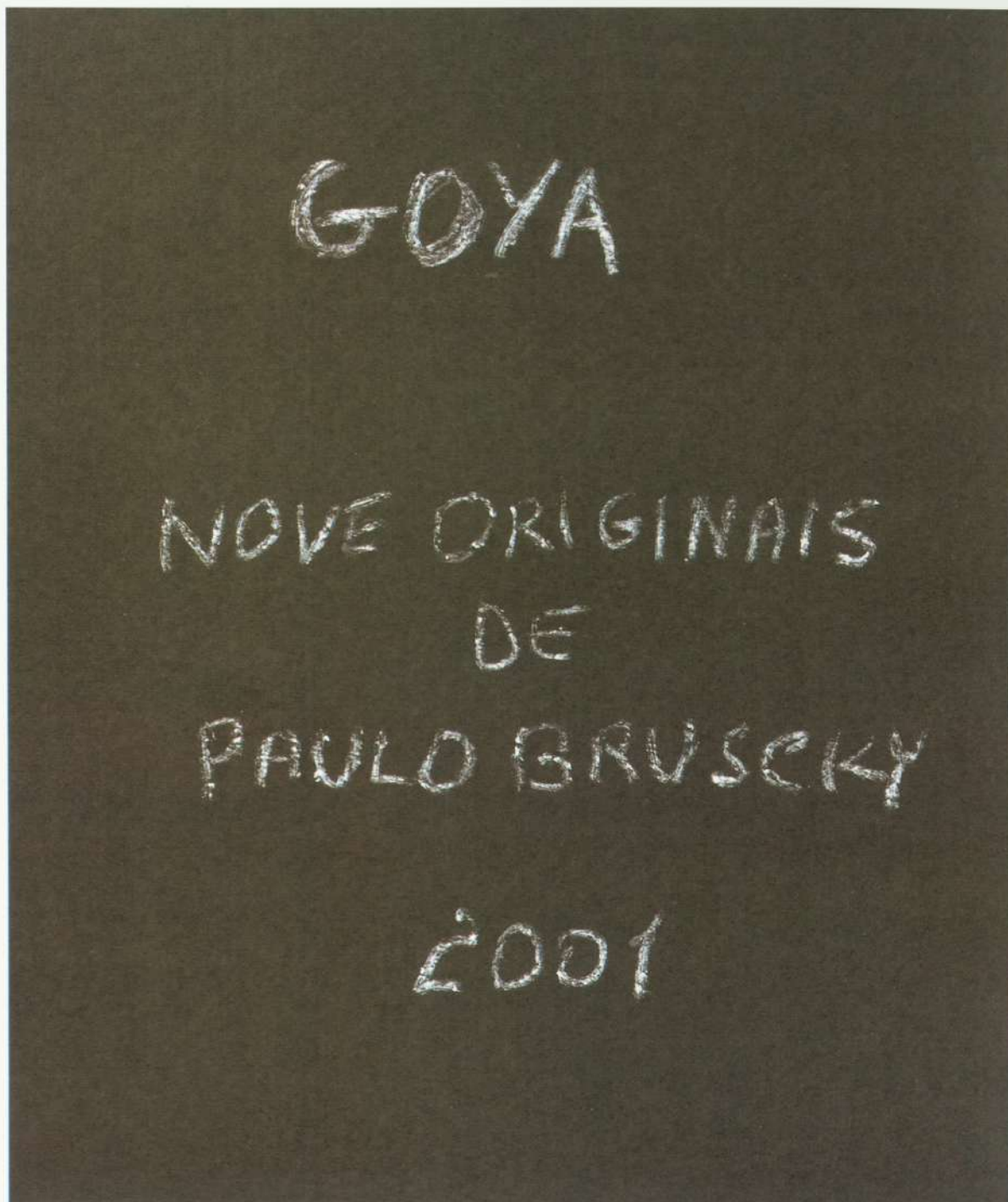
(Rio de Janeiro, RJ, 1959)



Máquinas de bordar [Embroidery machines] 1999 água e grãos de milho híbrido sobre tiras de gaze, sobre bandejas de alumínio, sobre bases de madeira [water and hybrid corn grains on gauze strips, on aluminum trays, on wooden bases] 31 x 170 x 310 cm (detalhe e vista da instalação [detail and installation view])



(Recife, PE, 1949)



Goya – nove originaís de Paulo Bruscky [Goya – nine originals by Paulo Bruscky] 2001 publicado no livro de [published in the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001 pp. 1-10 (detalhe [detail])



56 **Marcos Chaves**

(Rio de Janeiro, RJ, 1961)



4 obras [4 works] *Buraco* [Hole] 1996/2000 fotografias em cores [color photographs] 150 x 100 (cada [each])

Lugar de sobra [Plenty of room] 1995/2001 bancos de madeira, dimensões variáveis [Wooden stools, variable dimensions]



58 **Chelpa Ferro**

(Rio de Janeiro, RJ, 1994)



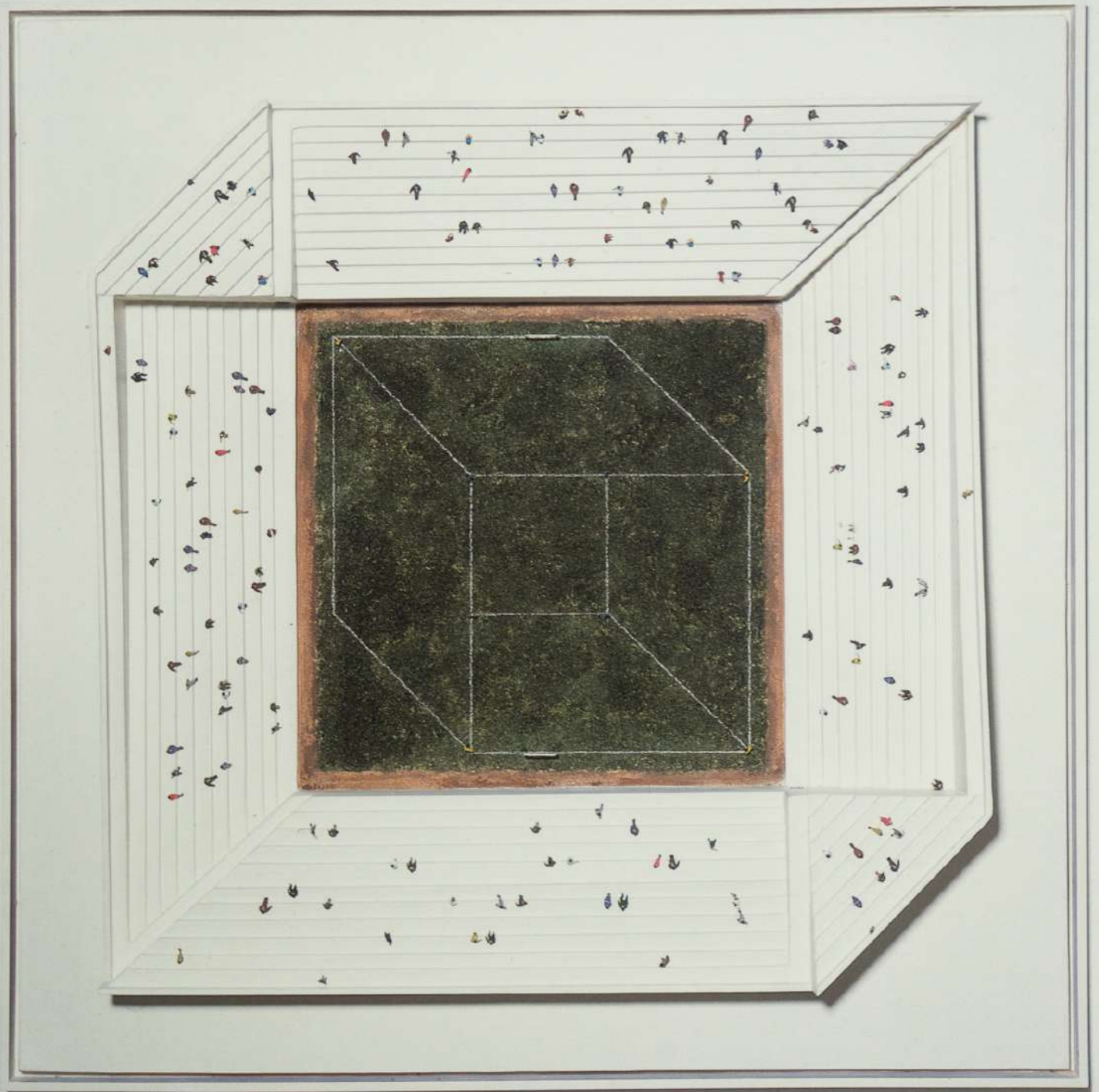
Water music [Música aquática] 2001 instalação de vídeo/som com quatro canais, câmeras de vídeo, quatro monitores preto-e-branco de 5 polegadas, amplificadores, lâmpadas coloridas, água e fibra de vidro [video/sound installation consisting of four channels, video cameras, four 5" black and white monitors, amplifiers, colored lamps, water and fiberglass] 123 x 200 x 200 cm

Cama [Bed] 2001 tatame, oscilador de frequência, amplificador de som, seis alto-falantes, madeira e vidro [tatame, frequency oscillator, sound amplifier, six speakers, wood and glass] 81 x 189 x 132 cm



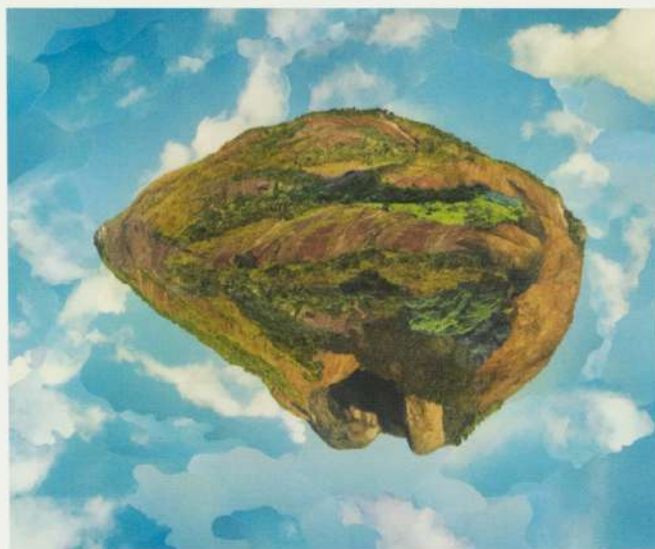


O lado de dentro de um outdoor [The inside of a billboard] 2001 outdoor, chapas de metal galvanizado, telhas de aço galvanizado, tecido, madeira, espuma e texto recortado em vinil adesivo sobre PVC [billboard, galvanized metal plates, galvanized steel tiles, fabric, wood, foam and cut-out text on self-adhesive vinyl on PVC] 300 x 900 x 300 cm (vista externa e interna [external and internal view])



62 **Eduardo Coimbra**

(Rio de Janeiro, RJ, 1955)

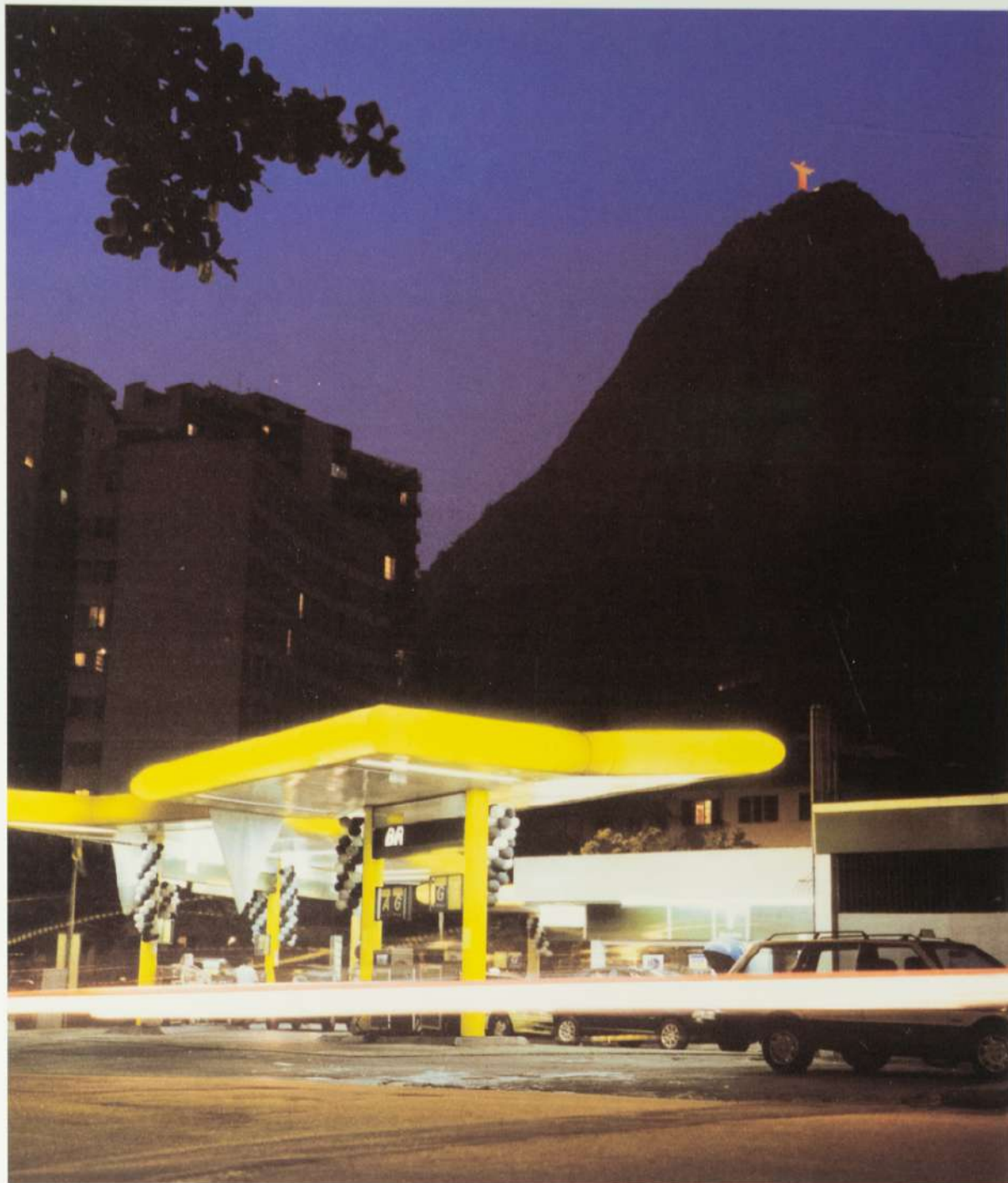


Asteróide #1 [Asteroid #1] 1999 64 x 74 cm; Asteróide #3 [Asteroid #3] 1999 64 x 74 cm; Asteróide #4 [Asteroid #4] 1999 74 x 64 cm; Asteróide #6 [Asteroid #6] 1999 74 x 64 cm fotografias em cores [color photographs]

Estádio [Stadium] 2001 madeira pintada, grama sintética e figuras miniaturizadas de chumbo [painted wood, synthetic grass and lead miniatures] 110 x 110 x 33 cm



(Rio de Janeiro, RJ, 1977)



Sem título [Untitled] 2001 publicado no livro do [published in the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001 pp. 22-25 (detalhe [detail])

Porque nunca ninguém entendeu esse cara como eu entendi [Because nobody ever understood this guy as I did] 2001 ampliação fotográfica de reprodução da obra *Como funciona a máquina fotográfica?*, do livro *Manual da Ciência Popular*, de Waltercio Caldas [photographic enlargement reproducing the work *Como funciona a máquina fotográfica?* [How does a photo camera function?] from Waltercio Caldas' book *Manual da Ciência Popular* [Handbook of Popular Science]] 161 x 122 cm



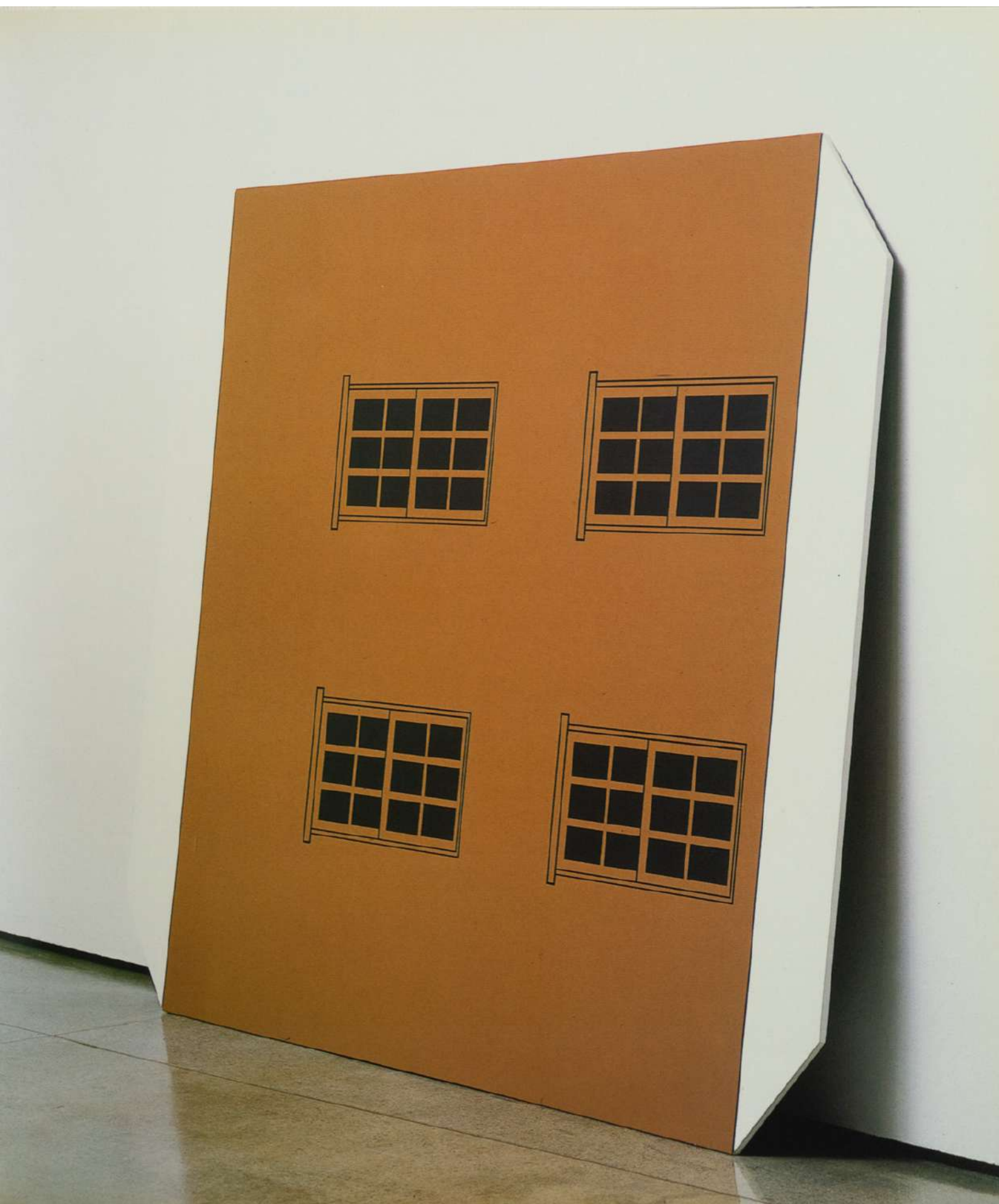
66 Iran do Espírito Santo

(Mococa, SP, 1963)



Nostalgia [Nostalgia] 1999 fios de lã [wool threads] 4 x 206 x 305 cm; *Correções/Grupo B* [Corrections/Group B] 2001 granito [granite] dimensões variáveis [variable dimensions] (de cima para baixo [from top to bottom])

Ato Único V [Single act V] 2001 acrílico e papel tríplice emoldurados [acrylic and triplex paper, framed] 61 x 47 cm



68 **Raquel Garbelotti**

(Dracena, SP, 1973)



Lareira [Fireplace] 2000 tinta automotiva sobre MDF e parafusos de metal [automotive paint on MDF and metal screws] 209 x 88 x 48 cm; *Telhado* [Roof] 2000 tinta automotiva sobre MDF e parafusos de metal [automotive paint on MDF and metal screws] 294 x 350 cm; *Fachada* [Façade] 2000 tinta automotiva e vinil adesivo sobre MDF [automotive paint and self-adhesive vinyl on MDF] 167 x 200 cm (da esquerda para a direita [from left to right])

Fachada [Façade] 2000



70 **Tatiana Grinberg**

(Rio de Janeiro, RJ, 1967)



Musa [Muse] 2001 gel de alta viscosidade, pigmento branco e tigelas de plástico [high-viscosity gel, white pigment and plastic bowls] dimensões variáveis [variable dimensions] (detalhe [detail])

Desocupado [Idle] 2001 instalação de som e MDF [sound installation and MDF] 250 x 520 x 1320 cm
(vista interna e externa [internal and external view])



72 **Grupo Camelo**

(Recife, PE, 1996)



Q.T.C. [I.A.F.] 2001 instalação de vídeo/som, videocassete, monitor em cores de 14 polegadas, projeção de VHS, em cores, sem som [video/sound installation consisting of videocassette, 14" color monitor, color and soundless VHS projection] aprox. 3'; impressão sobre papel-jornal [image printed on newspaper] 56 x 63,5 cm (detalhe e vista da instalação [detail and installation view])



...s são como ver
...mpo. A navalha em
...r de saber estar sendo d
...a só e era muitos – um des
...espelhos de barbearia.

Convidei algumas pessoas para que me
"seqüestrassem".

Cada uma executaria o seu "seqüestro" da forma que bem entendesse. Pedi a elas que não me dessem nenhuma informação sobre os lugares para onde me levariam. Eu ficaria esperando por elas em algum lugar combinado. Ou então não combinaria nada. Quando chegassem, vendariam meus olhos e me levariam com uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme. Poderiam fazer o que quisessem comigo, contanto que me deixassem fotografar tudo, sem que eu nada visse. Só tiraria minha venda dos olhos quando estivesse de volta ao lugar de onde saíra.

Eu queria sentir o mundo apenas através do que estivesse ouvindo, cheirando, pegando, pensando. A visão sempre me parecera um sentido tirano com relação aos outros sentidos. Sem ela o mundo poderia ser então vários mundos; a realidade, várias realidades. Elas se cruzariam em infinitas possibilidades, que seriam apenas parcialmente desvendadas quando eu revelasse as fotografias. Na verdade o aparelho fotográfico seria não mais a extensão de meus olhos. Seria, antes, meus próprios olhos. Minha única possibilidade de reter a realidade em imagens reais estaria guardada nesse aparelho e, conseqüentemente, minha assimilação ou percepção imagética dessa mesma realidade seria adiada ou deslocada para o futuro: para quando esses filmes fossem enfim revelados.

Imediatamente após cada "seqüestro", eu escreveria pequenos textos que certamente estariam impregnados de imagens produzidas pelas impressões de meus outros sentidos. Essa imagística, ou faculdade de imaginação, estaria livre da muitas vezes tirânica atuação da visão na percepção da realidade.

Feita a narrativa, o contraponto interessante seria a justaposição desta às fotografias "cegas" do "seqüestro", enfim reveladas: o ato de fotografar sem ver através de um aparelho mecânico e o ato de "fotografar" sem ver através de um texto gerado pela dinâmica dos outros sentidos.



76 **Cao Guimarães e [and] Rivane Neuenschwander**

(Belo Horizonte, MG, 1965)

(Belo Horizonte, MG, 1967)



Word/World [Palavra/Mundo] 2001 filme super-8 e vídeo digital preto-e-branco transferidos para VHS, sonoro [super-8 black-and-white film and digital video transferred to VHS, sound] 7'30"

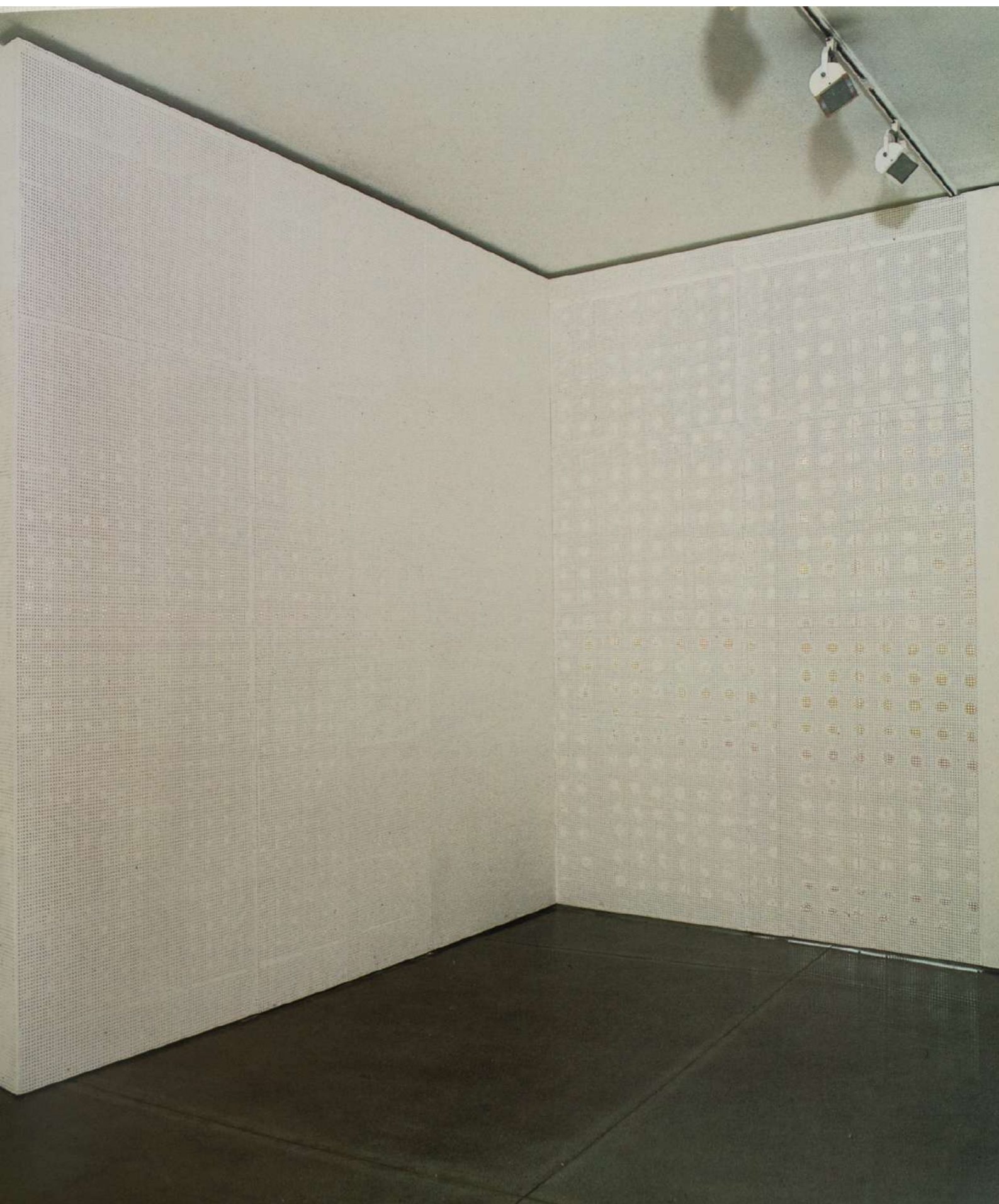


(São Paulo, SP, 1965)



Pure crystal [Cristal puro] 2001 plástico cristal e grafite sobre papel [crystal plastic and pencil on paper] 79 x 109 cm

Formigas [Ants] 2001 folhas de ouro e grafite sobre parede [gold leaves and pencil on wall] dimensões variáveis [variable dimensions] (detalhe [detail])



80 **Lucia Koch**

(Porto Alegre, RS, 1966)



Sem título (janela moderna) [Untitled (modern window)] 2001 aglomerado pintado [painted plywood] 300 x 320 cm

Sem título (painéis-filho) [Untitled (son panels)] 2001 aglomerado pintado [painted plywood] 375 x 360 x 54 cm



(Governador Valadares, MG, 1971)



Capuzes (homem=carne/mulher=carne) [Hoods (man=flesh/woman=flesh)] instauração: atores, adereço de tecido, roteiro [instauration: actors, textile adornment, play script]



(Nova Iguaçu, RJ, 1964)



Deegraça [Forgrace] 1998 faixas de rafia costuradas [sewn raffia strips] 280 x 280 x 500 cm (montagem realizada pelo artista durante a abertura do Panorama da Arte Brasileira 2001 e vista da instalação [the artist setting up the work at the opening of the Panorama da Arte Brasileira 2001 and installation view])

Ambiente curto (bucha) [Short environment (loufa)] 1998 fibra vegetal costurada [sewn vegetal fiber] 170 x 80 x 10 cm (primeiro plano [foreground]); O debate (elas são: Fefe, Mimi, Nini e Nana) [The debate (they are: Fefe, Mimi, Nini and Nana)] 1998 40 x 37 x 8 cm; O debate (fiquei de cara) [The debate (I was baffled)] 1998 63 x 53 x 18 cm; O debate (preto-e-branco, azul e vermelho) [The debate (black-and-white, blue and red)] 1998 50 x 40 x 10 cm; O debate - Qual que é? [The debate - What's up?] 1998 50 x 40 x 10 cm banners de propaganda política de plástico, recortados, trançados e grampeados [plastic banners for political propaganda that were cut out, interlaced and stapled] (ao fundo, da esquerda para a direita [background, from left to right])

— Original Message —

From: licksa <licksa@bol.com.br>
To: <unisp@yahooogroups.com>
Sent: Tuesday, July 31, 2001 9:49 PM
Subject: Re:[unisp] Primeira MSG...

Olá Wilson..

Achei muito boa a sua idéia e pretendo participar ativamente. Meu nome é Andrea e sou gorda. Estou de dieta no momento não porque quero emagrecer e sim porque estou com problemas de saúde que precisam ser sanados. Mas nem dentro dessa minha dieta eu pretendo parecer ou ficar igual à ninguém. Além de gorda, sou grande e sempre usei números grandes mesmo quando eu estava magra (depois de um regime de tomate na adolescência). Preconceito é uma coisa muito difícil de falar por todos nós vivemos no meio disso tudo. E acho que é uma grande lição quando temos algo considerado fora do padrão, porque assim podemos ver e sentir na pele o que fazemos com outras pessoas e coisas. Admito que me pego, muitas vezes, às voltas com brincadeirinhas que parecem inocentes, mas que escondem muito preconceito, e me polio muito por isso. Claro que o ideal seria se a nossa cabeça fosse bem resolvida o suficiente pra não precisar 'rebaixar' os outros pra parecer um pouco melhor dentro da nossa prisão de preconceitos, mas essa é realmente uma tarefa pra vida toda. Já sofri todo tipo de preconceito, como você deve bem saber. De ser chamada de todo tipo de coisa na rua, de emprego, de namoro, em bares e restaurantes, em ônibus. Mas decidi, em algum momento que não poderia ligar pra essas coisas senão não aguentaria. Mas é claro que isso ofende, e muito, principalmente quando te pega naqueles dias que tudo andou dando errado e parece que a única solução é sentar e chorar... E tenho muitas histórias pra contar e acho que podemos rir de nós mesmos e perder o preconceito do nosso próprio espelho e da nossa própria imagem que é muitas vezes, pior que escutar algo de alguém. E estou muito feliz com todo esse movimento em torno do direito de ser gordo.

Parabéns

Andrea

Ola A Todos...

Eu me chamo Wilson Nantes Rodrigues, tenho 27 anos, sou casado, e sou Gordo com muito orgulho...

Não pensem que foi fácil para mim aceitar minha gordura. Já sofri muito preconceito, muita discriminação. No Brasil pouco se fala sobre Racismo ou Discriminação pois o Brasileiro sofre de um mal muito duro, o do preconceito Implícito. Em outros países, aqueles que não gostam de algo ou alguém, deixam isso bem claro. Veja, não estou defendendo este racismo ou preconceito. Apenas quero que entendam a diferença entre este preconceito Explícito que se vêem outros países e o Preconceito Implícito do povo Brasileiro. Ou seja, o Brasileiro em geral é Sim Muito Preconceituoso. Se uma mulher é Portituta, seus serviços são sempre bem solicitados, mas sua imagem sempre será denegrida. Se um homem é negro, ele vive vendo sorrisos a sua frente, mas quando se vira, é fatalmente taxado de ladrão, vagabundo ou algo do gênero. Se alguém é baixo, é chamado de Nanico, Toco De Amarrar Jegue, e outros nomes assim pejorativos. Em geral, todos sofrem de um intenso distúrbio ao tentar manter a aparência de pessoa politicamente correta, mas no final de tudo, a maioria dos brasileiros, por orgulho, dinheiro, cor, ou vários outros motivos, acabam rotulando e assim discriminando muitas pessoas que estão fora dos padrões estereotipados que a mídia impõe ou que a sociedade aceita como "Normal".

Nós gordos, sofremos também. Porém, no Brasil poucode destaque ou interesse é expressado por este assunto. Parece que ser gordo ou simpatizar com os gordos é algo impróprio. Eu, toda a minha vida tive apenas apelidos vexatórios: Gordinho, Barriga, Bola, Baleia, Rolha de Poço, coisas assim... As pessoas pensam que se falarem estas palavras de maneira "Carinhosa" ou de "Brincadeira" elas perdem o efeito humilhante. Ledo Engano... Eu sempre penso o seguinte, toda brincadeira tem um fundo de verdade. Principalmente no Brasil, onde o que é legal, onde a brincadeira mais engraçada é ofender de leve alguém, uma classe, uma etnia, um povo, um negro, um gordo...

Eu Odeio Racismo, Odeio Preconceito, Odeio Rotulos, Odeio até quando eu mesmo me pego as voltas com uma piadinha ou brincadeirinha que provoca ou humilha. Veja, não estou criticando apenas. Eu assumo minhas falhas pois também pratico o mesmo mal que tento combater. Estranho não é ??? Mas é a realidade. E devo lhe dizer uma coisa, Vc mesmo já deve ter caído no mesmo mal. E isso é algo que para mim, pretendo corrigir, caso contrário, a criação desta lista seria Hipocrisia e falsidade. E diga-me sinceramente, Quem gosta disso ???=

A Mentira não agrada a ninguém, assim como o preconceito...

Bem, por hoje é só isso que tenho a dizer...

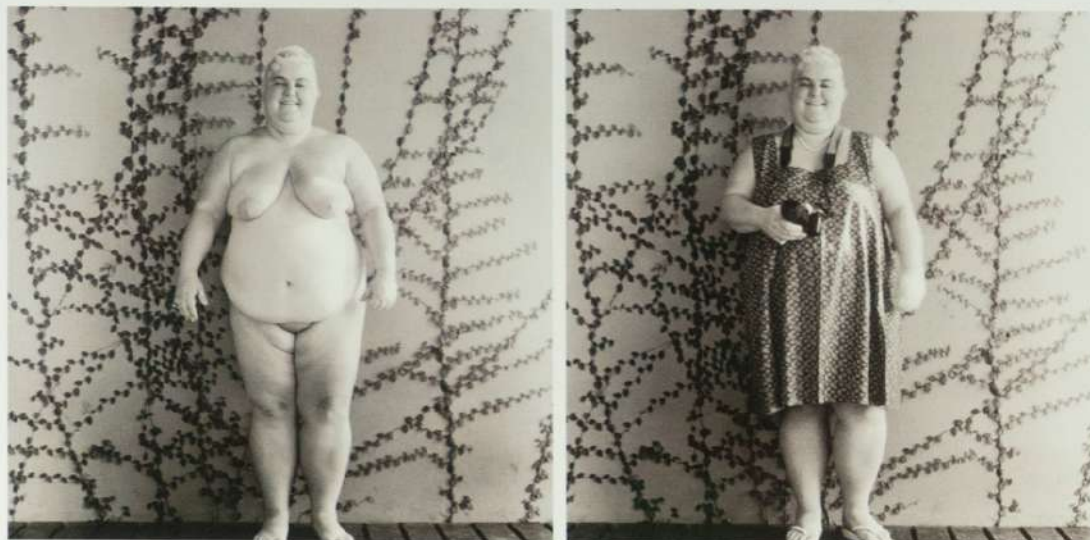
Abraços gordinhos e carinhosos a todos...

————— Yahoo! Groups Sponsor —————

Para Se desligar desta lista basta enviar um e-mail para o seguinte endereço:
unisp-unsubscribe@yahooogroups.com

Fernanda Magalhães

(Londrina, PR, 1962)



De viés [Askew] 2001 fotografias preto-e-branco [black-and-white photographs] 49 x 49 cm (cada [each]); painéis com trecho do texto de Daniela Bousso para o catálogo do VII Salão da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000) [panels exhibiting an extract from Daniela Bousso's text for the catalogue of the VII Salão da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000)] 35,6 x 155,5 cm (cada [each]); painéis com textos de lista de discussão sobre gordos na Internet [panels exhibiting texts from a discussion list about fat people in the Internet] 41,7 x 29,6 cm (cada [each]); fones de ouvido com depoimentos em áudio [earphones with audio testimonials] 25' (detalhes e vista parcial da instalação [details and partial installation view])



88 **Rubens Mano**

(São Paulo, SP, 1960)

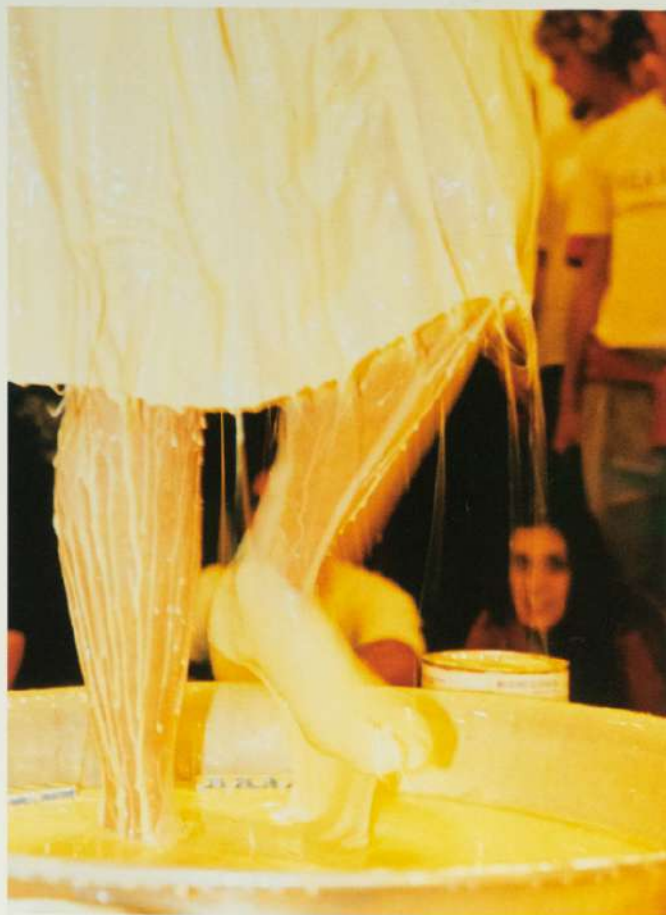


Fundo [Deep] 1997 espelhos convexos, ferro e borracha [convex mirrors, iron and rubber] 51 x 51 x 8 cm (acima à esquerda e no alto à direita [up on the left and at the top right]); *Sem título (contra-campo)* [Untitled (reverse shot)] 1987/2001 fotografia preto-e-branco [black-and-white photograph] 209 x 142 cm

Sem título [Untitled] 2000 aço inoxidável e ferro [stainless steel and iron] 128 x 128 x 30 cm



(Rio de Janeiro, RJ, 1959)



Pancake 2001 performance



Marepe

(Santo Antônio de Jesus, BA, 1970)

Lasque um nome aí [Let Rip a Word]

Esta ação-instalação tem a intenção de expressar a plasticidade do som e das palavras revelando e valorizando o imaginário popular por meio de vocábulos ditos como palavrão. A expressão "lascar um nome" significa liberar de forma espontânea um palavrão ou vários com uma boa dose de sentimento, seja ele qual for. O palavrão bem dito é um poderoso veículo de intimidação do inimigo, uma arma de ataque e defesa como também uma válvula de escape para as pressões externas e internas. O palavrão não está ligado necessariamente a uma agressão; pode também ser algo alegre e divertido.

Este trabalho depende exclusivamente do público. Fica à disposição dele os pedaços de tecido em que estão impressos os palavrões. O público deve rasgar o tecido e emitir a palavra no espaço de exposição.

This action-installation intends to express the plasticity of sound and words by revealing and valuing the popular imagination through words which are expressed as swearwords. The statement "lascar um nome" ["let rip a word"] means spontaneously liberating one or various swearwords with a good measure of feeling, whatever this feeling may be. The swearword produced well is a powerful form of intimidating the enemy, a weapon of attack and defence and also an escape valve for external and internal pressure. The swearword is not necessarily linked to an act of aggression; it can also be something happy and enjoyable.

This work entirely depends on the public, which has available bits of cloth on which the swearwords are printed and should rip the cloth and emit the swearword in the exhibition space.

Marepe



Lasque um nome aí [Let rip a word] 2001 serigrafia sobre tecido, ferro soldado, lona plástica e cordas de náilon [silkscreen on fabric, welded iron, plastic tarpaulin and nylon ropes] 190 x 400 x 300 cm

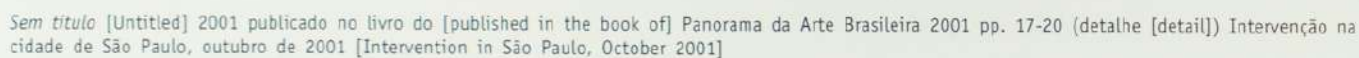


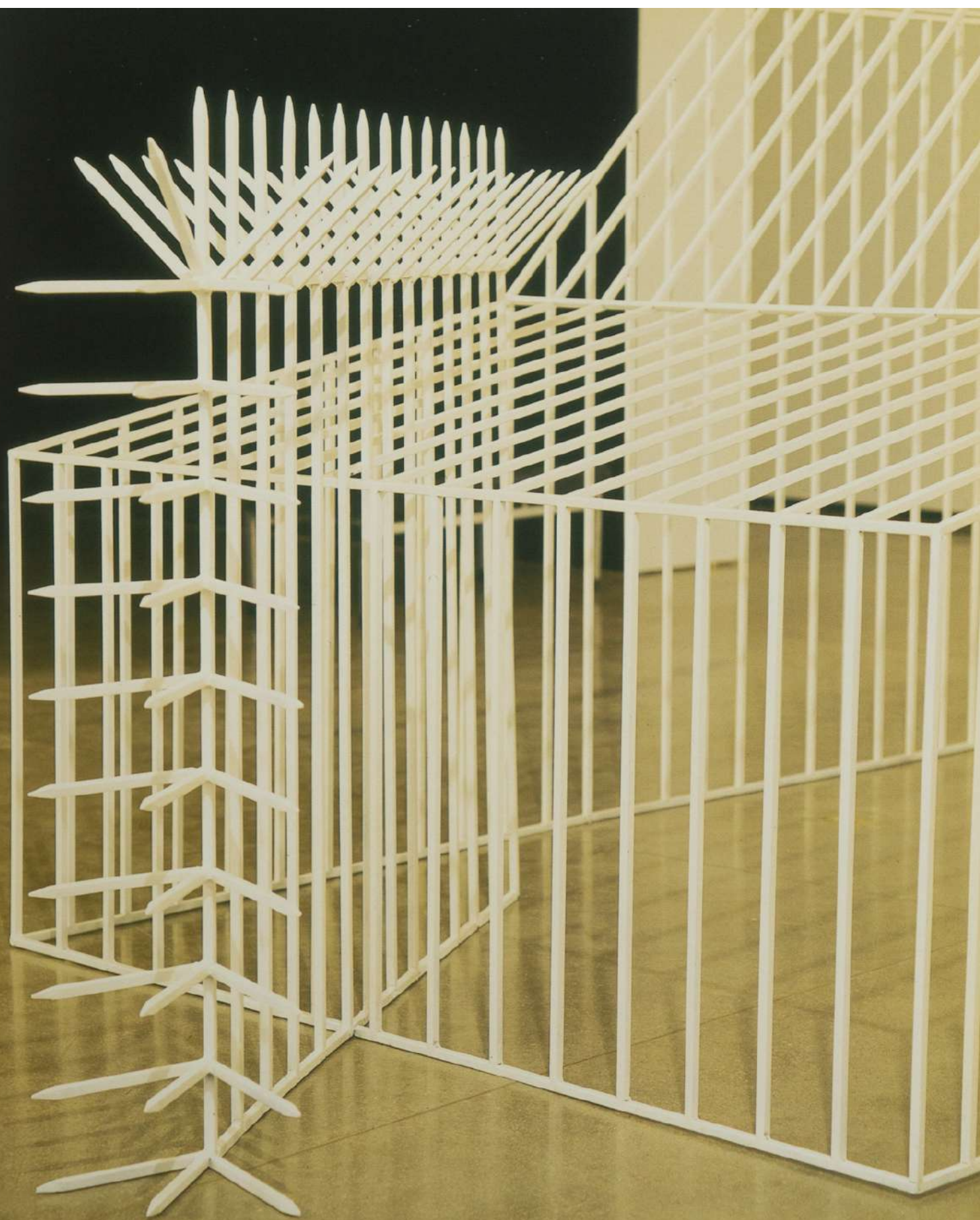
(São Paulo, SP, 1973)



Sem título [Untitled] 2000 crayon a base de óleo sobre acrílica sobre tela [oil crayon on acrylic on canvas] 160 x 220 cm; fotografia preto-e-branco [black-and-white photograph] 13 x 18 cm (vista da instalação e detalhe [installation view and detail])

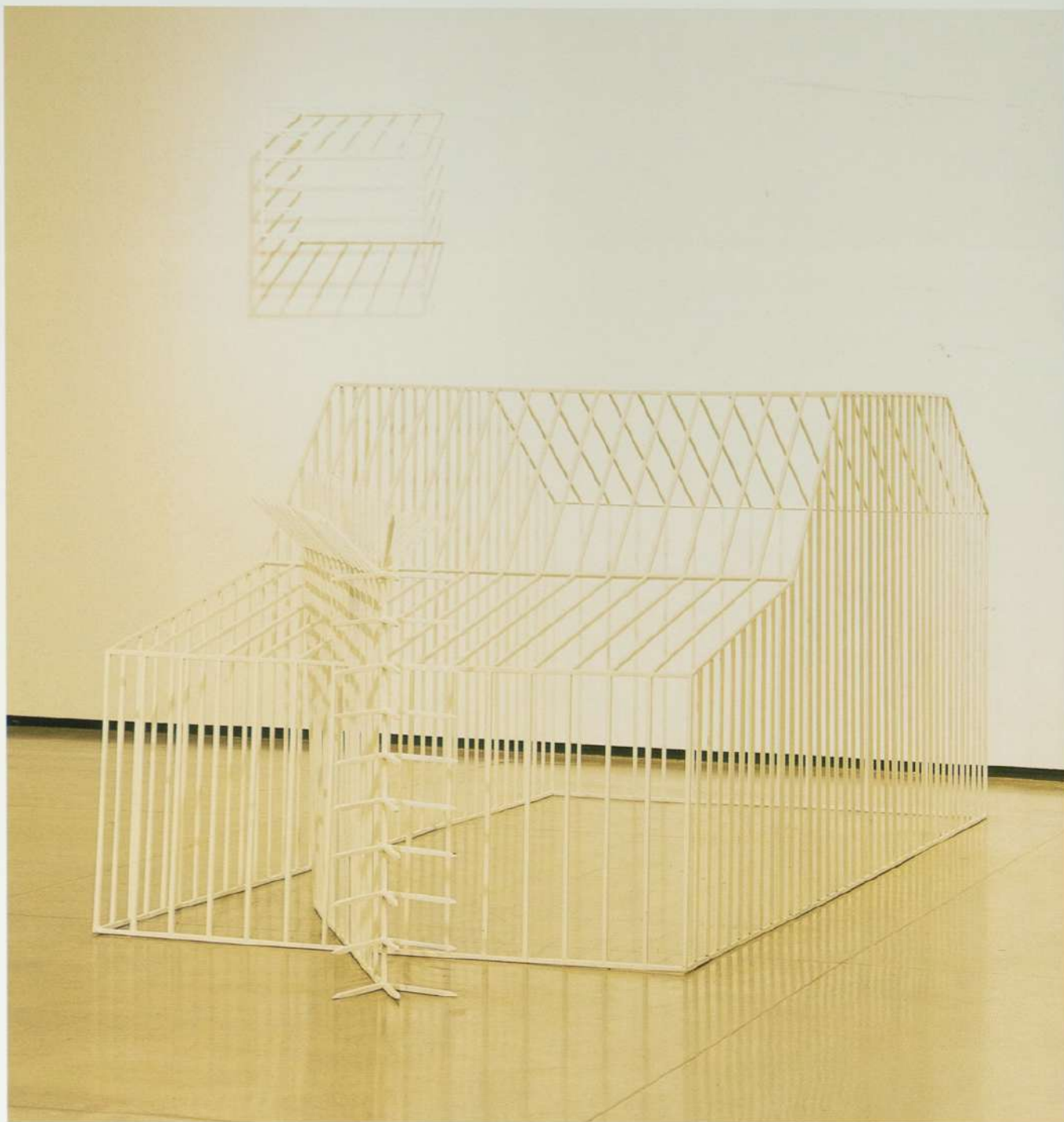






98 **Raul Mourão**

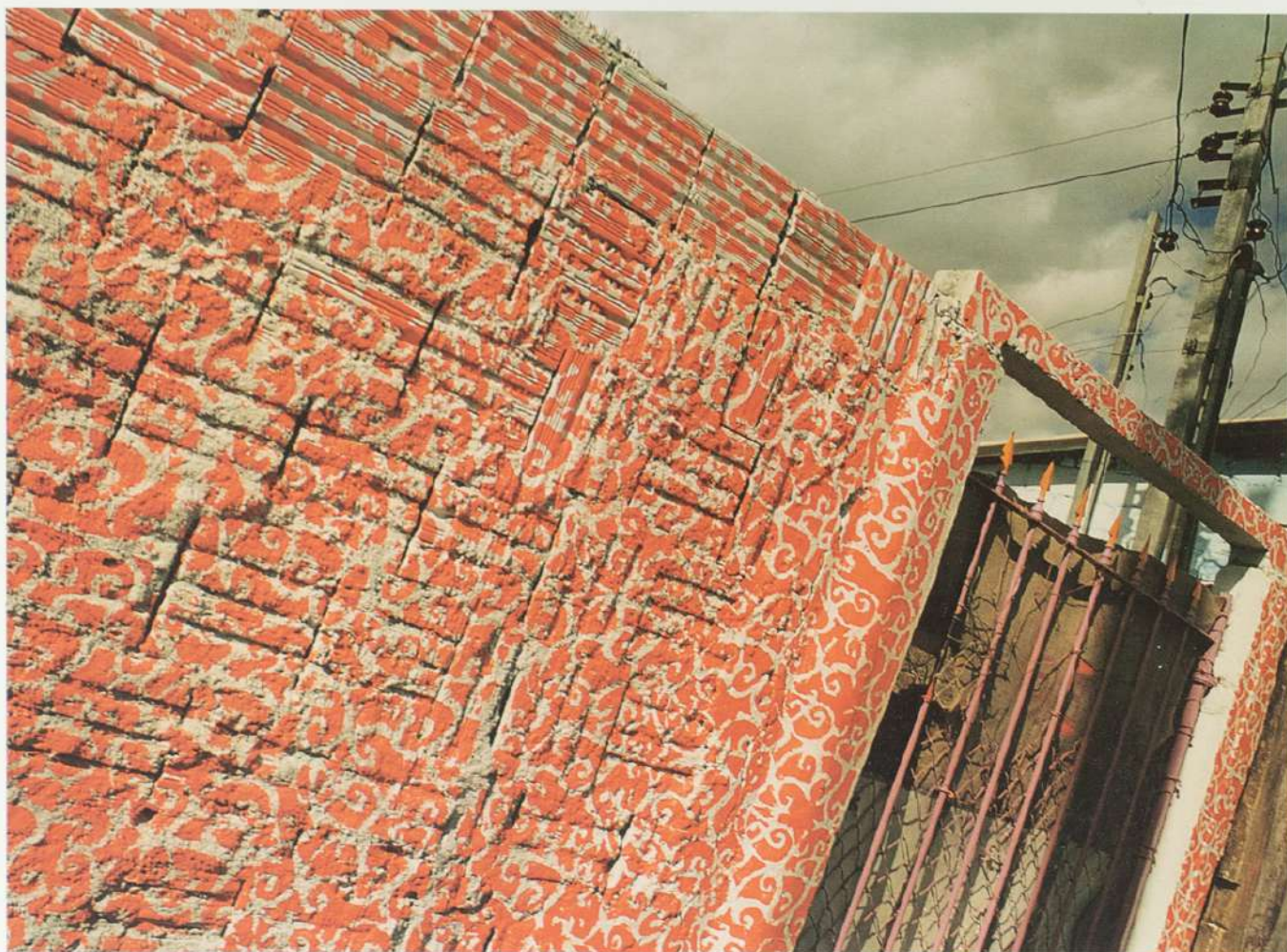
(Rio de Janeiro, RJ, 1967)



O carro, a grade e o ar [The car, the grid, and the air] 2001 ferro pintado [painted iron] 154 x 168 x 475 cm e [and] 57 x 43 x 68 cm



(Ribeirão Preto, SP, 1955)



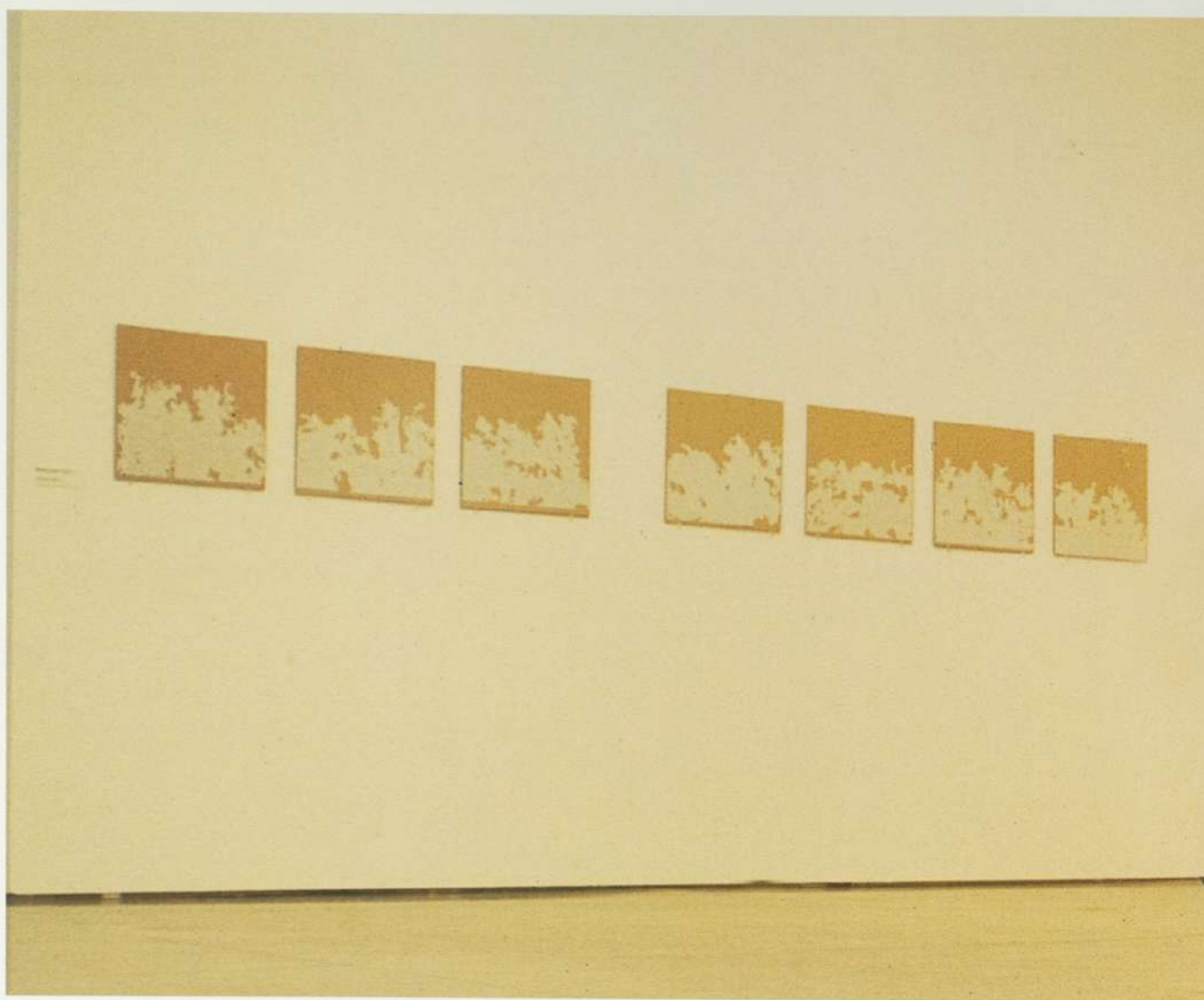
Paredes pinturas, Vila Rhodia [Wall-paintings, Vila Rhodia] 1999 fotografia de Rubens Mano [photograph by Rubens Mano] capa do livro do Panorama da Arte Brasileira 2001 [cover of the Panorama da Arte Brasileira 2001 book]

Paredes pinturas, VII Bienal de la Habana, Proyecto Cultural Comunitario Okan Odara [Wall-paintings, VII Bienal de la Habana, Proyecto Cultural Comunitario Okan Odara] 2000 publicado no livro do [published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001 p.48



102 **Rivane Neuenschwander**

(Belo Horizonte, MG, 1967)



Carta faminta [Starving letter] 2000 papel-arroz comido por lesmas sobre papelão [rice-paper eaten by snails on cardboard] (tríptico [triptych]) e [and] (políptico [polyptych]) 49 x 49 cm (cada [each]) (vista da instalação e detalhe [installation view and detail])



Tarcisinho

“Estamos investindo
em arte de resistência:
grandes arquiteturas,
grandes instalações,
'sites specifics',
exposição de curadoria...”

104 **Marta Neves**

(Belo Horizonte, MG, 1964)



3 obras [3 works] Não-idéia [Non-idea] 2001 faixas de tecido pintadas [painted fabric strips]

Proposições matemáticas [mathematical propositions] 2001 bordado sobre capacho de polipropileno [embroidery on polypropylene door mat] 50 x 42 cm



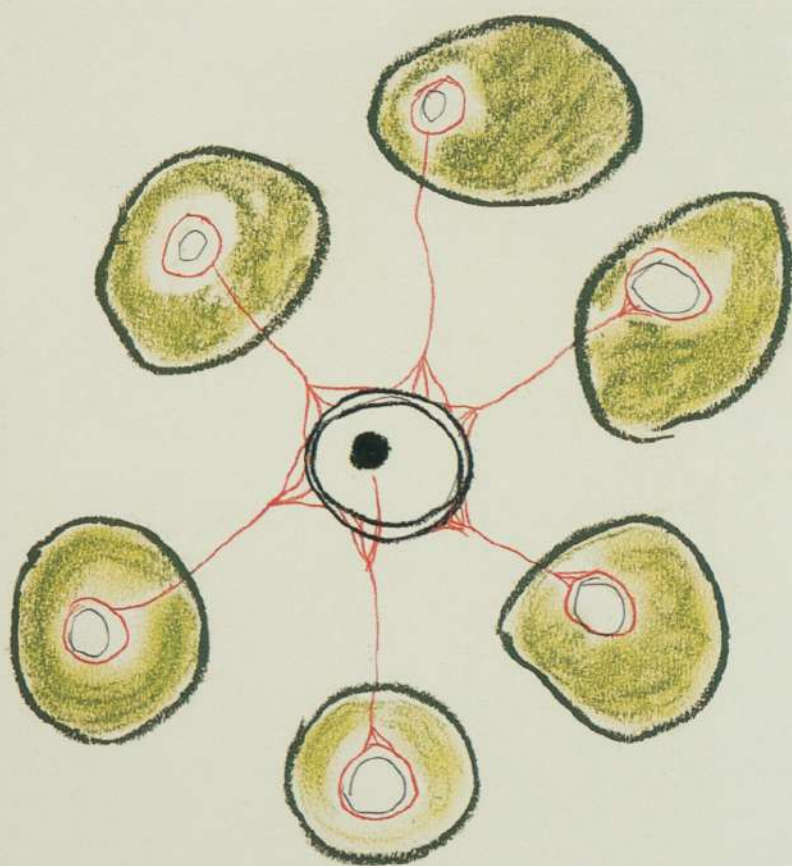
106 **Valdirlei Dias Nunes**

(Bom Sucesso, PR, 1969)



7 obras [7 works] *Sem título* [Untitled] 2001 óleo sobre tela [oil on canvas] 48 x 40 cm (cada [each])

Sem título [Untitled] 2001 óleo sobre tela [oil on canvas] 48 x 40 cm



O ataque

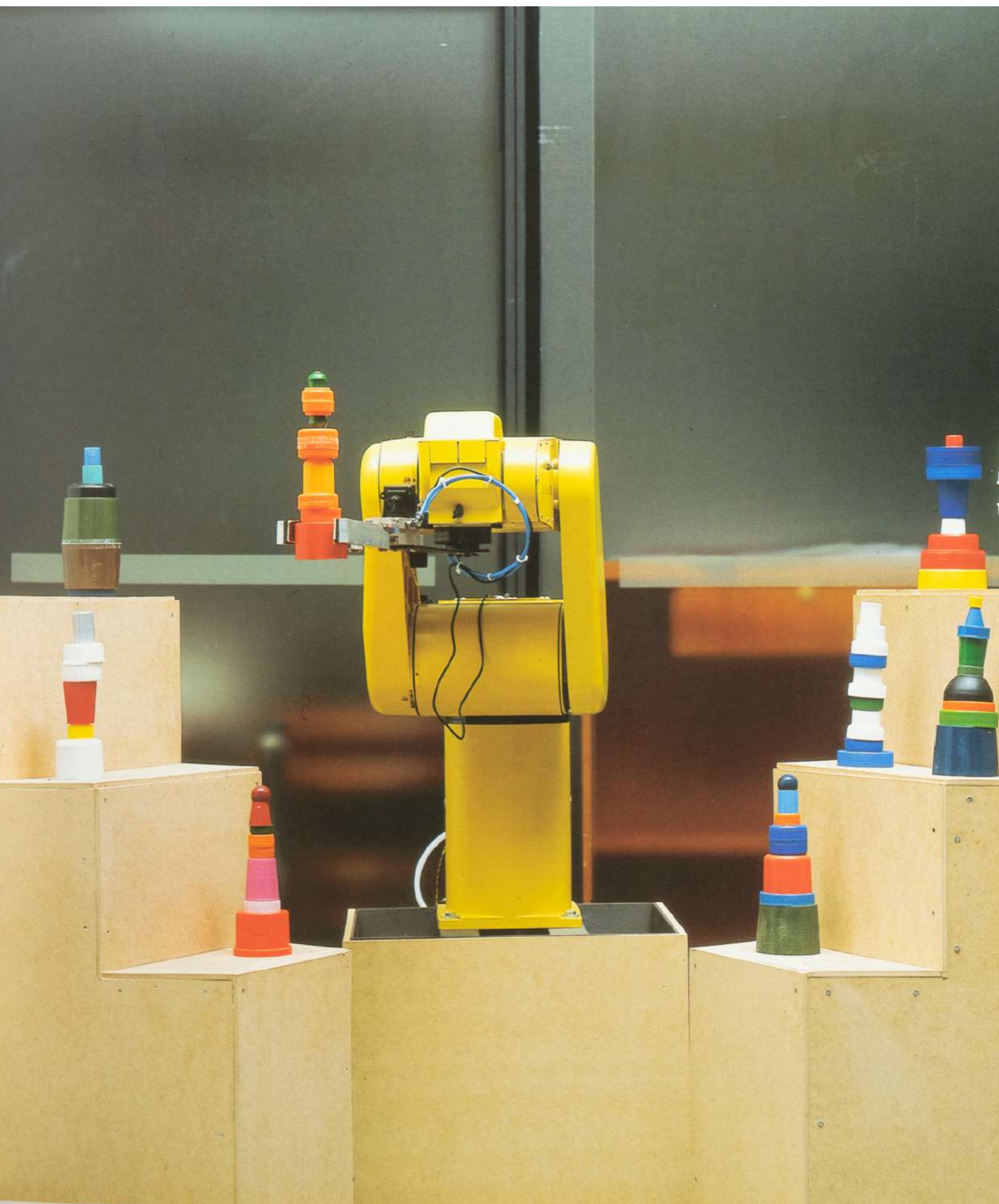
108 **Rosana Paulino**

(São Paulo, SP, 1967)



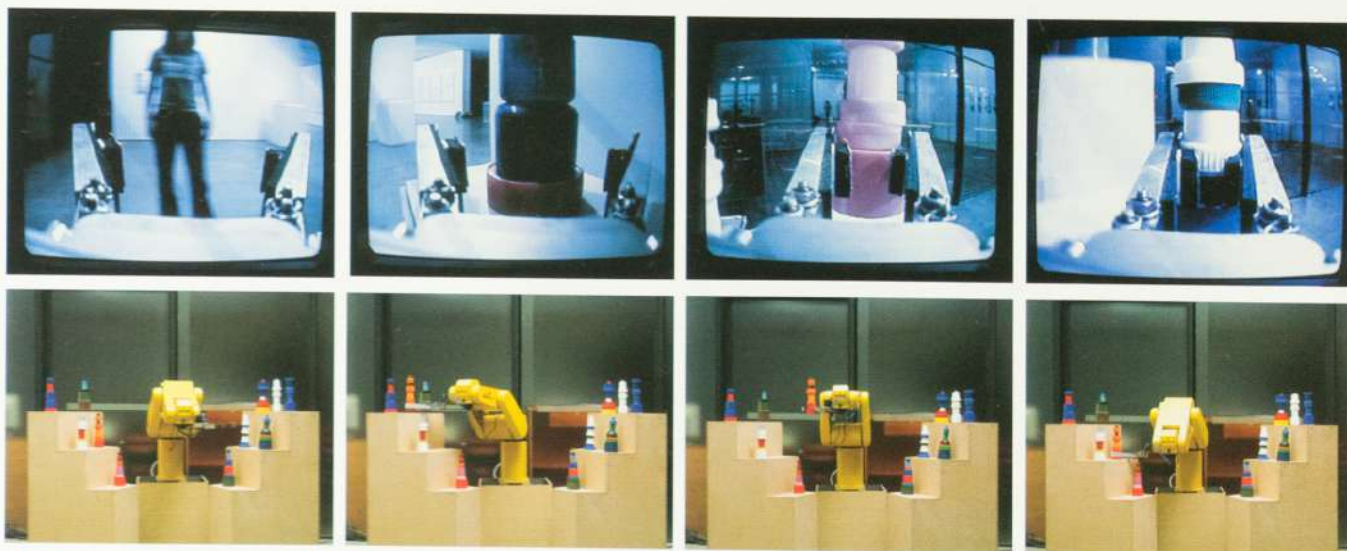
14 obras da série "Ovos" [14 works from the "Eggs" series] 2001

Células de ataque I (da série "Ovos") [Attack cells I (from the "Eggs" series)] 2001 grafite, pastel seco, pastel oleoso, lápis de cor e crayon sobre papel [pencil, dry pastel, oil pastel, color pencil and crayon on paper] 41 x 32 cm



110 **Mario Ramiro**

(Taubaté, SP, 1957)



Cinmático [Cinematic] 2001 robô, microcâmara, tampas industrializadas de plástico e fios de cabelo sobre bases de madeira [robot, microcamera, industrialized plastic covers and hair on wooden bases] 130 x 162 x 110 cm; (imagens captadas pela microcâmara e robô em movimento [images captured by the micro camera and robot in motion])



112 spmb - Eduardo Aquino e Karen Shanski

(Winnipeg, Canadá, 1998)

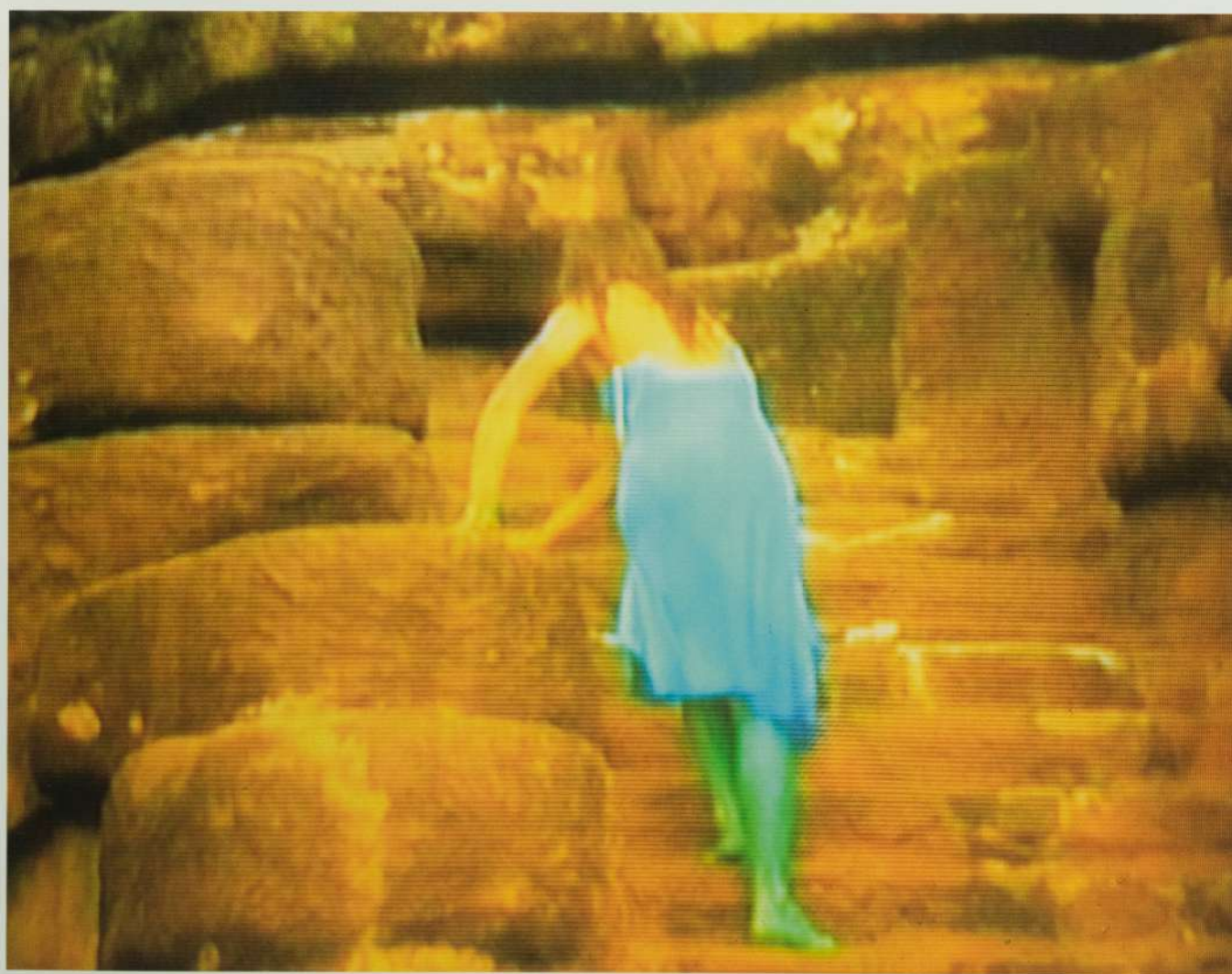
O *Projeto Camelô* é uma transação inspirada em um sistema de troca comum nos centros urbanos brasileiros: a atividade ilegal dos vendedores de rua. Intencionamos questionar as diferenças entre ricos e pobres por meio de um comentário crítico sobre a condição urbana na cidade do Rio de Janeiro. As 100 maquetes apresentadas na sala de exposição, sobre mesinhas tradicionais de camelô, são um comentário sobre a arquitetura carioca: um hibridismo entre o moderno e o vernacular. Estas maquetes foram oferecidas, por meio de cartas, aos 100 indivíduos mais influentes e ricos do Rio de Janeiro em troca de um valor monetário. O eventual dinheiro da transação das maquetes seria revertido à criação de jardins comunitários nas favelas da Babilônia e Chapéu Mangureira, ambas no bairro carioca do Leme. Esta parte do projeto foi administrada pela Organização Viva Rio por meio do programa Jardineiros do Bairro. Mais do que valorizando estes objetos como "obra de arte", o *Projeto Camelô* se apresentou como uma ação política, um curto-circuito entre as diferenças localizadas no meio urbano brasileiro.

Projeto Camelô is a transaction inspired by an exchange system found in Brazilian urban centers: the illegal activity of street vendors. Through this project we intended to question the differences between the rich and the poor via a critical commentary of the urban condition in the city of Rio de Janeiro. The 100 models presented in the exhibition on traditional camelô tables comment on carioca architecture: a hybrid between the modern and the vernacular. These models were offered by letters to the 100 most influential and richest cariocas in exchange for a monetary value. The money from this transaction was to be immediately reverted to the creation of community gardens in the favelas Babilônia and Chapéu Mangureira, both in the Leme district of Rio. This part of the project was administrated by the Organization Viva Rio through the program Jardineiros do Bairro. More than valuing these objects as "works of art" *Projeto Camelô* presents itself more as a political action, short-circuiting the differences found in Brazilian urban environments.

Eduardo Aquino e Karen Shanski



Projeto Camelô [Hawker project] 1998/2001 fotografias preto-e-branco, fotografias em cores e texto sobre vinil adesivo [black-and-white photographs, color photographs and cut-out text on self-adhesive vinyl] 39 x 54 cm (cada fotografia [each photograph]) (vista da instalação e detalhe [installation view and detail])



114 **Janaina Tschäpe**

(Dachau, Alemanha, 1973)



He drowned in her eyes as she called him to follow (moss) [Sendo chamado a segui-la, afundou-se em seus olhos (musgo)] 2001 filme digital transferido para DVD, em cores, sem som, projeção ininterrupta [digital film transferred to DVD, color, soundless, uninterrupted projection]

He drowned in her eyes as she called him to follow [Sendo chamado a segui-la, afundou-se em seus olhos] 2000 filme super-8 e filme digital transferidos para DVD, em cores, sonoro [super-8 film and digital film transferred to DVD, color, sound] 22'



116 **Carina Weidle**

(Novo Hamburgo, RS, 1966)



Retorno [Return] 2000 madeira, carpete, resina e lâmpadas embutidos na parede [wood, carpet, resin and lamps embedded in the wall] 82 x 256 x 54 cm;
Apoio para a pele [Support for the skin] 2000 marchetaria de madeira [wooden marchetry] 92 x 150 x 150 cm; madeira [wood] 15 x 80 x 15 cm (cada [each]) (detalhe [detail])

Apoio para a pele [Support for the skin] 2000



118 **Carla Zaccagnini**

(Buenos Aires, Argentina, 1973)



Panorama [Panorama] 2001 ampliações fotográficas de negativos em vidro pertencentes ao Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont e janela para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [photographic enlargements of glass-plate negatives which belong to the Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont and window for the Pavilhão Lucas Nogueira Garcez] 54 x 74 cm (cada [each]); fac-símile do cabeçalho do caderno "Ilustrada", do jornal Folha de S. Paulo de 24 de maio de 2000 [facsimile of the heading of the insert "Ilustrada", of the newspaper Folha de S. Paulo of May 24, 2000] 56 x 31, 5 cm e [and] ensaio fotográfico de Alice Vergueiro [a photographic study by Alice Vergueiro] publicados no livro do [published in the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 32 a 41 (vista da instalação e detalhes [installation view and details])

A idéia de o Museu de Arte Moderna de São Paulo reunir três curadores – Paulo Reis (Curitiba), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) e Ricardo Resende (São Paulo) – para conceberem este primeiro Panorama da Arte Brasileira do século XXI não poderia ter sido mais oportuna. Abriu-se assim um campo de discussão sem ranços regionais e menos vulnerável a idiosincrasias conceituais.

De imediato, fica clara a opção de os curadores procurarem estratégias poéticas desviantes do circuito hegemônico. A relevância destas estratégias, buscando novos caminhos para a produção de arte, é inversamente proporcional à sua visibilidade e reverberação atuais. Independentemente da capacidade institucional de absorção de práticas artísticas não-convencionais, o mercado e os meios de comunicação mantêm-se vinculados ao valor do objeto e, portanto, às formas tradicionais. Não vai aqui nenhuma crítica à qualidade da produção vinculada a estas formas, como a pintura e a escultura; chama-se, isto sim, a atenção para a necessidade de se viabilizar a experimentação com meios de difícil inserção comercial.

A criação recente, em várias cidades brasileiras, de organizações de artistas – Agora/Capacete (RJ), Alpendre (CE), Torreão (RS), Linha Imaginária (SP) – que buscam ampliar os canais de circulação para o trabalho de arte é uma novidade bastante positiva. Ao contrário de mera adoção ou negação simplista das regras do mercado, o que estas organizações procuram é redirecioná-las, aceitando certos meios e buscando outros fins. Sem dúvida, o enfrentamento do circuito e a procura de microcircuitos retomam certos vínculos políticos que há muito haviam sido negligenciados. Aqui poremos o foco de nossa discussão.

As tensões entre arte e sociedade, arte e política (que incluem, é claro, a relação com as instituições e o mercado) ganharam novos desdobramentos com o fim da Guerra Fria e com a liquefação das utopias. Ao contrário do que se propaga, este novo contexto não representou uma despolitização da arte nem da sociedade, mas, sim, a necessidade de se reinventar novas formas de engajamento. O fim das ideologias, longe de ser o fim da história, é seu recomeço sem um quadro de referência predeterminado. Fomos lançados diante de um horizonte indefinido, obrigados, coletiva e individualmente, à experimentação e à liberdade – ambas, condições próprias e comuns tanto à arte como à política.

Uma citação de Italo Calvino vem à lembrança: “O que a literatura pode nos ensinar não são os métodos práticos, os resultados a serem atingidos, mas somente as atitudes. O restante não é lição a ser extraída da literatura, é a vida que deve ensiná-lo”. Estas atitudes poéticas não exigem desdobramentos práticos, não são definidoras de linhas de atuação, apenas ampliam nossas perspectivas de compreensão da realidade. Nesta medida, o engajamento político da arte deve buscar formas próprias de legitimação, em que o real e o ficcional não se excluem, mas se complementam.

Guardadas as diferenças de geração, muitas são as afinidades entre a produção atual e a das décadas de 1960 e 1970. Àquela altura, recuperando uma dimensão trágica das vanguardas

No subtítulo da tese de doutorado do artista Milton Machado, lemos: “(Arte) e sua exterioridade”. Comentando a presença destes parênteses em torno da palavra arte, ele observa: “Por que entre parênteses? Porque arte não existe, existem apenas trabalhos de arte (nossas homenagens a Gombrich, que foi quem escreveu isso aí e quem escreveu *A Estória da Arte – “story”,* que não é “história”, como quer a tradução brasileira). À minha maneira, digo que arte não acontece, ao menos não acontece como arte. Do mesmo modo a história. Nada acontece como história, nada acontece como arte. Não fosse assim, se arte adquirisse existência plena garantida em documento de identidade, não existiriam mais trabalhos de arte, incluindo aí a negociação de sua significação. E existiria finalmente sua história escrita, ponto final. Parênteses delimitam um intervalo, como na notação matemática”⁴. O fato de a (arte) existir neste intervalo, entre *ser* e *poder ser*, tornando-se sempre algo diferente no embate com as exterioridades que lhe conferem sentido (o público, a instituição, o circuito, a realidade), faz com que ela, a Arte, não se defina a priori, mas apenas a partir de uma negociação constante com sua tradição e por meio das inserções possíveis na cultura e na sociedade de seu tempo. Neste intervalo, onde as certezas estão suspensas, o próprio artista vê-se obrigado a redefinir seus compromissos e responsabilidades.

Se, por um lado, com os múltiplos deslocamentos para fora do espaço protegido do museu (e na volta para ele), a arte deve ser colocada entre parênteses, o artista, por outro, redefinindo sua posição, coloca-se também entre parênteses. A incerteza sobre o estatuto de artista desobriga-o de uma subjetividade forte, de uma associação essencialmente moderna entre o “eu” e a criação. Talvez isto nos dê alguma pista para pensarmos sobre a razão de tantas “parcerias poéticas” na cena contemporânea. O artista, além do seu tradicional papel de sujeito criador, que mantém sua pertinência, também passou a poder ser pensado como um proponente coletivo. A remissão aí a Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica é óbvia. Este é um direcionamento ainda indefinido que tem como expectativa a vontade de redimensionar e transformar a inserção da arte no espaço público.

Em uma entrevista em que comentava seu trabalho *Teresa*, Tunga foi bastante sugestivo no trato desta questão. “Eu acho que cada vez mais a dissolução do poeta não se dá dentro das estratégias que o modernismo pensou, mas pode se dar em outras no sentido de uma criação mais ampla, de uma poética coletiva. Uma poética sendo a poética de um povo inteiro, de uma cultura inteira. Acho que isso aí indica uma possibilidade, indica a possibilidade de você construir uma obra com vários poetas, e essa obra seja permeada de poéticas diversas, mas tendo sempre o seu núcleo central dirigido por uma pessoa ou talvez por uma pulsão social.”⁵

Enfim, destas breves considerações sobre as relações sempre tensas entre a arte, seu estatuto e seus espaços de atuação, cabe sublinhar que a aposta da curadoria do Panorama nestas estratégias desviantes tem como pano de fundo a situação de crise geral de todos os valores da tradição. Diante da crise, quando tudo parece obscuro e poucas referências surgem

⁴ Trecho extraído de uma conversa por e-mail com o artista Milton Machado que sairá na Revista ITEM 6.

⁵ Entrevista realizada por mim e publicada no catálogo da exposição de Tunga no CCBB de Brasília, em Junho de 2001.

históricas, a arte sacrificava sua autonomia em nome de uma potencialização da existência, do ser no mundo. Verificava-se, como era de se esperar, uma transformação bastante radical das noções de arte e artista.

Evidentemente os riscos inerentes a esta estetização da vida são enormes. Há uma assimetria entre o que a vida, na sua imprevisibilidade, alcança e o que a arte, com sua intencionalidade, realiza. Todo artista, ao abrir mão de sua espacialidade específica (refiro-me, principalmente, ao museu e à galeria), deve assumir a responsabilidade do anonimato e da indiferença – suspende-se assim a expectativa que vem embutida em uma certa “atitude estética” que faz com que todos aqueles que se dirigem à “obra de arte” já tragam alguma predisposição a um tipo de emoção previamente determinado. Suspendida esta “atitude”, libera-se a possibilidade da surpresa. Foi no silêncio de um final de tarde qualquer que o Ducha avermelhou o Cristo Redentor¹. A repercussão deste “desvio para o vermelho” foi infinitamente maior do que a expectativa do projeto. Nesta disparidade entre o que se quer e o que se produz surge o coeficiente artístico destas interferências urbanas.

Como há várias estratégias poéticas neste Panorama que buscam a rua para se disseminar ou o espaço urbano para intervir – Atrocidades Maravilhosas, Mico, spmb, Clube da Lata, Ducha, sem esquecermos as duas referências históricas destacadas no livro, Artur Barrio e Paulo Bruscky -, cabe qualificar melhor o sentido deste anonimato assinalado acima². O importante é não tomá-lo como algo que inviabilizaria o artístico (e o artista), mas que o obrigaria a certos cuidados. Este anonimato dura o tempo necessário para se negociarem os possíveis sentidos da intervenção e sua(s) forma(s) de inserção no espaço artístico – seja por meio de fotografia, filme, texto e/ou outras materialidades possíveis. O anonimato é importante, pois a intervenção acontecerá em um território cujas regras de ação e reação não são dadas pela arte, mas pela sociedade. Aceitar estas regras não significa sucumbir às suas determinações, mas correr os riscos de seus impedimentos. O exemplo mais claro aí é o de Flávio de Carvalho entrando em uma procissão religiosa, desafiando-a e enfrentando-a sem qualquer defesa do tipo “trata-se de uma experimentação artística”. Por sinal, em momento algum do seu livro *Experiência nº 2*, ele descreve o acontecido como arte, não obstante podermos assim defini-lo hoje.³ Seria o caso de lembrarmos também as *Trouxas e 4 dias 4 noites* de Artur Barrio ou as *Inserções em circuito ideológico* de Cildo Meireles. É claro que muitos *happenings* aconteceram e acontecem na rua, com hora marcada e com uma clara delimitação do espaço, que passa a ser um “espaço de arte”. Isto é válido, muitas coisas interessantes foram feitas aí, mas não me parece ser o que busca a maioria das intervenções apresentadas no Panorama que assumem a indiferença da rua como condição para o estranhamento poético. Como manter a especificidade do artístico dentro da vida? Que deslocamentos serão necessários para pensarmos de modo mais arejado e interessante estas inserções da arte em circuitos ideológicos? Estas perguntas não encontram respostas imediatas, cabendo, apenas, mantê-las por perto.

¹ Refiro-me à intervenção do jovem artista carioca Ducha, que durante mais ou menos 1 hora deixou o Cristo Redentor vestido de vermelho, colando uma folha de gelatina vermelha aos holofotes. No dia seguinte, apareceu uma fotografia na primeira página do Jornal do Brasil.

² Poderia falar também, por exemplo, dos trabalhos de Marcos Chaves, Marepe, Monica Nador, Jarbas Lopes, Raul Mourão e Marta Neves. Cada um deles lida, à sua maneira, com a tensão entre espaço urbano e espaço artístico. Todavia, por estarem já de saída incluídos no museu, não precisam assumir este requerido anonimato. Isto não tira em nada a validade e a qualidade dos seus trabalhos. São apenas diferenças a serem apontadas.

³ O livro sobre a *Experiência nº 2*, de Flávio de Carvalho, foi reeditado em 2001, pela Editora Nau, Rio de Janeiro. Cabe ainda sublinhar que no livro deste Panorama, em entrevista com Artur Barrio, cito a *Experiência* de Flávio de Carvalho e, por pura desatenção de todos que a editaram, principalmente minha, apareço falando em passeata e comício, em vez de procissão. Aproveito para corrigir o erro.

Vivemos um processo revolucionário de mudança histórica e cultural, desencadeado e conduzido por um conjunto de transformações tecnológicas que têm a microeletrônica na sua raiz. Mudam os modos de vida, o ambiente natural, os artefatos e rotinas que assinalam o cotidiano, assim como se modificam a imaginação, a sensibilidade, a percepção e o fluxo dos instintos. Sabemos que nada mais será como antes, mas ninguém tem idéia ainda de como as coisas haverão de ser. Somos as criaturas do interregno, filhos de uma intensidade que nos arrasta numa navegação cega.

Em tempos como esses, a arte e os artistas assumem uma importância estratégica. Eles tateiam exploratoriamente o vácuo que nos suga para novas configurações, na tentativa de entender o que nos espera, preparando nosso espírito para que se adapte, mas também para que resista, altere e interaja criativamente com o devir. Os processos tecnológicos e seus tutores tendem nos privar do controle sobre nosso próprio destino, empenhados em nos seduzir com o abandono de qualquer sentido de responsabilidade e compromisso. Diante desse assalto à luz da história, perpetrado por autoridades e instituições que em princípio deveriam nos defender, confiamos nos artistas para que, como um bando de salteadores dos tesouros que foram, antes de mais nada, saqueados de nós mesmos, Robin Hoods das trilhas globais, devolvam-nos nossos sonhos, desejos, esperanças e anseios de justiça.

Diante desse quadro, a proposta da curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende para este Panorama da Arte Brasileira 2001 se mostrou particularmente fértil e oportuna. No seu empenho para nos fornecer um painel indicativo da produção artística da atualidade no país, eles buscaram privilegiar propostas que interpelavam ou mantinham algum nível de interlocução com os processos de transição histórica que envolvem a cultura local e seus múltiplos reenquadramentos na nova cena mundial.

Sem foco único ou fórmulas preestabelecidas, sua busca se abriu para os mais diversos projetos, desde que neles detectassem o incômodo diante de pressões alienantes, a inquietação frente às acomodações irrefletidas ou a recusa em abandonar padrões éticos, valores sociais ou princípios humanitários. Na palavra dos curadores, “além de discutir as práticas artísticas contemporâneas, pareceu-nos essencial tratar também dos caminhos possíveis entre a produção e o público, isto é, da relação entre a dinâmica da arte contemporânea e o tecido socioeconômico brasileiro”.

Para ressaltar o quanto a proposta dos curadores está sintonizada com o debate artístico e cultural que se trava, no plano internacional, ao redor das questões relacionadas com a presente crise histórica, gostaria de cotejá-la com as ponderações do coletivo de artistas e críticos culturais autodenominado Critical Art Ensemble. Em seu livro-manifesto *The Electronic Disturbance* (Nova Iorque, Autonomedia, 1994, tradução para o português intitulada *Distúrbio Eletrônico*, São Paulo, Conrad Editora, 2001), eles formulam nos seguintes termos a sua visão crítica dos processos de reformulação do panorama mundial:

como pontos de orientação, resta-nos a liberdade e a experimentação. Qualificando as reticências deste nosso presente, disseminado neste texto, encerro-o com uma última citação que me parece exemplar: "Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um 'fato social', deixa intocado o 'valor estético', e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tornar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade a que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de *experimental*".⁶

Luiz Camillo Osorio

Doutor em Filosofia, Professor de Estética e História da Arte da UNIRIO e crítico de arte do Jornal do Brasil

⁶ Bauman, Zygmunt – *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*, RJ, Jorge Zahar Editor, 1998, pag 137.

participação de coletivos crítico-criativos e de artistas voltados para redefinições do papel, da natureza e do lugar das artes no momento atual e no interior do quadro institucional vigente. Nota-se o empenho geral em enfrentar as convenções que circunscrevem os processos de criação, assimilando-os às convicções dos sistemas de valor dominantes. Por toda parte se sentem os artistas abandonando deliberadamente o caminho dos procedimentos consagrados, na busca de presenças contingentes, de situações descondicionantes, de experiências irreduzíveis a fórmulas, vieses ou modelos.

Nesse sentido o livro associado ao evento mostrou-se uma alternativa providencial. Ele proporcionou o veículo para a apresentação das propostas e manifestos dos vários grupos de debate e criação, que assim podiam ademais produzir uma versão gráfica capaz de exprimir a variedade, amplitude e atualidade de seus respectivos projetos. Ao longo de suas páginas dissonantes, enquanto o Clube da Lata e Linha Imaginária exploram potenciais gráficos para encaminhar suas demandas, MICO, spmb, Grupo Camelo articulam imagens, conceitos e contextos críticos para reconfigurar o momento cultural. O APIC! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais) inverte a lógica do circuito das artes, ao passo que o Atrocidades Maravilhosas sonda os mecanismos pelos quais a publicidade e o sensacionalismo sufocam a sensibilidade e a imaginação.

Mas há muitas outras questões incômodas nesse livro impertinente. Os núcleos Agora/ Capacete, Torreão e Alpendre instituem a conspiração e o convívio nas vicissitudes discretas do cotidiano, como antídotos à adesão complacente ante o fragor aliciante da cultura espetacular. As imagens cruas, sem aura e sem alma de Paulo Brusky revezam com as imagens inquisitivas de Carla Zaccagnini e com as experiências-limite físicas e mentais de Artur Barrio. Ducha perscruta a lógica simbólica com que se montam as cenografias urbanas, paralelamente ao percurso de Monica Nador aprendendo a arte popular de construir sentidos com as paredes.

As faixas, cartazes e painéis de Jarbas Lopes e Marta Neves, espalhados dentro e fora do MAM, assinalam o hibridismo entre cultura popular e cultura de massa, o cruzamento entre ícones da publicidade e signos da cultura visual periférica, a contradição entre as ambições da arte institucional e as realidades da cultura da penúria. Os sintomas de cidades assoladas por presenças estranhas e tensões asfixiantes assomam na gaiola de proteção para carros de Raul Mourão, com suas grades agressivas de pontas-de-lança, ou na *Musa* intrigante de Tatiana Grinberg, espalhando-se alva, visguenta, pegajosa e amorfa, no chão da galeria, ou ainda nas perspectivas ortogonais e labirínticas de Eduardo Coimbra, nos fragmentos da arquitetura irresoluta de Raquel Garbelotti, nos espaços inviáveis de Karina Weidle.

De outro teor são as experiências do grupo Chelipa Ferro com seu leito multissensorial e sua fonte luminosa, testando com ironia os condicionamentos da percepção e os clichês culturais que povoam a nossa memória. Desafio semelhante faz Jarbas Lopes com sua roupa-máscara-fantasia de bucha, para ser vestida sobre o corpo nu e desfilada impávida pela galeria.

"A revolução na tecnologia desencadeada pelo rápido desenvolvimento dos computadores e dos recursos visuais criou uma nova geografia de relações de poder no primeiro mundo, que mal podia ser imaginada ainda vinte anos atrás. As pessoas foram reduzidas a dados, os processos de vigilância se dão numa escala mundial, as mentes se dissolvem numa nova dimensão constituída pelas telas de computadores, originando um poder autoritário que cresce reforçado pela sua própria invisibilidade."

O elemento mais original na análise do Critical Art Ensemble é a sua compreensão de que esse processo, apesar de muito recente, representa na verdade a culminação de tendências que são constitutivas da cultura ocidental, em gestação desde suas remotas origens na Grécia clássica, a partir da consolidação da metafísica socrática. É uma visão crítica tão ousada quanto perturbadoramente lúcida:

"O Ocidente tem se preparado para esse momento há 2.500 anos. Sempre houve uma idéia do virtual, fosse ela fundamentada no misticismo, no pensamento analítico abstrato ou na fantasia romântica. Todos esses enfoques criaram e manipularam mundos invisíveis, acessíveis somente à imaginação, de modo que em alguns casos esses modelos ganhassem privilégios ontológicos. O que tornou possíveis os atuais conceitos e tecnologias do virtual foi que esses sistemas preexistentes de pensamento se expandiram para além da imaginação, manifestando-se no desenvolvimento e na justificação da tecnologia."

O modo como o Critical Art Ensemble demonstra seu ponto de vista é tão desconcertante quanto seu argumento. Eles retomam e, por assim dizer, reciclam textos clássicos, dotando-os no processo de uma surpreendente atualidade. Seu principal objetivo é confrontar essa herança socrática e suas contínuas metamorfoses na cultura ocidental, subsistindo sempre como uma base metafísica que submete a vida, a liberdade e as demandas afetivas do homem ao primado de alguma entidade superior, abstrata e onipotente, que tudo e todos devem acatar, louvar e, diante da qual, ceder. Essa entidade suprema muda de rosto ao longo da história, aparecendo em diferentes momentos como a fé, a razão, o progresso, a ordem, o desenvolvimento, o Estado, a modernidade ou o mercado. Essa é a fonte do que hoje se denomina a vitória do pensamento único.

Que as artes e a cultura sejam parte integrante desse sistema de homogeneização e neutralização mental, isto não constitui novidade. O fato relevante é que hoje, sobretudo nos campos da cultura e das artes, abre-se o front na luta contra o conformismo, contra a alienação e contra a consolidação da unanimidade acachapante. Num mundo em que as próprias artes e os símbolos culturais se tornaram instrumentos estratégicos nos jogos de sedução e mistificação do mercado, a atitude criativa independente demanda tanto a crítica dos privilégios da estética quanto a denúncia da estetização dos privilégios.

Foi esse o rumo tomado pelos curadores deste Panorama das Artes 2001, o que torna esta mostra especialmente estimulante para o debate cultural. O evento foi concebido e montado como um fórum de idéias, conceitos, projetos, obras e atitudes. Há uma nítida ênfase na

APIC !, Atrocidades Maravilhosas, Clube da Lata, Grupo Camelo, Linha Imaginária, MICO e spmb

Considerando a importância dos grupos de artistas e organizações independentes para o mapeamento realizado pelos curadores na elaboração do Panorama da Arte Brasileira 2001, decidimos entrevistar os grupos que participaram da mostra – seja no espaço do Museu, seja no livro – com a intenção de registrar algumas de suas estratégias, objetivos e posicionamentos. As perguntas enviadas foram as mesmas para todos; no entanto, a forma de organização e elaboração das respostas já demonstrou algumas características particulares do funcionamento de cada um. Enquanto o MICO, por exemplo, escreveu um texto em conjunto a partir de reuniões e discussões entre os integrantes do grupo, o Atrocidades Maravilhosas criou um *e-group* para que cada artista envolvido pudesse responder as perguntas individualmente. O modo de editar as respostas buscou, portanto, respeitar estas diferenças, incluindo a pergunta apenas quando necessária para a compreensão do texto.

A entrevista não foi enviada para os espaços independentes (Agora/Capacete, Alpendre e Torreão) porque já constam informações sobre os objetivos e modos de atuação destas organizações no livro do Panorama da Arte Brasileira 2001, publicado como parte da exposição.

Ana Paula Cohen

Coordenadora editorial

Situação que envolve incerteza, desconforto e entrega ao escrutínio indiscreto do gozo *voyeur*. Cao Guimarães viveu emoções de intensidade similar nos seqüestros a que se entregou, de olhos vendados e câmara nas mãos, registrando as circunstâncias da sua aflição.

Outros trabalhos sondaram essas polaridades entre o deliberado e o aleatório, o planejamento metódico atravessado pelas contingências intervenientes e irreduzíveis, a inviabilidade de segregar a engenharia e o acidente. Esse é o tema da *Máquina de Bordar* com brotos de milho de Lia Menna Barreto, da *Carta Faminta* com as lesmas artífices de Rivane Neuenschwander e dos estilhaços calculados de Iran do Espírito Santo. No mundo dos clones, dos *design babies*, dos *chips* implantados na carne, até os corpos são planejados, submetidos às tiranias simultâneas da publicidade, da mídia, dos esteróides e dos cosméticos. Fernanda Magalhães avança na contramão dessa padronização dos corpos, invadindo a cena com presenças obesas.

Quando a situação se inverte e são as contingências que prevalecem sobre a obsessão controladora, a cadeia das normas colapsa e o espaço se abre para o jogo, para o chiste e para a festa. Marepe montou uma barraquinha de feira na qual o que se oferece ao público é a possibilidade de uma descarga emocional, uma síncope catártica como um espirro, em que as criaturas têm a feliz oportunidade de escolher e descarregar um palavrão, a plenos pulmões, enquanto dilaceram com as mãos um pedaço de tecido, completando o prazer dessa somatização dos impulsos indignados. Já Marcos Chaves percorre o impulso lúdico das gentes simples incorporado às variedades surpreendentes dos banquinhos de madeira ou das esculturas mirabolantes, improvisadas com sucata, embalagens usadas e lixo das ruas, erguidas dentro dos buracos que pululam pelo asfalto urbano.

Esses são apenas alguns exemplos do espírito inquieto e questionador que preside esta mostra. Se esse é o panorama que caracteriza pelo menos parte da produção artística contemporânea, como nos sugerem os curadores, então o contexto é promissor. Ele denota sintonia com impulsos críticos em circulação na cena internacional, num mundo cada vez mais sem fronteiras, mas também consciência clara da singularidade da situação brasileira, com seus impasses de uma modernidade malcosida, em decorrência de uma herança histórica mal digerida.

Para terminar esse breve circuito, retomemos o Critical Art Ensemble com quem o iniciamos. Dizem eles ao final de seu livro: "É muito fácil ficar instalado no *bunker* das posições asseguradas. Mas nós não temos conclusões, não temos certezas; apenas elementos teóricos, matrizes performativas e desafios práticos". Pode não parecer muito, mas é o tônico mental de que precisamos nesses tempos de culto às aparências, de consumismo desvairado e de opiniões resignadas. Aproveitemos a rara oportunidade para exercitar o lado mais sensível da inteligência.

Nicolau Sevcenko

Professor de História da Cultura, Departamento de História da FFLCH, Universidade de São Paulo

Atrocidades Maravilhosas

Rio de Janeiro, RJ, 2000

Adriano Melhen (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Alexandre Vogler** (Rio de Janeiro, RJ, 1973), **Ana Paula Cardoso** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **André Amaral** (São Paulo, SP, 1972), **Arthur Leandro** (Belém, PA, 1967), **Bruno Lins** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Clara Zúñiga** (Rio de Janeiro, RJ, 1974), **Cláudia Leão**, **Ducha** (Rio de Janeiro, RJ, 1977), **Edson Barrus** (Carnaubeira da Penha, PE, 1961), **Felipe Barbosa** (Rio de Janeiro, RJ, 1978), **Florian Romano** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Geraldo Marcolini** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Guga** (Rio de Janeiro, RJ, 1973), **João Ferraz** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Leonardo Tepedino** (Rio de Janeiro, RJ, 1967), **Luis Andrade** (Fortaleza, CE, 1967), **Marcos Abreu** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Ronald Duarte** (Rio de Janeiro, RJ, 1963), **Rosana Ricalde** (Niterói, RJ, 1971) e **Roosivelt Pinheiro** (Nhamundá, AM, 1964).

Quais os objetivos do Atrocidades Maravilhosas?

Alexandre Vogler: O Atrocidades Maravilhosas funciona como uma espécie de agenciador “povero” da produção coletiva. Este grupo é aberto e age sempre inserido num contexto público.

Rosana Ricalde e Felipe Barbosa: Aproveitar a cidade como espaço a ser tomado, numa ação conjunta: num mesmo dia e hora, vários artistas pregam seus cartazes em diferentes pontos da cidade (...) Acho importante ressaltar que cada um pensa seu cartaz, mas a produção deles e a colagem – ações fundamentais para integração do grupo – ocorrem em um local comum.

Roosivelt Pinheiro: Criar possibilidades de atuações de artistas no espaço urbano, fora do circuito institucional de exposição de arte.

ROMANO: Alterar as possibilidades visuais do espaço público, incluindo uma informação não-comercial como alternativa, causando uma dúvida ou suspeita no espectador. Ampliar as possibilidades de suporte da arte.

André Amaral: Promover ações que dêem visibilidade aos projetos de intervenção pública de cada um dos artistas em atividade, contando somente com os meios e recursos disponíveis para o trabalho da forma mais independente e “imediate” possível. Além disso, questionar qual é o lugar próprio (se é que este existe) para a existência do trabalho de arte e o que deve (ou pode ser) este mesmo trabalho.

Como vocês diferenciariam a ação em grupo da prática artística individual?

Alexandre Vogler: Acredito ser possível agregar artistas se se tiver em vista a PRODUÇÃO (recíproca) do trabalho de cada um deles. A CRIAÇÃO coletiva é um pouco mais difícil.

ROMANO: A prática individual, neste caso, restringe a área de atuação; em grupo, o desdobramento é maior, e o alcance, também, pela proporção alcançada.

Felipe Barbosa e Rosana Ricalde: Uma coisa é a elaboração de um trabalho em grupo em que a proposta de cada um se dilui numa idéia conjunta; outra, como no caso do Atrocidades, é a proposta em que cada um desenvolve seu trabalho e, depois, todos se juntam para a elaboração e execução de ações constituídas por propostas individuais que se utilizem da mesma mídia.

APIC! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais)

APIC! Não é um grupo e, sim, um logotipo e um manifesto¹ concebido por dois artistas, **Nick Rands** (Chester, Inglaterra, 1955) e **Maria Lucia Cattani** (Garibaldi, RS, 1958). Contudo, qualquer artista que usar o logotipo em material de divulgação de exposições em Instituições Culturais Públicas para as quais tiver despesas, torna-se parte do grupo de Artistas Patrocinando Instituições Culturais. O projeto é novo e está em desenvolvimento. Até o presente momento, teve apoio verbal e encorajamento por parte de artistas de Porto Alegre.

Objetivos do APIC!

- a. Discutir o apoio financeiro inadequado dado a Instituições Culturais e/ou a inapropriada distribuição de recursos nas Instituições Culturais no Brasil.
- b. Levar a público que os artistas não têm ganhos e, sim, perdas financeiras quando expõem em Instituições Culturais no Brasil.
- c. Encorajar os artistas para que se organizem e façam campanhas para uma remuneração justa e apropriada quando expõem em Instituições Culturais no Brasil.

Acreditamos que o sistema institucional necessita ser descentralizado e adequadamente financiado. Deve-se dar prioridade à remuneração justa para produtores culturais, tendo sempre em vista a qualidade da produção.

¹ Manifesto publicado no livro do Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 30.

Clube da Lata

Porto Alegre, RS, 1998

Adriana Boff (Caxias do Sul, RS, 1976), **Bárbara Nunes** (Porto Alegre, RS, 1975), **Betina Frichmann** (Porto Alegre, RS, 1970), **Claíton Dornelles** (Santo Ângelo, RS, 1968), **Juliana Angeli** (Porto Alegre, RS, 1977), **Ricardo Jaeger** (Santa Rosa, RS, 1975) e **Tiago Rivaldo** (Porto Alegre, RS, 1976).

O foco de trabalho do **Clube da Lata** está na investigação em torno da antiga “camera obscura”¹ como meio de obtenção e observação de imagens no contexto da fotografia e da arte contemporâneas. A formação do grupo objetiva criar espaço para a discussão da produção e intercâmbio das pesquisas de seus integrantes a partir do interesse comum por esse meio, para assim desenvolver projetos pessoais e coletivos, contando com força de equipe na formatação, produção, execução e divulgação destes projetos. Além de propor experiências plásticas em fotografias, instalações, intervenções, o grupo também se propõe a desenvolver ações educacionais se utilizando da técnica de fotografia “pinhole”².

Como vocês diferenciariam a ação em grupo da prática artística individual?

Não existiria o grupo se não houvesse a produção particular de cada integrante. Os projetos coletivos acabam por encampar pontos das pesquisas individuais. Se pensarmos na fotografia “pinhole” – que acontece sem a necessidade de um operador, por se tratar de um fenômeno óptico autônomo –, e na questão da autoria no fazer fotográfico como assuntos que interessam ao grupo, fica fácil de entender a configuração de projetos coletivos. Além disso, podemos perceber a força política da condição de grupo como uma vantagem em relação ao trabalho individual isolado.

Como vocês avaliam hoje a efetividade do projeto em um contexto local?

Aí fica mais clara a questão da força política de grupo. Porto Alegre tem uma produção superqualificada, com artistas de alto nível; infelizmente, tais artistas não são acompanhados pelo circuito, que sofre por má administração dos poucos espaços existentes, quase sempre despreparados para receber arte contemporânea, o que talvez não seja um problema somente local. Essa carência torna necessária a mobilização dos artistas em grupos que viabilizem projetos independentes das instituições. O Clube da Lata, desde sua formação, tem sido acompanhado pela imprensa local, não só pelo tom de “novidade” em reunir-se em torno de uma técnica tão antiga, mas também pela relação que estabeleceu com a cidade, ao pensá-la como cenário dos projetos do grupo e, principalmente, como assunto, tendo visto suas características tão próximas ao antagonismo que a linguagem da câmera obscura sugere. Esta visibilidade certamente nos possibilitou ter a atenção da comunidade e credenciais para o circuito, além da participação em um mercado paralelo, ministrando cursos, “workshops” e palestras.

Qual o posicionamento do grupo frente ao sistema de arte existente hoje no Brasil?

Falar em sistema de arte hoje é muito oportuno, já que se encontra nele visível a deficiência que torna problemática sua relação com os artistas. Entre as oportunidades que chegam ao artista, criou-se a ideia de que apenas a visibilidade lhe basta. Tirando proveito de suas vaidades, as instituições não pagam por seu trabalho, o único profissional em todo o sistema que trabalha sem ser remunerado. O argumento pode vir relacionado à postura de feira que as exposições apresentam, de que ali se estará tendo visibilidade para a entrada em um mercado.

¹ Expressão latina que designa um fenômeno óptico segundo o qual a luz que reflete dos objetos se projeta ao interior de um aparato (espaço ou objeto oco vedado às entradas de luz) através de um mero orifício, produzindo uma imagem na superfície oposta de forma invertida e redimensionada, princípio que já fora descrito por Aristóteles na antiguidade grega, mas que só teve utilização prática no século XVI, em função da pintura e do desenho por artistas renascentistas, e que, a partir da pesquisa de materiais fotossensíveis, no século XIX, deu origem à fotografia como conhecemos hoje.

² “Pinhole”, do inglês: buraco de agulha. Técnica de representação fotográfica que se utiliza da construção de câmeras obscuras com latas e caixas dotadas de um minúsculo orifício no lugar de lentes.

Qual o posicionamento do grupo frente ao sistema de arte existente hoje no Brasil?

Alexandre Vogler: De minha parte, acho que adianta muito pouco problematizar o sistema de arte dentro desse próprio sistema. Seria como problematizar a academia dentro da academia. Penso numa situação anterior e faço o meu próprio circuito. O museu cumpre o seu papel (em alguns lugares, bem; noutros, nem tanto), a galeria também (se ainda existe é pela existência de mercado). No entanto, acho complicada a participação destas instituições de forma tão efetiva quanto a que a música ou a teledramaturgia exercem na cultura brasileira. (...) O fato de trabalhar num meio publicitário ou no espaço público endossa essas observações. Quanto à efetividade do projeto, acho difícil dizer qualquer coisa. Quando a coisa tiver ecos efetivos fora do público de arte, aí, sim, acredito poder concluir algo. Enquanto isso, a produção não pode parar.

Rosana Ricalde e Felipe Barbosa: Sabemos da necessidade de institucionalização, mas nada que impeça ações que se posicionem contra a instituição ou fiquem à margem dela. É inegável a desatualização de grande parte das instituições no Brasil, que não têm projetos que visem envolvimento com ações contemporâneas. Muitas demonstram pequeno interesse pela arte em si.

Principais intervenções realizadas pelo Atrocidades Maravilhosas

Projeto Atrocidades Maravilhosas de Intervenção Urbana - ação coletiva de 20 artistas ocupando pontos específicos da cidade do Rio de Janeiro, com cartazes de lambe-lambe (cartazes publicitários colados em tapumes e locais de grande circulação de pedestres). Abril, 2000.

Ocupação regular do TAPUME, situado na Rua da Lapa com Ladeira de Santa Teresa (Rio de Janeiro, RJ), com trabalhos de lambe-lambe: Adriano Melhem, Geraldo Marcolini, Romano, Marcos Abreu, Ducha, Luis Andrade, Bruno Lins, Allan Dunn. 2001

Atrocidades Maravilhosas - intervenções públicas em São Paulo, em outubro 2001: Roosevelt Pinheiro, intervenção/performance, Praça da República; HAPAX, som/performance, Praça da República, Av. Paulista e Museu de Arte Moderna de São Paulo; Adriano Melhem, lambe-lambe *Bula de fabricação de antrax*; Alexandre Vogler, lambe-lambe *Fé em Deus/Fé em Diabo*, intervenção em *Burro sem rabo*, Praça da República; Felipe Barbosa, intervenção, Parque Ibirapuera; André Amaral, performance, Av. Paulista; Rosana Ricaldi, intervenção, Parque Ibirapuera; Luis Andrade, intervenção *GEO-EGO*, Av. Paulista; Erika Fraenkel, performance *Edd*, Av. Paulista; Guga Ferraz, performance, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Caríssima Ana Paula Cohen,

O Camelo regozijou-se com a oportunidade de responder perguntas. Responderíamos todo e qualquer tipo de questão vinda de qualquer área do conhecimento humano e mesmo de áreas vedadas ao círculo restrito do homem. Temos, verdadeiramente, as respostas. Digam suas dúvidas: Camelo indicar-lhes-á o caminho reto e verdadeiro.

Porém, no afã de tudo esclarecer, de desemaranhar e desalinhar o confuso novelo da vida do homem contemporâneo, Camelo acabou por exceder em 6 600 palavras o limite estipulado pela equipe do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 400 palavras. O motivo deste excesso foi a mais pura convicção de que poderíamos contribuir para o empreendimento de confortar os corações doloridos e confusos desta nossa sociedade carcomida por tão variados vícios.

Portanto, o que aqui se mostra são alguns fragmentos de um longo diálogo travado entre os três membros e uma vagina do Camelo (Paulo Meira, Marcelo Coutinho, Ismael Portela e Oriana Duarte), gravado numa noite de quase verão, às margens do rio Capibaribe, na cidade do Recife, no correr do ano de dois mil e um da graça de Deus.

Oriana Duarte

Marcelo Coutinho

Ismael Portela

Paulo Meira

(Grupo Camelo)

Qual o posicionamento do grupo frente ao sistema de arte existente hoje no Brasil?

O Brasil possui um sistema meramente expositor. É completamente desvinculado das etapas "pesquisa" e "produção". (...) O papel do crítico, do pensador, confunde-se com o de produtor cultural. A maior parte da produção crítica brasileira resume-se a sucintos textos de catálogo. Ou seja, ao próprio evento. Isto só torna mais incipiente a crítica de arte no Brasil, pois ela implicaria uma reflexão sobre a produção, independente do evento (vide o contraste com a produção crítica brasileira vinda da área de literatura). (...) Não há investimento no pensamento artístico. Há pensamento eventológico. O pensar é achatado pela lógica do espetáculo. Não se constitui uma reflexão crítica com estes procedimentos.(...) Com uma "política cultural" desta, o efeito na produção de arte contemporânea, considerando as suas dificuldades de assimilação de mercado, é devastador. (...) O sistema de arte está obviamente fincado em seu ambiente cultural. Ele replica todo o organismo social do país. Como o Brasil nunca possuiu um projeto realmente nacional-federativo, vivemos a reboque de nexos históricos e críticos ficcionais construídos por focos regionais específicos (paulistas, cariocas, pernambucanos, baianos etc.). (...) Quaisquer que sejam os focos e os construtos ficcionais, a natureza híbrida e variada do Brasil parece não agradar a espíritos mais apolíneos, nostálgicos de cafés parisienses nunca realmente saboreados ou das brisas sopradas nas grandes avenidas novaiorquinas. (...) As ordeiras ficções regionais brasileiras, por demais programáticas, parecem narcotizadas diante deste animal de inúmeras faces. Como o Descartes, de Paulo Leminski, que, para suportar fauna tão disparatada, no zoológico de Maurício de Nassau, faz uso de certo cigarro que tudo tornava enevoadado.

Mas onde está o mercado? Viabilizar a produção da obra, nem sempre nas condições ideais, certamente não justifica as horas de dedicação, a formação, a pesquisa, o trabalho do artista. E, ainda, se pensarmos que museus, institutos, curadores, críticos e produtores necessitam do trabalho do artista para que existam como profissionais e promotores de cultura, tal ocorrência é totalmente descabida. Por outro lado, a necessidade pode ser positiva no que se refere à formação de uma polivalência desde cedo, pois artista contemporâneo precisa ser produtor, administrador, enfim, envolver-se com funções burocráticas. Cada vez mais, os artistas tendem a procurar meios alternativos para realizar seus projetos, como leis de incentivo à cultura, programas de financiamento ou apoio de empresas privadas. No entanto, aí surge uma outra questão: esses projetos não estariam simplesmente propondo independência para serem, em seguida, absorvidos pelas instituições?

As instituições, tanto públicas como privadas, sofrem de despreparo para receber arte contemporânea. Mesmo os museus de arte contemporânea do país estão ainda baseados em uma estrutura museológica restrita aos limites do cubo branco, desrespeitando as condições necessárias para a realização das obras que desconsideram este padrão: tais instituições parecem se preocupar com a boa apresentação da obra somente para a publicação de um catálogo ou para a festa de abertura, desconsiderando a relação com o público, durante o período que segue.

Principais intervenções/atividades realizadas pelo grupo

1998 - Clube da Lata - "Pinholes", exposição de lançamento, Instituto Goethe, Porto Alegre, RS.

1998 - Túnel, atividade em grupo utilizando como câmera um latão de lixo municipal, através da qual se obteve uma fotografia de 70 x 150 cm. Obra apresentada em instalação na Galeria do Centro Cultural Jorge Zanatta, em Criciúma, SC.

1999 - Arte no Pão, pintura mural a partir de "camera obscura", Pão dos Pobres de Santo Antônio, Porto Alegre, RS.

1999 - Clube da Lata 1 Ano, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre, RS. Intervenção do grupo em sala de 4m², entre uma livraria e uma sala de cinema transformada em "camera obscura"; o público era convidado a assistir a imagens invertidas da arquitetura e do intenso movimento de pedestres em frente ao orifício projetadas nas paredes da sala.

2001 - O lado de dentro de um outdoor, intervenção no painel de publicidade do Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre, RS.

2001 - Arte Postal, correspondências imaginárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre, trabalho em andamento: troca de correspondência entre Adriana Boff e Tiago Rivaldo por meio de caixas dos Correios e Telégrafos nas quais são adaptadas câmeras obscuras que viajam com o orifício aberto, registrando sobreposições do caminho percorrido sobre papel fotográfico no seu interior.

Linha Imaginária

São Paulo, SP, 1997

O Linha Imaginária é parte de um ideal de intercâmbio cultural que envolve a comunidade produtiva na área de artes visuais e o público em geral. Sua origem se deu em São Paulo; idealizado por Sidney Philocreon (Belém, PA, 1968), com coordenação de Sidney Philocreon e Mônica Rubinho, sua realização ocorre em qualquer campo expositivo, com preferência pela instituição museológica.

Hoje trabalhando com um número superior a 400 artistas de diversas áreas do Brasil, o Linha Imaginária iniciou suas atividades em 1997, tendo como primeira mostra *Corporis Misterium*, realizada no Museu de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos (Belém, PA).

O objetivo do Linha Imaginária é trabalhar o maior número possível de mostras coletivas, realizando um trânsito significativo de informações, a fim de gerar possibilidades para o conhecimento de uma vasta pluralidade cultural existente no país. Além disso, o projeto pretende possibilitar uma maior visibilidade das produções e processos de pesquisa dos artistas e estimular um maior contato com o público. O projeto dispõe ainda de um grande banco de dados sobre a produção destes artistas e seus dados curriculares.

No site do Linha Imaginária [www.linhaimaginaria.hpg.com.br], é possível obter o currículo completo de mostras com locais e ano de realização, além de um texto sobre os objetivos gerais do projeto.

O Linha Imaginária organiza exposições em museus, sempre coletivas; tem passagens por projetos de intervenção urbana e inicia uma sequência de mostras internacionais. O projeto é solicitado ainda para sediar pesquisas de ordem curatorial e auxilia nas pesquisas embasadas no ideal de mapeamento.

Como vocês diferenciariam esta organização de um espaço institucional ou galeria de arte?

A organização do projeto é feita de artistas para artistas, e a realização das mostras congrega um múltiplo contato entre produções de diferentes regiões, sejam nacionais ou internacionais, propondo efetivas ações de diálogo entre os artistas na construção das mostras realizadas, amplificando aspectos conceituais e culturais importantes na formação profissional, estendendo ainda para o público estas impregnações.

Como vocês avaliam hoje a efetividade do projeto em um contexto local?

A repercussão do projeto identifica suas qualidades de trabalho e profissionalismo realizados ao longo de cinco anos de existência; outro dado considerável é a enorme grade de profissionais interessados em participar. As metas originais de mapeamento do Linha ainda estão na metade do percurso, mas já existem até mesmo solicitações estrangeiras de adesão ao perfil de realizações deste trabalho, tanto por parte de artistas como de instituições. A realização do trânsito existente entre as partes possibilitou a visibilidade de pensamentos e processos artísticos importantes para tantos outros eventos e mercado de artes, gerando desta forma uma renovação da linguagem. Este tipo de atividade globalizante tem se fortalecido como parceria fundamental a instituições em seus projetos, estimulando ainda o mercado de arte.

Como vocês avaliam hoje a efetividade do projeto em um contexto local?

(...) O Camelo não é um projeto. O Camelo é um campo de conexões. (...)

Pode ser também um agregado e, como tal, a impossibilidade de um projeto. Mesmo tais definições são insuficientes. Qualquer tentativa de designação insere-se na proposta de um projeto. E ter um projeto, um objetivo específico é antever o fim, a morte. (...) O Camelo acabou por estimular a produção dessa nova geração não via obra, mas, sim enquanto possibilidade de ser artista, de constituir uma identidade social de artista. E isso não se encerra na materialização de uma obra ou no alcance de legitimações institucionais ou na bem sucedida comercialização via circuito comercial de galerias. (...) Há algo nesta identidade implicado em um comprometimento social que aponta para um *locus* diferenciado no sistema vigente. Daí ser pensado o local do artista como potencialmente propício a furar a rigidez da lógica do grande sistema.

Como vocês diferenciam a ação em grupo da prática artística individual?

Produzindo em grupo, pode-se ser um terrorista sem se estar só. Pode-se jogar um Frankstein no mundo juntos e a autoria individual se perde. (...) A perda da referência autoral toca na crítica institucional, no olhar inquisidor que se sente ameaçado, assim como na rigidez da grade estrutural que se esgarça mediante o incômodo de um trabalho coletivo. E tudo isto pela perda de referencial do autor. Desaparecendo o autor, que individualmente pode ser apontado ou negado, desaparece o controle sobre a "obra". (...) São impressionantes aquelas situações que já ocorreram com o Camelo, de ser questionado em palestras públicas com colocações do tipo "Tal obra parece mais com fulano, tal outra com sicrano, não acertei? Vamos, confessem...". (...) Assim, perdem a possibilidade de desfrutar essa outra dimensão do trabalho, que surge ao desvincular-se de um sujeito uno, autoral, do qual emana a potência de idéias de um coletivo, oferecendo uma outra aventura de apreensão que envolve, até mesmo, toda a complexidade de sua produção. (...) Mantemos a idéia de sujeito, de autor, de indivíduo. Mas um sujeito de agenciamento. Um indivíduo "via", o indivíduo "traficante", por onde o mundo passa. (...) Aqui é desafiada a idéia de autor pela idéia de perda de pertencimento, que não pode ser implantada, mas vivida, por corporificação, por um corpo que se deixa atravessar pelo mundo. Então o mundo não apenas passa por essa "via", como também passa a contaminá-lo e é contaminado por ele. (...)

MICO

São Paulo, SP, 2000

O *MICO* nasceu há um ano e meio, em São Paulo, capital. Os integrantes do grupo são formados em Geografia, Ciências Sociais, Artes Plásticas, Arquitetura, Publicidade e Jornalismo. Há também fotógrafos e arte-educadores.

O grupo tem como objetivo criar um espaço para as pessoas vivenciarem a cidade de uma forma diferente da qual estão acostumadas, podendo, assim, se distanciar e refletir sobre ela. Às vezes, um instante faz com que repensemos todo o universo. Deslocando coisas na cidade e da cidade, buscamos produzir este efeito, mínimo, ainda em construção, mas que pode se transformar em uma reflexão e talvez em uma nova ação. Vivemos na cidade e temos a certeza de que ela não precisaria ser encarada como um espaço inexoravelmente condenado à degradação. Isso não é real quando percebemos que depende de nós, de nossa ação, que ela se restabeleça enquanto um espaço para a vida.

O trabalho em grupo, diferente da prática artística individual, tem como principal característica a possibilidade da troca com outras pessoas, outras idéias, outros olhares. É incrível que numa cidade tão dispersiva quanto a nossa consigamos nos encontrar sempre, não com uma finalidade utilitária, mas artística, política, reflexiva.

A reflexão sobre o nosso lugar – que se constitui a partir deste lugar – ajuda a construir o espaço público, o diálogo. Assim, também aparecem muitas questões que dizem respeito ao genérico, ao mundo, às indignações e esperanças que nos movem, aos fatos que nos aterrorizam. Uma coisa é refletir abstratamente sobre tudo isso. Outra é agir a partir daquilo que temos perto, dos fatos do nosso cotidiano, daquilo que está diante dos nossos olhos, para daí chegar às grandes questões. Mergulhando na localidade é que se chega aos grandes temas da atualidade – já que a localidade em suas múltiplas determinações é, em si, o atual. O grupo conversa, a partir de suas intervenções, com as pessoas que passam pelas ruas indo ao médico, voltando da padaria, indo grafitar um muro, voltando do trabalho, introduzindo um instante extraordinário no ordinário. Quando estranhamos o nosso lugar, ele se evidencia e se torna novamente vivo, rico em questões. Assim, ele vai se tornando novamente nosso.

Em relação ao sistema de arte, acreditamos que não é necessário ser artista para se comunicar artisticamente, a ação depende de cada um. Depender de um sistema de arte para se comunicar com o mundo significa restringir a sua proposta a um grupo de pessoas determinado. Entendemos a arte fora daqueles espaços destinados e fixos; a cidade participando organicamente da arte, não como mais uma galeria. Tentamos encontrar o “nosso” lugar nessa metrópole, a partir daquilo que vamos construindo e acreditando. Ao fazê-lo, pretendemos transmitir essa possibilidade para outros grupos e pessoas: esta é a questão essencial.

OLHE AO REDOR:

Atrocidades Maravilhosas

(Rio de Janeiro, RJ, 2000)

Base para unhas fracas [Base coat for weak nails], 2001Publicado no livro do [Published at the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 74-77**Lia Menna Barreto**

(Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Máquinas de bordar [Embroidery Machines], 1999

Água e grãos de milho híbrido sobre tiras de gaze, sobre bandejas de alumínio, sobre bases de madeira [Water and hybrid corn grains on gauze strips, on aluminum trays, on wooden bases], 31 x 170 x 310 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Paulo Bruscky

(Recife, PE, 1949)

Goya – nove originais de Paulo Bruscky [Goya – nine originals by Paulo Bruscky], 2001Publicado no livro do [Published at the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 1-10**Marcos Chaves**

(Rio de Janeiro, RJ, 1961)

Lugar de sobra [Plenty of room], 1995/2001

Bancos de madeira [Wooden stools], dimensões variáveis [variable dimensions]

Coleção do artista [Collection of the artist]

Buraco [Hole], 1996/2000

Fotografia em cores [Color photograph], 150 x 100 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Buraco [Hole], 1996/2000

Fotografia em cores [Color photograph], 150 x 100 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Buraco [Hole], 1996/2000

Fotografia em cores [Color photograph], 150 x 100 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Buraco [Hole], 1996/2000

Fotografia em cores [Color photograph], 150 x 100 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Chelipa Ferro

(Rio de Janeiro, RJ, 1994)

Cama [Bed], 2001

Tatame, oscilador de frequência, amplificador de som, seis alto-falantes, madeira e vidro [Tatame, frequency oscillator, sound amplifier, six speakers, wood and glass], 81 x 189 x 132 cm

Coleção [Collection] Ricardo Sardenberg, São Paulo

Water Music [Música aquática], 2001

Instalação de vídeo/som com quatro canais, câmeras de vídeo, quatro monitores preto-e-branco de 5 polegadas, amplificadores, lâmpadas coloridas, água e fibra de vidro [Video/sound installation consisting of four channels, video cameras, four 5" black-and-white monitors, amplifiers, colored lamps, water and fiberglass], 123 x 200 x 200 cm

Coleção dos artistas [Collection of the artists]

Clube da Lata

(Porto Alegre, RS, 1998)

O lado de dentro de um outdoor [The inside of a billboard], 2001

Outdoor, chapas de metal galvanizado, telhas de aço galvanizado, tecido, madeira, espuma e texto recortado em vinil adesivo sobre PVC [Billboard, galvanized metal plates, galvanized steel tiles, fabric, wood, foam and cut-out text on self-adhesive vinyl on PVC], 300 x 900 x 300 cm

Coleção dos artistas [Collection of the artists]

Sem título [Untitled], 2001Publicado no livro do [Published at the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 13-15 e [and] 51-53**Eduardo Coimbra**

(Rio de Janeiro, RJ, 1955)

Asteróide #1 [Asteroid #1], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 64 x 74 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Asteróide #2 [Asteroid #2], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 64 x 74 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Asteróide #3 [Asteroid #3], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 64 x 74 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Asteróide #4 [Asteroid #4], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 74 x 64 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Asteróide #5 [Asteroid #5], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 64 x 74 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Grupo Camelo

(Recife, PE, 1996)

Q.T.C. [I.A.F.], 2001

Instalação de vídeo/som, videocassete, monitor em cores de 14 polegadas, projeção de VHS, em cores, sem som [Video/sound installation consisting of videocassette, 14" color monitor, color and soundless VHS projection], aprox. 3'; impressão sobre papel jornal [image printed on newspaper], 56 x 63,5 cm
 Coleção dos artistas [Collection of the artists]

Trabalhos voluntários [Voluntary works], 2001

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, pp. 42-45

Cao Guimarães

(Belo Horizonte, MG, 1965)

Histórias do não ver [Stories of not seeing], 2001

Filme super-8 em cores e filme super-8 preto-e-branco transferidos para VHS, sonoro, 26'; livro do autor e texto recortado em vinil adesivo [Super-8 color film and super-8 black-and-white film transferred to VHS, sound, 26'; an author's book and cut-out text on self-adhesive vinyl]

Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Cao Guimarães e [and] Rivane Neuenschwander

(Belo Horizonte, MG, 1965) (Belo Horizonte, MG, 1967)

Word/World [Palavra/Mundo], 2001

Filme super-8 e vídeo digital preto-e-branco transferidos para VHS, sonoro [Super-8 black-and-white film and digital video transferred to VHS, sound], 7'30"

Coleção dos artistas [Collection of the artists]

Lina Kim

(São Paulo, SP, 1965)

Formigas [Ants], 2001

Folhas de ouro e grafite sobre parede [Gold leaves and pencil on wall], dimensões variáveis [variable dimensions]
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Formigas [Ants], 2001

Folha de ouro e grafite sobre papel [Gold leaf and pencil on paper], 100 x 70 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Formigas [Ants], 2001

Folha de ouro e grafite sobre papel [Gold leaf and pencil on paper], 100 x 70 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Formigas [Ants], 2001

Folha de ouro e grafite sobre papel [Gold leaf and pencil on paper], 100 x 70 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção Miguel Chaia, São Paulo

Pure crystal [Cristal puro], 2001

Plástico cristal e grafite sobre papel [Crystal plastic and pencil on paper], 79 x 109 cm
 Coleção Miguel Chaia, São Paulo

Lucia Koch

(Porto Alegre, RS, 1966)

Sem título (janela moderna) [Untitled (modern window)], 2001

Aglomerado pintado [Painted plywood], 300 x 320 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Sem título (painéis-filho) [Untitled (son panels)], 2001

Aglomerado pintado [Painted plywood], 375 x 360 x 54 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Laura Lima

(Governador Valadares, MG, 1971)

Capuzes (homem=carne/mulher=carne) [Hoods (man=flesh/woman=flesh)], 2001

instauração: atores, adereço de tecido, roteiro [instauration: actors, textile adornment, play script]

Cortesia [Courtesy] Galeria Casa Triângulo, São Paulo

Asteróide #6 [Asteroid #6], 1999

Fotografia em cores [Color photograph], 74 x 64 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Anfiteatro em dois atos [Amphitheatre in two acts], 2001

Madeira pintada, espelho, grama sintética e figuras miniaturizadas de chumbo [Painted wood, mirror, synthetic grass and lead miniatures], 59 x 67 x 67 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Estádio [Stadium], 2001

Madeira pintada, grama sintética e figuras miniaturizadas de chumbo [Painted wood, synthetic grass and lead miniatures], 110 x 110 x 33 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Ducha

(Rio de Janeiro, RJ, 1977)

Porque nunca ninguém entendeu esse cara como eu entendi

[Because nobody ever understood this guy as I did], 2001
 Ampliação fotográfica de reprodução da obra *Como funciona a máquina fotográfica?*, do livro *Manual da Ciência Popular*, de Waltercio Caldas [Photographic enlargement reproducing the work *Como funciona a máquina fotográfica?* [How does a photo camera function?] from Waltercio Caldas' book *Manual da Ciência Popular* [Handbook of Popular Science]], 161 x 122 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título, 2001

Publicado no livro do [Published at the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, pp. 22-25

Iran do Espírito Santo

(Mococa, SP, 1963)

Nostalgia [Nostalgia], 1999

Fios de lã [Wool threads], 4 x 206 x 305 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]
 Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Ato único I [Single act I], 2001

Acrílico e papel triplex emoldurados [Acrylic and triplex paper, framed], 61 x 47 cm
 Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ato único II [Single act II], 2001

Acrílico e papel triplex emoldurados [Acrylic and triplex paper, framed], 61 x 47 cm
 Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ato único III [Single act III], 2001

Acrílico e papel triplex emoldurados [Acrylic and triplex paper, framed], 61 x 47 cm
 Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ato único IV [Single act IV], 2001

Acrílico e papel triplex emoldurados [Acrylic and triplex paper, framed], 61 x 47 cm
 Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Ato único V [Single act V], 2001

Acrílico e papel triplex emoldurados [Acrylic and triplex paper, framed], 61 x 47 cm
 Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
 Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Correções/Grupo B [Corrections/Group B], 2001

Granito [Granite], dimensões variáveis [variable dimensions]
 Coleção do artista [Collection of the artist]
 Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Raquel Garbelotti

(Dracena, SP, 1973)

Fachada [Façade], 2000

Tinta automotiva e vinil adesivo sobre MDF [Automotive paint and self-adhesive vinyl on MDF], 167 x 200 cm
 Coleção [Collection] Horizontes S/C Ltda., Belo Horizonte

Lareira [Fireplace], 2000

Tinta automotiva sobre MDF e parafusos de metal [Automotive paint on MDF and metal screws], 209 x 88 x 48 cm
 Coleção [Collection] Horizontes S/C Ltda., Belo Horizonte

Telhado [Roof], 2000

Tinta automotiva sobre MDF e parafusos de metal [Automotive paint on MDF and metal screws], 294 x 350 cm
 Coleção [Collection] Horizontes S/C Ltda., Belo Horizonte

Tatiana Grinberg

(Rio de Janeiro, RJ, 1967)

Desocupado [Idle], 2001

Instalação de som e MDF [Sound installation and MDF], 250 x 520 x 1320 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Musa [Muse], 2001

Gel de alta viscosidade, pigmento branco e tigelas de plástico [High-viscosity gel, white pigment and plastic bowls], dimensões variáveis [variable dimensions]
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001

Desenho transferido por papel-carbono para acrílica sobre tela [A drawing that was transferred using carbon paper on acrylic on canvas], 160 x 220 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

MICO

(São Paulo, SP, 2000)

Sem título [Untitled], 2001

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, pp. 17-20

Raul Mourão

(Rio de Janeiro, RJ, 1967)

O carro, a grade e o ar [The car, the grid and the air], 2001

Ferro pintado [Painted iron], 154 x 168 x 475 cm e [and] 57 x 43 x 68 cm

Coleção do artista [Collection of the artist]

Mônica Nador

(Ribeirão Preto, SP, 1955)

Paredes Pinturas, Comunidade Solidária Coração de Maria, Bahia [Painted Walls, Comunidade Solidária Coração de Maria, Bahia], 1998

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 50

Paredes Pinturas, Vila Rhodia [Painted Walls, Vila Rhodia], 1999

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 49

Paredes Pinturas, VII Bienal de la Habana, Proyecto Cultural Comunitario Okan Odara [Painted Walls, VII Bienal de la Habana, Proyecto Cultural Comunitario Okan Odara], 2000

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, p. 48

Paredes Pinturas, I Bienal do Cariri, Ceará [Painted Walls, I Bienal do Cariri, Ceará], 2001

Publicado no livro do [Published in the book of] Panorama da Arte Brasileira 2001, pp. 46-47

Rivane Neuenschwander

(Belo Horizonte, MG, 1967)

Carta faminta [Starving letter], 2000

Papel-arroz comido por lesmas sobre papelão [Rice-paper eaten by snails on cardboard], (tríptico [triptych]), 49 x 49 cm (cada [each])

Coleção [Collection] Andrea e José Olympio da Veiga Pereira, São Paulo

Carta faminta [Starving letter], 2000

Papel-arroz comido por lesmas sobre papelão [Rice-paper eaten by snails on cardboard], (políptico [polyptych]), 49 x 49 cm (cada [each])

Coleção [Collection] Andrea e José Olympio da Veiga Pereira, São Paulo

Marta Neves

(Belo Horizonte, MG, 1964)

Não-ideia: exemplo número 5 [Non-idea: example number 5], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 600 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 6 [Non-idea: example number 6], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 480 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 7 [Non-idea: example number 7], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 400 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 8 [Non-idea: example number 8], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 400 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 9 [Non-idea: example number 9], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 500 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 10 [Non-idea: example number 10], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 460 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 11 [Non-idea: example number 11], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 400 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 12 [Non-idea: example number 12], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 400 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 13 [Non-idea: example number 13], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 400 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Não-ideia: exemplo número 14 [Non-idea: example number 14], 2001

Faixa de tecido pintada [Painted fabric strip], 80 x 500 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Obstrutores de tensão [Tension obstructers], 2001

Texto impresso em vinil adesivo sobre cerca de metal e muda de árvore [Printed text on self-adhesive vinyl on metal fence and sapling], 156 x 46 x 46 cm

Coleção da artista [Collection of the artist]

Jarbas Lopes

(Nova Iguaçu, RJ, 1964)

Ambiente curto (bucha) [Short environment (loufa)], 1998
Fibra vegetal costurada [Sewn vegetal fiber], 170 x 80 x 10 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

Deegraça [Forgrace], 1998
Faixas de ráfia costuradas [Sewn raffia strips], 280 x 280 x 500 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

O debate – Qual que é? [The debate – What's up?], 1998
Banners de propaganda política de plástico, recortados, trançados e grampeados [Plastic banners for political propaganda that were cut out, interlaced and stapled], 50 x 40 x 10 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

O debate (elas são: Fefe, Mimi, Nini e Nana) [The debate (they are: Fefe, Mimi, Nini and Nana)], 1998
Banners de propaganda política de plástico, recortados, trançados e grampeados [Plastic banners for political propaganda that were cut out, interlaced and stapled], 40 x 37 x 8 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

O debate (fiquei de cara) [The debate (I was baffled)], 1998
Banners de propaganda política de plástico, recortados, trançados e grampeados [Plastic banners for political propaganda that were cut out, interlaced and stapled], 63 x 53 x 18 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

O debate (preto-e-branco, azul e vermelho) [The debate (black-and-white, blue and red)], 1998
Banners de propaganda política de plástico, recortados, trançados e grampeados [Plastic banners for political propaganda that were cut out, interlaced and stapled], 50 x 40 x 10 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

Fernanda Magalhães

(Londrina, PR, 1962)

De viés [Askew], 2001
Fotografias preto-e-branco [Black-and-white photographs], 49 x 49 cm (cada [each]); painéis com trecho do texto de Daniela Bousso para o catálogo do VII Salão da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000) [panels exhibiting an extract from Daniela Bousso's text for the catalogue of the VII Salão da Bahia (Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000)], 35,6 x 155,5 cm (cada [each]); painéis com textos de lista de discussão sobre gordos na Internet [panels exhibiting texts from a discussion list about fat people in the Internet], 41,7 x 29,6 cm (cada [each]); fones de ouvido com depoimentos em áudio [earphones with audio testimonials], 25'
Coleção da artista [Collection of the artist]

Rubens Mano

(São Paulo, SP, 1960)

Sem título (contra-campo) [Untitled (reverse shot)], 1987/2001
Fotografia preto-e-branco [Black-and-white photograph], 209 x 142 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]
Cortesia [Courtesy] Galeria Casa Triângulo, São Paulo

Fundo [Deep], 1997
Espelhos convexos, ferro e borracha [Convex mirrors, iron and rubber], 51 x 51 x 8 cm
Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Sem título [Untitled], 2000
Aço inoxidável e ferro [Stainless steel and iron], 128 x 128 x 30 cm
Aquisição Panorama 2001 – PricewaterhouseCoopers
Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Márcia X

(Rio de Janeiro, RJ, 1959)

Pancake, 2001
Performance
Coleção da artista [Collection of the artist]

Marepe

(Santo Antônio de Jesus, BA, 1970)

Lasque um nome aí [Let rip a word], 2001
Serigrafia sobre tecido, ferro soldado, lona plástica e cordas de náilon [Silkscreen on fabric, welded iron, plastic tarpaulin and nylon ropes], 190 x 400 x 300 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]
Cortesia [Courtesy] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Gilberto Mariotti

(São Paulo, SP, 1973)

Sem título (janela) [Untitled (window)], 2000
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 220 x 160 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2000
Crayon a base de óleo sobre acrílica sobre tela [Oil crayon on acrylic on canvas], 160 x 220 cm; fotografia preto-e-branco [black-and-white photograph], 13 x 18 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título (lareira) [Untitled (fireplace)], 2001
Acrílica sobre tela [Acrylic on canvas], 220 x 160 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

O diferente (da série "Ovos") [The different (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, acrílica, pastel seco e crayon sobre papel [Pencil, acrylic, dry pastel and crayon on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

O ovo (da série "Ovos") [The egg (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, pastel seco e pastel oleoso sobre papel [Pencil, dry pastel and oil pastel on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Ovelha negra (da série "Ovos") [Black sheep (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, acrílica, pastel seco e pastel oleoso sobre papel [Pencil, acrylic, dry pastel and oil pastel on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Sem título (da série "Ovos") [Untitled (from the "Eggs" series)], 2001
Pastel seco e pastel oleoso sobre papel [Dry pastel and oil pastel on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Sem título (da série "Ovos") [Untitled (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, acrílica, pastel oleoso, lápis de cor e crayon sobre papel [Pencil, acrylic, oil pastel, color pencil and crayon on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Sem título (da série "Ovos") [Untitled (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, acrílica, pastel oleoso e crayon sobre papel [Pencil, acrylic, oil pastel and crayon on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Vampiros (da série "Ovos") [Vampires (from the "Eggs" series)], 2001
Grafite, pastel oleoso e lápis de cor sobre papel [Pencil, oil pastel and color pencil on paper], 41 x 32 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Mario Ramiro

(Taubaté, SP, 1957)

Cinemático [Cinematic], 2001

Robô, microcâmera, tampas industrializadas de plástico e fios de cabelo sobre bases de madeira [Robot, microcamera, industrialized plastic covers and hair on wooden bases], 130 x 162 x 110 cm
Coleção do artista [Collection of the artist]

Desbabelizador [Debabelizer], 2001

Tampas industrializadas de plástico e fios de cabelo em caixas de acrílico [Industrialized plastic covers and hair in acrylic boxes], 24 x 20 x 10 cm (cada caixa)
Coleção do artista [Collection of the artist]

smb - Eduardo Aquino e Karen Shanski

(Winnipeg, Canadá, 1998)

Projeto Camelô [Hawker project], 1998/2001

Fotografias preto-e-branco, fotografias em cores e texto recortado em vinil adesivo [Black-and-white photographs, color photographs

and cut-out text on self-adhesive vinyl], 39 x 54 cm (cada fotografia [each photograph])
Coleção dos artistas [Collection of the artists]

Sem título [Untitled], 2001

Publicado no livro do [Published in the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 26-29

Janaina Tschäpe

(Dachau, Alemanha, 1973)

He drowned in her eyes as she called him to follow [Sendo chamado a segui-la, afundou-se em seus olhos], 2000

Filme super-8 e filme digital transferidos para DVD, em cores, sonoro [Super-8 film and digital film transferred to DVD, color, sound], 22'

Coleção da artista [Collection of the artist]
Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

He drowned in her eyes as she called him to follow (moss) [Sendo chamado a segui-la, afundou-se em seus olhos (musgo)], 2001
Filme digital transferido para DVD, em cores, sem som, projeção ininterrupta [Digital film transferred to DVD, color, soundless, uninterrupted projection]

Coleção da artista [Collection of the artist]
Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Carina Weidle

(Novo Hamburgo, RS, 1966)

Apoio para a pele [Support for the skin], 2000

Marchetaria de madeira [Wooden marchetry], 92 x 150 x 150 cm; madeira [wood], 15 x 80 x 15 cm (cada [each])
Coleção da artista [Collection of the artist]

Retorno [Return], 2000

Madeira, carpete, resina e lâmpadas embutidos na parede [Wood, carpet, resin and lamps embedded in the wall], 82 x 256 x 54 cm
Coleção da artista [Collection of the artist]

Carla Zaccagnini

(Buenos Aires, Argentina, 1973)

Panorama [Panorama], 2001

Ampliações fotográficas de negativos em vidro pertencentes ao Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont e janela para o Pavilhão Lucas Nogueira Garcez [Photographic enlargements of glass-plate negatives which belong to the Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont and window for the Pavilhão Lucas Nogueira Garcez], 54 x 74 cm (cada [each]); fac-símile do cabeçalho do caderno "Ilustrada", do jornal Folha de S. Paulo de 24 de maio de 2000 [facsimile of the heading of the insert "Ilustrada", of the newspaper Folha de S. Paulo of May 24, 2000], 56 x 31, 5 cm e [and] ensaio fotográfico de Alice Vergueiro [a photographic study by Alice Vergueiro], publicados no livro do [Published in the book of] *Panorama da Arte Brasileira* 2001, pp. 32-41
Coleção da artista [Collection of the artist]

Obstrutores de tensão [Tension obstructers], 2001
 Texto impresso em vinil adesivo sobre cerca de metal e grama
 [Printed text on self-adhesive vinyl on metal fence and grass], 156
 x 46 x 46 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Obstrutores de tensão [Tension obstructers], 2001
 Texto impresso em vinil adesivo sobre cerca de metal e muda de
 árvore [Printed text on self-adhesive vinyl on metal fence and
 sapling], 156 x 46 x 46 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Obstrutores de tensão [Tension obstructers], 2001
 Texto impresso em vinil adesivo sobre cerca de metal e espelho
 [Printed text on self-adhesive vinyl on metal fence and mirror], 156
 x 46 x 46 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Proposições matemáticas [Mathematical propositions], 2001
 Bordado sobre capacho de polipropileno [Embroidery on
 polypropylene door mat], 50 x 42 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Proposições matemáticas [Mathematical propositions], 2001
 Bordado sobre capacho de polipropileno [Embroidery on
 polypropylene door mat], 50 x 42 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Proposições matemáticas [Mathematical propositions], 2001
 Bordado sobre capacho de polipropileno [Embroidery on
 polypropylene door mat], 50 x 42 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Proposições matemáticas [Mathematical propositions], 2001
 Bordado sobre capacho de polipropileno [Embroidery on
 polypropylene door mat], 50 x 42 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Proposições matemáticas [Mathematical propositions], 2001
 Bordado sobre capacho de polipropileno [Embroidery on
 polypropylene door mat], 50 x 42 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Valdirlei Dias Nunes

(Bom Sucesso, PR, 1969)

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Sem título [Untitled], 2001
 Óleo sobre tela [Oil on canvas], 48 x 40 cm
 Coleção do artista [Collection of the artist]

Rosana Paulino

(São Paulo, SP, 1967)

Célula-mestra (da série "Ovos") [Master cell (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite e pastel oleoso sobre papel [Pencil and oil pastel on paper],
 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Células de ataque I (da série "Ovos") [Attack cells I (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite, pastel seco, pastel oleoso, lápis de cor e crayon sobre papel [Pencil,
 dry pastel, oil pastel, color pencil and crayon on paper], 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Células de ataque II (da série "Ovos") [Attack cells II (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite e pastel oleoso sobre papel [Pencil and oil pastel on paper],
 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Divisão celular I (da série "Ovos") [Cellular division I (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite, pastel oleoso e tinta sobre papel [Pencil, oil pastel and
 paint on paper], 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Divisão celular II (da série "Ovos") [Cellular division II (from the
 "Eggs" series)], 2001
 Grafite, pastel seco e crayon sobre papel [Pencil, dry pastel and
 crayon on paper], 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Formação do coração (da série "Ovos") [The formation of the heart
 (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite, acrílica, pastel oleoso e crayon sobre papel [Pencil, acrylic,
 oil pastel and crayon on paper], 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

Formação do órgão sexual feminino (da série "Ovos") [The formation
 of the feminine sexual organ (from the "Eggs" series)], 2001
 Grafite, pastel oleoso e crayon sobre papel [Pencil, oil pastel and
 crayon on paper], 41 x 32 cm
 Coleção da artista [Collection of the artist]

AGORA/CAPACETE

Rio de Janeiro, RJ, 2000

O Espaço AGORA/CAPACETE é resultado da união do AGORA – Agência de Organismos Artísticos – e CAPACETE Entretenimentos, dois núcleos criados por artistas, em 1999 e 1998, respectivamente, com o objetivo de dinamizar e trazer alternativas à produção e circulação da arte contemporânea no Rio de Janeiro. AGORA é coordenado pelos artistas Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum. CAPACETE é coordenado pelo artista Helmut Batista.

The venue Espaço AGORA/CAPACETE is the result of the coalition between AGORA – Agência de Organismos Artísticos (Agency for Artistic Organisms) – and CAPACETE Entretenimentos (Entertainments), two nuclei founded by artists in 1999, the former, and 1998, the latter, aiming to bring dynamism and new alternatives to the production and circulation of the contemporary art in Rio de Janeiro. AGORA is coordinated by the artists Eduardo Coimbra, Raul Mourão and Ricardo Basbaum. CAPACETE is coordinated by the artist Helmut Batista.

Alpendre

Fortaleza, CE, 1999

O Alpendre é uma organização não-governamental (ONG) que reúne um grupo de artistas e pesquisadores em torno do pensamento das artes contemporâneas. Está estruturado em núcleos: Literatura (coordenado por Manoel Ricardo de Lima e Carlos Augusto de Lima); Projetos e Editoração (coordenado por Luís Carlos Sabadia e Alexandre Barbalho); Linguagens Visuais (coordenado por Alexandre Veras, Beatriz Furtado e Solon Ribeiro); Artes Plásticas (coordenado por Eduardo Frota) e Dança e Teatro (coordenado por Andréa Bardawil).

Alpendre is a non-governmental organization (NGO), that gathers a group of artists and researchers around the cerebration of the contemporary arts. It is organized in nuclei: Literature (coordinated by Manoel Ricardo de Lima and Carlos Augusto de Lima); Projects and Publishing (coordinated by Luís Carlos Sabadia and Alexandre Barbalho); Visual Languages (coordinated by Alexandre Veras, Beatriz Furtado and Solon Ribeiro); Visual Arts (coordinated by Eduardo Frota) and Dance and Theater (coordinated by Andréa Bardawil).

APIC ! (Artistas Patrocinando Instituições Culturais [Artists Sponsoring Cultural Institutions])

Porto Alegre, RS, 2001

Idealizado por dois artistas plásticos, Nick Rands (Chester, Inglaterra, 1955) e Maria Lucia Cattani (Garibaldi, RS, 1958), inclui, entre seus integrantes, todos aqueles que reproduzirem o logotipo do APIC ! em material de divulgação de exposições em instituições culturais públicas, para as quais teve despesas.

A project idealized by two visual artists, Nick Rands (Chester, England, 1955) and Maria Lucia Cattani (Garibaldi, RS, 1958). Among its members, it includes all people that would reproduce the logo of APIC ! on any material divulging exhibitions held in public cultural institutions, with which they had to face expenses.

Atrocidades Maravilhosas

Rio de Janeiro, RJ, 2000

O grupo é formado pelos artistas [The group is formed by the artists] Adriano Melhen (Rio de Janeiro, RJ, 1972), Alexandre Vogler (Rio de Janeiro, RJ, 1973), Ana Paula Cardoso (Rio de Janeiro, RJ, 1972), André Amaral (São Paulo, SP, 1972), Arthur Leandro (Belém, PA, 1967), Bruno Lins (Rio de Janeiro, RJ, 1972), Clara Zúñiga (Rio de Janeiro, RJ, 1974), Cláudia Leão, Ducha (Rio de Janeiro, RJ, 1977), Edson Barrus (Carnaubeira da Penha, PE, 1961), Felipe Barbosa (Rio de Janeiro, RJ, 1978), Floriano Romano (Rio de Janeiro, RJ, 1969), Geraldo Marcolini (Rio de Janeiro, RJ, 1969), Guga (Rio de Janeiro, RJ, 1973), João Ferraz (Rio de Janeiro, RJ, 1969), Leonardo Tepedino (Rio de Janeiro, RJ, 1967), Luis Andrade (Fortaleza, CE, 1967), Marcos Abreu (Rio de Janeiro, RJ, 1972), Ronald Duarte (Rio de Janeiro, RJ, 1963), Rosana Ricalde (Niterói, RJ, 1971) e [and] Roosivelt Pinheiro (Nhamundá, AM, 1964).

Lia Menna Barreto

Rio de Janeiro, RJ, 1959

Vive e trabalha em [She lives and works in] Eldorado do Sul, RS.

Formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Universidade de Stanford, Estados Unidos. Frequentou cursos livres com os artistas Luiz Paulo Baravelli e Rubens Gerchman.

She graduated in Visual Arts from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul and from Stanford University, USA. She took courses given by the artists Luiz Paulo Baravelli and Rubens Gerchman.

Artur Barrio

Porto, Portugal, 1945

Vive e trabalha no [He lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
He graduated from the Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Paulo Bruscky

Recife, PE, 1949

Vive e trabalha em [He lives and works in] Recife, PE.

Formado em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco. Em 1981, recebeu bolsa da Fundação Guggenheim para residência de um ano em Nova Iorque.

He graduated in Social Communication from the Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco. In 1981, the Guggenheim Foundation granted him a fellowship providing him with a twelve-month residence in New York.

Marcos Chaves

Rio de Janeiro, RJ, 1961

Vive e trabalha no [He lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Ursula, Rio de Janeiro. Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e o Bloco Escola do Museu de Arte Moderna, ambos do Rio de Janeiro. Foi assistente do artista Antonio Dias de 1985 a 1988.

He graduated from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Santa Ursula, Rio de Janeiro. He attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage and the Bloco Escola do Museu de Arte Moderna, both in Rio de Janeiro. He was an assistant to the visual artist Antonio Dias, from 1985 to 1988.

Chelipa Ferro

Rio de Janeiro, RJ, 1995

Grupo com proposta de experimentação em instalações, shows e performances. Formado pelos artistas plásticos Luiz Zerbini (São Paulo, SP, 1959) e Barão (Rio de Janeiro, RJ, 1959), pelo produtor musical Chico Neves (Belo Horizonte, MG, 1960) e pelo editor de vídeo e montador de cinema Sergio Mekler (Rio de Janeiro, RJ, 1963).

The proposition of this group is to experiment with installations, shows and performances. It is formed by the visual artists Luiz Zerbini (São Paulo, SP, 1959) and Barão (Rio de Janeiro, RJ, 1959), by the musical producer Chico Neves (Belo Horizonte, MG, 1960) and by the video and film editor Sergio Mekler (Rio de Janeiro, RJ, 1963).

Clube da Lata

Porto Alegre, RS, 1998

O grupo é formado pelos artistas plásticos e/ou fotógrafos [The group is formed by the visual artists and/or photographers] Adriana Boff (Caxias do Sul, RS, 1976), Bárbara Nunes (Porto Alegre, RS, 1975), Betina Frichmann (Porto Alegre, RS, 1970), Claiton Dornelles (Santo Ângelo, RS, 1968), Juliana Angeli (Porto Alegre, RS, 1977), Ricardo Jaeger (Santa Rosa, RS, 1975) e [and] Tiago Rivaldo (Porto Alegre, RS, 1976).

She graduated in Visual Arts from the Universidade Estadual de Londrina, Paraná. She attended post-graduation programs on Baroque Art and Culture at the Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, and on Photographic Discourse at the Universidade Estadual de Londrina.

Rubens Mano

São Paulo, SP, 1960

Vive e trabalha em [He lives and works in] São Paulo, SP.

Formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, São Paulo. Atualmente, desenvolve mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

He graduated from the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, São Paulo. Now, he is completing his master's degree at the Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Márcia X

Rio de Janeiro, RJ, 1959

Vive e trabalha no [She lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Frequentou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sem completar o curso.

She attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. She attended the Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, and didn't complete the course.

Marepe

Santo Antônio de Jesus, BA, 1970

Vive e trabalha em [He lives and works in] Santo Antônio de Jesus, BA.

Formado em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia.

He graduated in Visual Arts from the Universidade Federal da Bahia.

Gilberto Mariotti

São Paulo, SP, 1973

Vive e trabalha em [He lives and works in] São Paulo, SP.

Formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.

He graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.

MICO

São Paulo, SP, 2000

O grupo é formado por geógrafos, cientistas sociais, artistas plásticos, arquitetos, publicitários, jornalistas, fotógrafos e arte-educadores. Preferem manter-se anônimos.

The group is formed by geographers, social scientists, visual artists, architects, advertisers, journalists, photographers and art-educators. They prefer to remain anonymous.

Raul Mourão

Rio de Janeiro, RJ, 1967

Vive e trabalha no [He lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Frequentou a Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro sem concluir o curso. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, participando dos cursos oferecidos por Ricardo Basbaum, Viviane Matesco, Ronaldo Rego Macedo e Charles Watson.

He attended the Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, and didn't complete the course. He attended the Escola de Artes

Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, and took the courses given by Ricardo Basbaum, Viviane Matesco, Ronaldo Rego Macedo and Charles Watson.

Mônica Nador

Ribeirão Preto, SP, 1955

Vive e trabalha em [She lives and works in] São Paulo, SP.

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Obteve o título de Mestre em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

She graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. She completed her Master's degree on Visual Arts at the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Rivane Neuenschwander

Belo Horizonte, MG, 1967

Vive e trabalha em [She lives and works in] Belo Horizonte, MG.

Formada pela Escola de Belas Artes de Minas Gerais. Obteve o título de Master of Arts pelo Royal College of Art, Londres.

She graduated from the Escola de Belas Artes de Minas Gerais. She completed her Master of Arts' degree at the Royal College of Art, London.

Marta Neves

Belo Horizonte, MG, 1964

Vive e trabalha em [She lives and works in] Belo Horizonte, MG.

Formada em Desenho e Cinema de Animação pela Universidade Federal de Minas Gerais. Obteve o título de mestre em Artes Plásticas pela mesma instituição.

She graduated in Drawing and Animation Film at the Universidade Federal de Minas Gerais, where she also completed her Master's degree on Visual Arts.

Valdirlei Dias Nunes

Bom Sucesso, PR, 1969

Vive e trabalha em [He lives and works in] São Paulo, SP.

Formado em Farmácia e Bioquímica pela Universidade Estadual de Maringá, Paraná.

He graduated in Pharmacy and Biochemistry from the Universidade Estadual de Maringá, Paraná.

Rosana Paulino

São Paulo, SP, 1967

Vive e trabalha em [She lives and works in] São Paulo, SP.

Formada em Gravura pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Frequentou o curso livre de Gravura do Museu Lasar Segall, São Paulo. Recebeu bolsa Aportes/Capes para aprimoramento em técnicas de gravura no London Print Studio (antigo London Print Workshop).

She graduated in Printmaking from the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. She attended an open course on Printmaking at the Museu Lasar Segall, São Paulo. She was granted a scholarship of the Aportes/Capes program for the improvement of printmaking techniques at the London Print Studio (former London Print Workshop).

Mário Ramiro

Taubaté, SP, 1957

Vive e trabalha em [He lives and works in] Porto Alegre, RS.

Formado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Recebeu bolsa do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) para estudar fotografia, filme e vídeo na Kunstakademie Düsseldorf, Alemanha. Curso o programa de pós-graduação na Kunsthochschule für Medien em

Eduardo Coimbra

Rio de Janeiro, RJ, 1955

Vive e trabalha no [He lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formado em Engenharia Elétrica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Especializou-se em História da Arte e Arquitetura do Brasil pela mesma instituição. Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

He graduated in Electrical Engineering from the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, where he also completed his specialization on History of Brazilian Art and Architecture. He attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

Ducha

Rio de Janeiro, RJ, 1977

Vive e trabalha no [He lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

He graduated in Painting from the Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. He attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

Iran do Espírito Santo

Mococa, SP, 1963

Vive e trabalha em [He lives and works in] São Paulo, SP.

Formado em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. *He graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo.*

Raquel Garbelotti

Dracena, SP, 1973

Vive e trabalha em [She lives and works in] São Paulo, SP.

Formada em Artes Plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. Obteve título de mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

She graduated in Visual Arts from the Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. She completed her Master's degree on Visual Arts at the Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

Tatiana Grinberg

Rio de Janeiro, RJ, 1967

Vive e trabalha no [She lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Obteve o título de Master of Fine Arts pelo Goldsmiths College, Universidade de Londres. Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 1987 a 1989.

She graduated from the Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. She completed her Master of Fine Arts degree at the Goldsmiths College, University of London. She attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, from 1987 to 1989.

Grupo Camelo

Recife, PE, 1996

O grupo é formado pelos artistas plásticos Paulo Meira (Arcoverde, PE, 1966), Ismael Portela (Recife, PE, 1962), Marcelo Coutinho (Campina Grande, PA, 1968) e Oriana Duarte (Campina Grande, PA, 1966).

The group is formed by the visual artists Paulo Meira (Arcoverde, PE, 1966), Ismael Portela (Recife, PE, 1962), Marcelo Coutinho (Campina Grande, PA, 1968) and Oriana Duarte (Campina Grande, PA, 1966).

Cao Guimarães

Belo Horizonte, MG, 1965

Vive e trabalha em [He lives and works in] Belo Horizonte, MG.

Formado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Obteve o título de Master of Arts in Photographic Studies pela Universidade Westminster, Londres. *He graduated in Philosophy from the Universidade Federal de Minas Gerais. He completed his Master of Arts degree on Photographic Studies at the University of Westminster, London.*

Lina Kim

São Paulo, SP, 1965

Vive e trabalha em [She lives and works in] São Paulo, SP.

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Frequentou a escola de artes Art Students League, Nova Iorque.

She graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. She attended the Art Students League of New York.

Lucia Koch

Porto Alegre, RS, 1966

Vive e trabalha em [She lives and works in] Porto Alegre, RS.

Formada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Obteve título de mestre em Poéticas Visuais pela mesma instituição.

She graduated in Visual Arts from the Universidade Federal do Rio Grande do Sul, where she also completed her Master's degree on Visual Poetics.

Laura Lima

Governador Valadares, MG, 1971

Vive e trabalha no [She lives and works in] Rio de Janeiro, RJ.

Formada em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, participando dos cursos oferecidos por Reynaldo Roels Jr., João Carlos Goldberg e Iole de Freitas.

She graduated in Philosophy from the Universidade do Estado do Rio de Janeiro. She attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, taking the courses offered by Reynaldo Roels Jr., João Carlos Goldberg and Iole de Freitas.

Linha Imaginária

São Paulo, SP, 1997

Projeto idealizado por Sidney Philocreon (Belém, PA, 1968) e coordenado por ele e Mônica Rubinho (São Paulo, SP, 1970), ambos artistas plásticos residentes em São Paulo. O grupo reúne atualmente mais de 400 artistas provenientes das mais diversas regiões do país.

A project idealized by Sidney Philocreon (Belém, PA, 1968) and coordinated by him and Mônica Rubinho (São Paulo, SP, 1970). They both are visual artists living in São Paulo. Today, the group gather more than 400 artists from all over Brazil.

Jarbas Lopes

Nova Iguaçu, RJ, 1964

Vive e trabalha em [He lives and works in] Maricá, RJ.

Formado pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

He graduated from the Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Fernanda Magalhães

Londrina, PR, 1962

Vive e trabalha em [She lives and works in] Londrina, PR.

Formada em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Londrina, Paraná. cursou programas de pós-graduação em Cultura e Arte Barroca na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, e em Discurso Fotográfico na Universidade Estadual de Londrina.

Colônia, Alemanha, especializando-se em Fotografia e Novos Meios.
He graduated from the Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. DAAD (German Academic Exchange Service) gave him a grant for photography, film and video study at the Kunstakademie, Düsseldorf, Germany. He attended the post-graduation program at the Kunsthochschule für Medien, Cologne, Germany, mastering on Photography and New Media.

spmb - Eduardo Aquino e Karen Shanski

Winnipeg, Canadá, 1998

O grupo é formado por dois arquitetos, Karen Shanski (Winnipeg, Canadá, 1972) e Eduardo Aquino (São Paulo, SP, 1962).

The group is formed by two architects, Karen Shanski (Winnipeg, Canada, 1972) and Eduardo Aquino (São Paulo, SP, 1962).

Torreão

Porto Alegre, RS, 1993

O Torreão é um espaço idealizado e coordenado por dois artistas, Jailton Moreira e Elida Tessler, que tem como objetivo gerar debate e reflexão em torno de questões ligadas à arte contemporânea. Além de oferecer orientação a artistas e promover encontros e discussões entre profissionais da área cultural, o Torreão tem uma área em seu edifício reservada para a realização e exposição de projetos específicos de artistas convidados.

Torreão is a project conceived and coordinated by two artists, Jailton Moreira and Elida Tessler. Its objective is to generate debate and reflection on matters connected to the contemporary art. Besides offering guidance to artists and promoting meetings and discussions among professionals of the cultural area, the Torreão has, in its building, a space for exhibitions of invited artists.

Janaína Tschäpe

Dachau, Alemanha, 1973

Vive e trabalha em [She lives and works in] New York.

Formada em Artes Plásticas pela Hochschule für Bildende Künste, Hamburgo, Alemanha. Obteve o título de Master of Fine Arts pela School of Visual Arts, Nova Iorque. Participou de programa de residência para artistas no Museu de Arte Moderna da Bahia.

She graduated in Visual Arts from the Hochschule für Bildende Künste, Hamburg, Germany. She completed her Master of Fine Arts' degree at the School of Visual Arts, New York. She was part of the artists in residence program at the Museu de Arte Moderna da Bahia.

Carina Weidle

Novo Hamburgo, RS, 1966

Vive e trabalha em [She lives and works in] Curitiba, PR.

Formada em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Obteve título de Master of Fine Arts pelo Goldsmiths College, Universidade de Londres.

She graduated in Painting from the Escola de Música e Belas Artes do Paraná. She completed her Master of Fine Arts' degree at the Goldsmiths College, University of London.

Carla Zaccagnini

Buenos Aires, Argentina, 1973

Vive e trabalha em [She lives and works in] São Paulo, SP.

Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Atualmente, desenvolve mestrado em Poéticas Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

She graduated in Visual Arts from the Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Now, she is completing her master's degree on Visual Poetics at the Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

The Museu de Arte Moderna da São Paulo is presenting, for the twenty-seventh time, the Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] Exhibition. Since it was first held in 1969, this exhibition has become one of the most important activities in the program of the Museum and a beacon of knowledge, interpretation and the dissemination of contemporary Brazilian art which registers the productive vitality of a certain period. However, considering the growth in the number of artists, the degree of professionalization of the art circuit, the number of institutional or non-institutional spaces, which promote the visual arts in the various regions of Brazil, as well as the plurality of creative practices which make up this present period of visual arts and the diversity of strategies and organizations which feed the art circuit, this exhibition places new demands on the institution. And it is through this dynamic relation with the artistic resources that the Museum, with each Panorama, restates its commitment to the emerging art production in Brazil, capturing part of the contemporary spirit, current artistic practices, and opening up to changes in the existing concepts of what art is.

This year, the board of the Museum has decided to explore the possibilities of collaboration between curators, bringing alternative voices into the institutional space and thus directing the Museum outside its traditional domains. We have therefore invited three guest curators, who have different past experiences: Ricardo Basbaum, artist, writer and curator in Rio de Janeiro; Paulo Reis, teacher, critic and independent curator in Curitiba; and Ricardo Resende, curator at **mam** and the house representative.

The Panorama which has been proposed by the curatorship is that of a mapping of alternative spaces, cooperatives and collaborations between artists, organizations and works which have appeared in communities in the various regions of Brazil in parallel to the institutional scene of museums, cultural centers and galleries. They are part of a wider process in contemporary Brazilian society of making links around mutual interests in NGOs, voluntary and other associations, which are independent of organs, official policies and the public powers. What is important is that all these forms of organization point towards a new form of behavior, supported by individual initiatives which detect collective political, social and cultural problems and attempt to both debate and find solutions. This new wave of collectivization is also reaching Brazilian visual arts, with the appearance of artists who produce in groups or independent organizations run by artists whose practices and actions put the system of art (institutions, market, criticism, cultural policy) under pressure: Clube da Lata, MICO, Chelipa Ferro, Grupo Camelo, APICI, Torreão, Alpendre, Agora/Capacete, Atrocidades Maravilhosas among others.

On one hand, the entrance of these practice into the institutional space does not take place without certain losses, as in the case of Jarbas Lopes and Marta Neves, whose works had to be taken out of the external space of the Museum, the Jardim de Esculturas [Garden of Sculptures], due to the requirement of the administration of Parque Ibirapuera [Ibirapuera Park], or of Carla Zaccagnini, who could not finish her project for the book because to an intervention by the Museum itself. On the other hand, it is in the struggle with new productions that important opportunities appear to reflect on the models and forms with which the Museum works in its approach towards contemporary questions, which are often out of tune with the requirements of the circulation of works of art. This is the greatest success of an exhibition such as the Panorama: to be able to provoke the institution to question its own performance, to correct its route and to update its role.

We would like to thank PricewaterhouseCoopers, who, are for the second time, the sole sponsors of the Panorama da Arte Brasileira. Their sponsorship has allowed the curators to make prospecting journeys, the exhibition to be set up, artists to produce works for the exhibition, catalogues to be published, the exhibition to travel to Rio de Janeiro and Bahia, and has also provided resources for a number of works to be acquired by the Museu de Arte Moderna de São Paulo, thereby ensuring a tradition which has been followed since the creation of the Panorama. We are fortunate to have a partner not only committed to the Museum, but also to the task of presenting new works of art and supporting emerging talents. But a project like this is also the result of a network of collaborators to whom we would like to express our gratitude: the artists and organizations who have taken part in the exhibition; the collectors and galleries; the partners and collaborators; the advisors and consultants; the curators and the Museum team. It is their engagement in the collective project which has enabled the Museum to achieve its aims.

Ivo Mesquita

Technical Director Museu de Arte Moderna de São Paulo

Growth, advancement and innovation are hardly easy tasks, especially in a context of rapid changes such as that which we have been experiencing in recent years.

They require creativity, innovation and courage, attributes of all artists, which are also qualities which we, as the market leader in auditing and consultancy, must unite and offer our clients.

The success of PricewaterhouseCoopers, in Brazil since 1915, and the market leader in all Latin America, is due to the strength of its talents and the firm belief in our business values.

Fully aware of our public responsibility as an agent of change, PricewaterhouseCoopers believes that it is necessary to constantly revise values, analyze trends, discussing, refining and spreading them. These are traditional practices in our daily routine and are founded on a clear commitment to the development of Brazil.

The members of PricewaterhouseCoopers would like to thank the directors of the Museu de Arte Moderna de São Paulo and are honoured once again to support the Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] and show their commitment to art, culture and the community they are part of.

The tradition of this exhibition, the care with which it has been conceived, and its ability to innovate with unquestionable quality, are perfectly tuned to our business values. We are very proud to once again collaborate in the construction of new relationships between artistic production and the public and to strengthen the relationship between art and the community.

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

her proximity to the work, ostensibly appearing to be an accomplice to the manoeuvres of production. There is no way of eliminating the mixture with the work that makes it unique, with which it establishes a commitment and with which it appears symptomatically contaminated and will draw or look for affinities from this contagion. As if it were an diametrically opposite element, it has a permanent desire for an alterity which simultaneously awakens and demobilizes the process of contamination, making clear a dimension of permanent relativity and the fragmentation of any gesture and result. It is as if, for the artist, there existed the constant requirement for the establishment of a center, from which everything would gravitate centripetally and centrifugally: perceiving the relativity of their central position is very difficult for any poetics, and all artists surround themselves by various ritual cares in this dislocation. If today this gesture is an important tool: knowing how to perceive and inhabit the space of the mediations in which the notions of the "I" and the "Other" are constructed, it is certainly as a symptom of a period when the transitoriness, the ephemerality and the state of continuous dislocation of the central regions can be clearly seen. This movement to outside the self is still a condition of the very exercise of the poetic gesture, which escapes from the narcissistic loop and seeks for accommodation in the body of the Other, the spectator, audience, public... - but which can also be found in the range of practices of those artists who take part in the tradition of the hybridization of foreign poetics, in which they look for the unique forms of alterity are they appear through their play of the body: the exercise of activities, which are institutionalized to a greater or lesser extent, of informal interlocution and critical production, for example, or of acting as an agent or curator. Such artists in a certain way place themselves as intermediaries from whom multiple alterities appear in spatial or discursive terms, but what is decisive is finally the (fortunate) impossibility of the annulment of their own poetics, whose presence produces the characteristic taste of this hybrid and multiple expressivity. Speaking of the Other always through oneself is speaking of oneself through the Other. It is no simple coincidence or a "lyrical accident" that many of the most important art critics are poets, writers who are inventors of language. In the inevitable explicitation of their proximity to the word, truly intersignic maneuvers and operations take place in which volumes of meanings and layers of judgements are handled - spaces which incorporate transcreations of the image and word where they who write in the same way appears as a factory of poetic collusions.

If the place of the critical agency has been specified as a region of the invention of language, a space in which the critical discussion approaches its poetic dimension, under the effect of "intertwining poetics", what happens in the case of the possible "curatorial play", when the act of agency is specifically directed to the construction of exhibitions? In the point of view that has been developed here, the artist as curator is initially situated at a point of non-annihilation, almost an affirmation, maybe of the parameters of his or her own doing.

The theme of this text is very pertinent to the present exhibition of the Panorama: the transit of the artist through functions which are other than his or her position as a simple producer of works of art. This backward movement through time may seem excessive, but the condition of being an artist has been extremely fluid since craftsmanship and virtuosity were abandoned as being the a priori conditions for the production of the work of art (we can even find a considerable insistence on this point in the writings of Mário de Andrade) and art began to play a part in the economic market (always marked by contradictions and conflicts). From these transformations which go back to the beginning of the modern period we can move to the discussions on the death of the subject (the author, the artist...) during the structuralist euphoria, finally reaching conceptualism and the various forms of experimentalisms with their double insistence on specificity and disappearance. For many decades, the shape and form of what can and cannot be a work of art have been completely dissolved, especially in the post-1945 period with the strengthening of negative and ironic fury of the historical avant-gardes.

It can soon be seen that being (or not being) an artist is not something that requires strict or absolute limits, but is rather a transit, a certain dislocation through things, combined with the production of a particular problematic space (the place of the "poetic" which Bataille associates with the "evil"¹), a determined way of formulating questions in which objects, situations, events and a certain shaping of sensibility are involved: this individual (or of course collective) becomes part of (is made part of: this is an attribution which necessarily involves alterity) a network of dynamics and a shaping of spatiality in which a movement is made, setting off an economy which is peculiar to this set of operations. Put in this way, the limits which play with the determination and the identity of the artist are no longer those which are seen as a simple problem of the crossing of boundaries (entering and leaving), but rather as shapers of a spatial form which ends up by being led to live these crossings through a possible individual form of participation. Escaping from the determinations of a field or even broadening their participation through a deliberate mixing of lines of identity also defines in their own way the territory of the artists and their achievements. This is a very clear characteristic in a number of the most important artistic trajectories of the 20th century, in the overlappings which have been made between art and science, literature, philosophy, education, etc... It would be interesting to comment on some of the impressions of such overlapping strategies from the experience of the invention and production of exhibitions: the field of actions which is identified as "curatorship".

This has nothing to do with "being an artist all the time", even though André Breton reminded us that artists also work when they are asleep, but rather considering a certain order of circumstances in the midst of performing varied functions: the artist will certainly treasure his or

¹ See "Baudelaire" by Georges Bataille, in *A Literatura e o Mal (Literature and Evil)*, Porto Alegre, L&PM, 1989.

bureaucratic and hierarchical model. One can naturally criticize the gigantism of a certain type of contemporary art event, but here there is a willingness to intervene in this debate, as another form of participation becomes possible. If the languages of art already incorporate in their poetics an intelligence of the circuit: strategies, mediations, the construction of an image, political manœuvres, etc., the London Biennale 2000 constructs its presence from the use it makes of this possibility: in dislocating its usual poetical procedures ("making them work" in another way) towards the administration of a collective artistic event. In the transfer of the attributes of the artist to those of "president and founder" (curator?) – Medalla contaminates the language of the institutional director with the erotic and seductive dimension which runs through his works. But here this dimension slides into the Other in a different way, seeking him or her not as a spectator but rather recognizing in him or her the competence for the development of sophisticated language games and legitimizing him or her as part of the fabric of contemporary art. The interest raised in the event invented by Medalla results from the success of this operation of the overlapping of roles and poetical redirectioning, which both repositioned a collective event into an agile and open format and also added another layer of meaning to his own work.

Within the scope of this exhibition, Panorama 2001, this question appears with certain nuances of its own, and it is clear that it has become part of its own project of construction. Clearly, the attention given to the crossing of roles, as the presence among the curators of someone who is not a full-time curator and who has a history of intervention on the circuit as an artist, and the invitation of various artists from similar backgrounds. Also, the interest in the collective projects of artists, where the position of the art-agent is absolutely explicit, reveals the tracks of an ongoing investigation on the place of artists and their attributes, limits and escape routes. When the organizations which are coordinated by artists are examined from close, one aspect which immediately appears is their lack of conformity, for the majority, to the model of "career" artist, the so-called "successful" model, indicating what the "successful" artist should be like (here there is no longer any imposition of what can be seen as an hegemonic model which is also subject to changes and transitions), which seems to have no place for (only after much insistence and persistence) these trajectories which invent and accumulate other trajectories as against that of the circuit. This comparison might be more productive if we look at these differences in terms of models of spatiality, where the position of this or that role is seen in its spaces of movement, dislocation and mapping. The mechanics of the circuit are of course not innocent or natural, and, in addition, they can frankly be seen, and here there is nothing new, in their immediate prizes awarded through the stimulus of the "career" formats which consecrate in the short-term the individual artist who produces non-problematic objects which can be commercialized. This data belongs to a kind of structural

However, the perspective which has been put forward here moves away from a simple discursive agency in order to incorporate the dimension of the fulfillment of the event. The number of variables involved considerably increases (but an event may be of any size, large or small), as there is in this case the direct experience of the confrontation with the works, of whatever type they may be. In this type of work there is in general a greater presence of the institutional apparatus, as a result of the production and organization conditions of the event, making a bureaucratic confrontation with organizational and financial questions inevitable. It might be tempting to move away from the specific language this area but there is no way to completely eliminate it as it will deal with the feasibility of the exhibition in its multiple commitments and in its economic play. Even though the logic of the production of contemporary art has long had an enlightened relationship in terms of its participation in the flow of capital, this is a question which will always be found on completely insoluble thread of tension, in the clash between the different uses of time and the administration of the results. Perhaps we can indicate paths of this antagonism through the figures of the "public" and the "spectator". While the former is characteristically defined through numbers ("how many visitors?") or classifying statistics ("what age group, or social class?"), the latter points to individual who is in direct contact with the work, who is involved in a process of sensorial enjoyment. In ideal terms, an successful exhibition or an event is one in which the individual enters as a member of the "public" and leaves as a "spectator", transformed by the experience and moved by the work of art, and who also moves the work of art. The balance between these two extreme positions involves questions on the functionality of art and its search for results "in real time". While the accountant checks the balance of payments to see whether they are in the black or whether any profit will be made, anxious to pass it on to the sponsor, the poet's accounts concern the conquest of questions whose conclusions remain open, problems in the sense of a proximity to the fluxes of life and existence, features of sensory qualities and perception which are made present through the experience of the here and now. Although no dichotomy is expressed in the real world in a way which is so linear, these two poles establish key requirements of the event, each exercising its magnetism and positioning the character during the process, indicating the profile of fulfillment through the emphasis on a particular direction (let it be clear that there are not just two but various combinations of possibilities involved in the lines of flight from this simplified binarism, always resulting in real complex conditions).

It is interesting to examine, in this context, the gesture of the artist David Medalla, when conceiving the London Biennale 2000, calling himself its "president and founder". The project consisted of the construction of an event "totally generated by artists"², which, using the mark of a "biennial" stamped on it a functioning which was completely different from what was expected in a situation of these characteristics and developed a more organic and less

² The first paragraph of the invitation written by David Medalla for the London Biennale 2000 stated: "The London Biennale will be entirely artists-generated. It will be open to any artist anywhere in the world. There will be no limitation of age, sex (gender), nationality, religion or race. An artist can participate in the Biennale by simply sending three copies of a photograph (about postcard size) of him/herself or of proxy person with an arrow (of any size and of any materials) inscribed with the words 'London Biennale 2000' and the person's name (the photograph to be taken in front of the Eros statue at Piccadilly Circus in London) - to me at my address in Bracknell: 11 Naseby, Hanworth, Bracknell, Berkshire RG12 7HD. There is no registration fee.

The full text can be found at: <<http://www.londonbiennale.org>>.

"each victory of the artist is a defeat for society". This is not a confrontation (which is today ingenuous) between the cultural aristocracy and the banalized bourgeois public but rather of the function of the poetic of which sight should not be lost, and which contains an horizon of results which cannot be counted in figures but in terms of a perceptive intensity, denaturalization and questionings. It is always interesting when art acquires a poetic-institutional fabric which incorporates into its practice non-discursive dimensions of language. Such situations are not frequent but, when they do occur, deserve attention and careful examination.

Ricardo Basbaum

Curator of *Panorama da Arte Brasileira* 2001

logic of socio-capital which permeates various layers of the real, both structures and bodies. Once again, fleeing from any schematization, a more curious gaze should raise trajectories which sketch out various other spatialities where artists appear in positions of varied poetic hybridizations and constructs drifting identities, along their escape routes, of light and automatized careerisms. This can clearly be seen in the course which has been proposed by these artists-agents who are organized into poles of putting forward and fostering contemporary art activities: Alpendre, Grupo Camelo, Agora/Capacete, Torreão, Linha Imaginária, for example. In addition to their readiness to discuss their poetic and language choices in a matrix which considers the reception and welcome of the Other, the critical act which I initially mentioned, these artists also have to administer the political dimension of their dislocations and behavior, aware of how their action of agents influences the web of contacts which make up the art circuit, doors which open and close from this movement (another one to be guided...), and which directly influences their own production (which is finally one of the basic items in the legitimization of their "being" on the circuit).

Maybe an initial statement which can be made of the presence of various strategies coordinated by artists in the present period of Brazilian art, in addition to their participation, awareness and consistency of different varied artists who negotiate their presence in the circuit from their roles as "producers of art" being much less narrow, should be seen as a change in the poetic arrangement of culture, that we are passing through a period of the invention of structures of belonging and legitimizing narratives. There is a desire to write (or rewrite) inscriptions, to dislocate certain comfortable positions towards a more dynamic and productive arrangement. When the poetic approaches this form of the institutional play (from which we should never really distance ourselves), forcing its presence on the more formal and heavy requirements of the economy, bureaucracy and social and political hierarchy, it is a symptom and sign that a certain sharpness of preparation and delicacy of thought are being required as necessary tools. These will be less idealized and nearer to the day-to-day struggles. It is not by chance that large-scale antagonistic maneuvers, always in the aura of some enormous grandiosity or truculence when the process is carried out, are taking place at the present moment as strategies which are connected to the construction of a possible reality of Brazilian art for export. Such antagonism between the "insinuating presence of the poetic" *versus* the "brutalist grandiosity of the economic-institutional" game merely confirms the importance of the symptom and shows how the first term of the dichotomy becomes significant and decisive in the contemporary situation. Such a moment brings even more importance as it indicates mobility and potential for transformation, not as Utopian game but rather as the result of immediate dynamics, which are in the process of ebullience and conquest of efficiency in their own way. There is an expression coined by the modernists which, however, makes an important contemporary point:

of a spectator who is merely observing works of art. The Panorama from three viewpoints includes parallax as a constant. With the loss of focus of a central viewpoint, an attempt has been made to increase its lack of order, and a diversified viewpoint, a continuously unbalanced (or constantly trying to be balanced) multisensorial vision has been sought, with other dimensions incorporated into this landscape which show the dynamics and tension of the fine arts.

A number of works of Brazilian artists, as they immediately evoke a construction of our possible maps, were necessary references to what was being sought and constructed. Anna Bella Geiger, in her work *O pão nosso de cada dia* [Our Daily Bread] (1978) places us, between satiety and hunger, in a slice of bread. Leonilson, in an untitled 1989 lithograph, makes a small map of Brazil made up only of rivers, but with no political boundaries, a map of pure flow and movement. Adriana Varejão, in her *Mapa de Lopo Homem* [Map of the Lopo Man] (1992), shows the Brazil which is represented in one of its first cartographic registers, with the edges of the Western continent² connected to the edges of the Far East. Ivens Machado, in *Mapa mudo* [Mute Map] (1979), shows a painful Brazil covered by pointed slivers of glass. Antonio Manuel creates a map of bodily involvement in *Soy loco por ti* [Crazy about you] (1969). All the directions point south, as in the upside-down map of Torres-Garcia, in *Nova geografia* [New Geography] (1971), by Rubens Gerchman. These are maps which represent a physical, political, social or symbolic space, showing their cartographers as both plotters and plotted. They are maps which, in the destruction of their boundaries, introduce or question possibilities of our identity³.

But what country is this? What is the map which we are looking for? All those which have been mentioned, perhaps, and also those which we have been discovering in the cities we have visited, which overlap and appear in the exhibition. In order to deal with this plurality in physical terms, the Panorama has had to leave the Museum's building itself. The exhibition can no longer fit inside it or, more exactly, the space of the museum has become an important axial point on an axis which has a large number of coordinates. The poet Waly Salomão states that *the museum is not in crisis, the museum is a crisis*⁴. And, when confronting this crisis, it will also be the place of its own examination and reflection.

So, from all the talks, exchanges of opinions and discussions, we have built a possible trajectory for the exhibition. While not proposing rigid and closed taxonomies for Brazilian artistic production, and not stressing trends, as this very word has an empty reductive sense, a number of poetics and forms of participation have emerged.

Firstly, we can see the poetics gathering around a broad discussion of perceptions. A general idea of art as perception and knowledge of the world can be seen. Mário Pedrosa, in the article "Arte e Revolução" ["Art and Revolution"], proposes *new eyes, new senses to deal with the transformations which science and technology are introducing into our universe day after day*⁵. In the Brazilian visual arts, sensorial perceptions have been transformed into political perceptions by Hélio Oiticica, Antonio Dias and Amélia Toledo. A spatial perception was given tension by

² *A outra margem do Ocidente* [The Other Bank of the West], Adauto Novaes (org.), Ed. Companhia das Letras/Minc-Funarte, 1999.

³ *We are neither Europeans or Americans, but rather have no original culture, nothing is foreign to us, but everything is. Our painful construction of ourselves develops in the rarefied dialectics between not-being and being other*, *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* [Cinema: Trajectory of Underdevelopment], Paulo Emílio Salles Gomes, Ed. Paz e Terra, 1986.

⁴ *Hélio Oiticica* [Hélio Oiticica], RioArte and Ed. Relume-Dumará, 1996.

⁵ *Política das artes* [Politics of the Arts], Ed. EDUSP, 1995.

(...)

Brazil doesn't want us! It's sick of us!

Our Brazil is in another world. This is not Brazil.

No Brazil exists. And by chance do Brazilians exist?

Carlos Drummond de Andrade, "National Anthem"

What panorama and which Brazil are we thinking of, reflecting on and organizing for the 27th Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] at the Museu de Arte Moderna de São Paulo in 2001? What kind of eyes are needed to see Brazilian artistic production, which takes place in very particular conditions? What idea did we have of Brazil, what concept did the curators use as a starting point? These queries on what Brazil is are part of many important discussions of the major Brazilian thinkers in the area of social sciences. We do not intend to provide another answer to this question but would like to bring it into the arena of visual arts in Brazil.

In trips through Brazil, we studied projects of artistic production and performance. We saw the structures through which artists produced, learnt and exhibited. Our arrival in a number of cities coincided with various social convulsions in Brazil. Strikes, outbreaks of urban violence, crises in the Brazilian National Congress were no longer news items but were actually happening in some of the cities we visited. On the world scenario the protest against globalization in Genoa and the financial crisis in Argentina, which showed the fragility of the Latin American economy, were taking place. These events provided us with a problematic map of the world, seen from our center. Where should we place ourselves in this mappa mundi? It was also a crowded year in Fine Arts. In Europe, there was, on one hand, the feast of the Venice Biennial, and on the other, the discussion on Platform 1 of the Kassel Document, "Democracy Unrealized"¹.

Here in Brazil the exhibition of the 50 years of the Bienal de São Paulo [São Paulo Biennial] and the preparations for the Bienal do Mercosul [Mercosul Biennial] attracted discussion and some severe criticism. Networks of symbolic and financial capital dominate the reality in which we learn about the world. How can we bring these other contexts to the exhibition? Or maybe a better question would be how we can not prevent ourselves from bringing this web of information (and realities) to shape our view of the Panorama da Arte Brasileira?

It was initially decided that the exhibition should be presented differently from those visual panoramas where the central viewer has a 360° view of a painted or photographed landscape. This Panorama intends to provide much more than just a linear view of a fixed cultural landscape and do much more than place the visitor in the central comfortable position

¹ www.documenta.de

by the space of society - a sense of strangeness in the world (Ducha, Eduardo Coimbra, Jarbas Lopes, Marcos Chaves, Marepe, Mônica Nador, Raul Mourão, Clube da Lata, Artur Barrio, Atrocidades Maravilhosas, MICO and spmb-Eduardo Aquino/Karen Shanski);

.the system of art in relation to circuits of circulation and exhibitions (Linha Imaginária), the logic and functional economy of museums and spaces of art (Carla Zaccagnini, Lina Kim, APIC!, Marta Neves and spmb-Eduardo Aquino/Karen Shanski), the projects and collective agencies of artists (Atrocidades Maravilhosas, Grupo Camelo, Chelipa Ferro, Clube da Lata and MICO) and independent organizations - open spaces for exhibition, discussion and artistic production (AGORA/CAPACETE, Alpendre and Torreão).

The book and the catalogue of the Panorama da Arte Brasileira are of considerable importance as they register certain maps, urban manifestations (which bring other "walls" to the exhibition), new independent art organizations, a critical archaeology between researchers and the artist Artur Barrio, artistic projects which are just carried out in a certain form, and proposals for collective participation.

Faced with the urgency (and the adversity) we should take a position. The insistence on the need to experience many viewpoints is a refusal of any total view. When travelling to Belo Horizonte, São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Fortaleza, Recife and Salvador, we knew that Brazil is also the result of so many other spaces. This Panorama wishes to be presented as a possible ground of a view which certain perceptions of territory/ies of art, inviting the visitor to share these dislocations.

Paulo Reis

Curator of Panorama da Arte Brasileira 2001

the socio-political reality, as Cildo Meireles demonstrates in *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions in Ideological Circuits] (1970), in the work of Luiz Alphonsus Túnel - *desenho ao longo de dois planos* [Tunnel - Design on Two levels] (1969) and in the proposition *Espaços imantados* [Magnetized Spaces], (1968) by Lygia Pape. The paradigmatic work of Barrio *4 dias 4 noites*⁶ [4 days, 4 nights] (1970) looks towards the paroxysm of an idea of sensorial perception. Waltercio Caldas, in another view of the science of the gaze, permanently situates the act of seeing and thinking in representations⁷.

We could also see from our talks and visits to studios that the artists themselves had a critical viewpoint of the art circuit. We have tried to understand the system of symbolic and material exchanges which take place on the art circuit in Brazil, which is characterized by considerable social exclusion. We have tried to show, exemplify and present other equations of the dynamics of our system of art, which can be seen in the work of Artur Barrio, Cildo Meireles, Jac Leirner⁸ and the 3NÓS3 Group⁹.

In addition to the broad discussion on perception and language and the system of arts, we could also see that many works included in their poetics the complex relationship between public and private spaces, and others questioned contemporary subjectivity. The network of understanding (production, exhibition, reflection) in which we attempted to understand Brazilian artistic production, and the other network of visits to studios and knowledge of Brazilian artistic production gradually overlapped. So we constructed a possible map of contemporary Brazilian production, which was designed at the same time as the exhibition was set up¹⁰. We reached the exhibition full of our own contradictions, but with the definition of certain coordinates. These, though condemned by their incompleteness, discuss and propose an understanding of contemporary visual arts.

Thus, in the *Panorama da Arte Brasileira* in 2001, we can find the following poetic trajectories:

.the shaping of a plastic language through the discussion of sensorial perception - chiasmus (Artur Barrio, Lia Menna Barreto, Paulo Bruscky, Cao Guimarães and Rivane Neuenschwander, Tatiana Grinberg, Clube da Lata and Lucia Koch) -, the construction of plastic language through the discussion of representation - construction and problems of our gaze (Carina Weidle, Gilberto Mariotti, Iran do Espírito Santo, Raquel Garbelotti, Rubens Mano, Valdirlei Dias Nunes) and authors who rethink the boundaries of visibility - the gaze anchored in the totality of the body and non-seeing as a reflection on the gaze (Chelpe Ferro and Cao Guimarães);

.contemporary subjectivity - fictions and narratives of the subject and the body (Márcia X, Cao Guimarães, Fernanda Magalhães, Laura Lima, Janaína Tschäpe, Rosana Paulino, Mario Ramiro, Jarbas Lopes and Tatiana Grinberg);

.the transit between public and private spaces and the way in which we are circumscribed

⁶ In the book of *Panorama da Arte Brasileira*, Artur Barrio, in an interview with Cecília Cotrim, Luiz Camillo Osório, Ricardo Resende and Ricardo Basbaum, speaks about this proposition of his.

⁷ Some of these rapid notes are based on a text of Paulo Herkenhoff, *Brasil/Brasís*, published in *Arte Contemporânea Brasileira* [Brazilian Contemporary Art], Ed. Contra Capa e Rios Ambiciosos, 2001.

⁸ Catalogue *Teoria dos valores* [Theory of Values] (1998), curator Marcio Doctors, MAM/SP.

⁹ In the proposition "X Galeria - intervenção urbana" ["X Gallery - Urban Intervention"] (1979), one can read, on mimeographed sheets stuck on to the doors of the São Paulo art galleries: *What is inside stays, what is outside expands*. Catalogue *Sem medo da vertigem - Rafael França* [With no Fear of Vertigo - Rafael França], Paço das Artes, 1997.

¹⁰ Ivo Mesquita's text is published in the catalogue *Cartographies*, 1993, and is a reference for this text and curatorship as a whole.

stored away. And practically all of them present the same object, as if everything existed on the same general level.

This situation reduces the space for Brazilian art, which has no Monets, Picassos or Mirós and which will continue to be unpopular even for those who should be working to reduce this distance between art, especially contemporary art, and its assimilation by the public. But they might argue against this by saying that we have our own "moderns". We do. Tarsila do Amaral, Ismael Nery, Vicente do Rêgo Monteiro, Anita Malfatti. Without mentioning Alfredo Volpi, Alberto da Veiga Guignard... But where are the exhibitions of their paintings? Now and again there is a small retrospective here and there. This is the path Brazilian art is taking, and it fails to show even its masters to the public.

A positive result of this situation, which places art as a "profitable business" for some, might be, as the State has for long been neglecting to carry out its role of fostering culture, has been a definite improvement in the services of cultural institutions. These museums or cultural centers have been obliged to at least attempt to put themselves on a par with museums in North America and Europe by making refurbishments, and professionalizing their museological functions in order to receive important exhibitions.

Faced with this situation, the Panorama da Arte Brasileira 2001 exhibition is intending to be "dry" in the positive and negative meaning of the word. As has already been defined in a review of the event, the exhibition is "black on white"³, with no concessions made to contemplative art or theatrical montages. The problem of such an exhibition is that it is out of tune with the mass public. Contemporary art is difficult to understand for the unprepared visitor who is closed to experimentation. And it is not through tricks that this distance will be reduced. But how can we improve the public's relationship with contemporary art? I believe that artistic education in schools, beginning with primary education, complemented by competent educational services not only in art museums but also in history, science and technology, and anthropology museums, is essential. In museums in other areas, such services might be easier to introduce, as the object which is being shown is nearer the understanding of the visitor. In the case of art museums, such educational services should not keep merely to epistemological discussions of what art is, but should also be more practical and not depend on populist projects to solve the problem of the lack of visits and satisfy the sponsors and the media in their awards for the most visited exhibition of the year.

A competent museum educational service should initially work in the training of teachers so that they can jointly organize teaching material to be worked on in the classroom before and after the visit. This work should be systematically accompanied by museums in the schools so that the pupil does not come just once but makes frequent visits. Here I am speaking about the permanence of knowledge. Providing paths towards the familiarization and consequent possibility of the appreciation of contemporary art. When we bring pupils once in a lifetime to a museum, we are clearly not creating an active and critical public.

³ Chaimovich, Felipe. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, Panorama. E6, 3/11/2001.

Those who expect a Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] to follow the megalomaniac style of the exhibitions organized by those institutions which have the questionable goals of bringing in as many visitors as possible or getting huge media coverage will probably be disappointed with the 2001 version. We have attempted to give priority above all to artists and their work and examine the environment which they are part of. This environment is hardly favourable for the artist, as pointed out by the journalist Diogo Mainardi, on the opening of the Venice Biennial in 2001: "The least important in this business are the artists. It is not even worth trying to analyze the works which they have brought to Venice. It is hardly worth mentioning them by name. Not out of lack of respect, because they are superfluous. Or rather: they are interchangeable. Before them come the private jets, the parties, the Mercedes, the political campaigns and the journalists".¹ Art and artists are mere pretexts for the "parties" into which exhibitions are transformed.

Another journalist, who found the way in which we have been publicizing Panorama 2001 somewhat strange - we are merely issuing a press release which contains some of the ideas and the names of the artists who have been chosen - ironically asked me why we were making such a simple presentation. With no bragging or a party... The journalist was unintentionally confirming the situation in the cultural arena which Mainardi had highlighted.

Those who seem to endorse this situation and circulate around the vernissages and cocktails anxious to find out the latest news and gossip will continue to complain, after this Panorama, that the exhibitions of the Museu de Arte Moderna de São Paulo all have the same appearance, and that their museography never changes. We can see that they are dwarfed by the luxury and waste of the sets of recent exhibitions in São Paulo. The money spent on a single event was enough to have organized five or six events such as this Panorama. Fortunately. "The only function of love is to help us to put up with the cruel and never-ending Sunday afternoons, which scar us for the rest of the week, and for eternity (...)"² Fortunately, we can see that certain critics have been taking a position against this spreading one-way globalizing cultural "Macdonaldization" or "Disneyfication" from the North to the South, which we passively observe, or, in many cases, even cheer. This situation may be the result of a turbocapitalism which has been implanted in Brazil and many other countries in an irresponsible and unlimited way, which surpasses not only the political and economic but also cultural and ethical boundaries with no respect for the national "product". Unfortunately, some of the people responsible for the institutions, information and sponsorship speak only of numbers: such an event attracted queues, such an event attracted so many hundreds of thousands of visitors, etc.. The quality of the works exhibited in these exhibitions, the permanence of the knowledge gained, the possible cultural benefits which such events bring to the public, in terms of the sedimentation of a local intellectual production, are not mentioned. These are acephalous institutions which, in certain cases, own important "forgotten" collections which have been

¹ In "A Bienal de Edegar" ("The Biennial of Edegar"), Revista Veja, 20 de junho de 2001, pág. 145.

² Cioran, E. M. Breviário de Decomposição [Breviary of Decomposition], Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1989, Panorama, 31, Chapter "Genealogia do Fanatismo: os Domingos da Vida" ["Genealogy of Ghosts: the Sundays of Life"].

We then went to Fortaleza, the city of Alpendre, Porto Alegre, the city of Torreão. Also to Rio de Janeiro, the city of artists who are myths in the history of contemporary Brazilian art. There it is true there are many people working like the "Atrocidades Maravilhosas" ["Marvellous Atrocities"]. Ducha managed to make the Rio evening all the more beautiful when he painted the Corcovado red. And who would say not, that even for just fifteen minutes, the monument had its red-letter day. But the best view for me of all, not counting Rio, which it wouldn't be fair to include, was in Recife. From a top-floor apartment, we had in front of us the River Capiberibe, the Atlantic Ocean, the city and its bridges, Olinda on the left, and Recife Novo further on. It was one of the most intoxicating views I've ever had. It's true, Oriana Duarte, I didn't know what to do. Listen to all the excessive praise or hide my longing to look at the view...

As Paul Valéry⁷ said, we should be as light as the birds and not as feathers. I can't be either just a bird or not even a feather.

This and the following quotations would serve as more non-ideas for Marta Neves's banners: "(...) frivolity is the most efficient antidote against the discontent of being: thanks to it we delude the world and disguise the unpleasantness of our depths".⁸

The process of this work included many meetings, visits to the cities which have been mentioned plus Belo Horizonte, Brasília, Curitiba, Salvador and Santo Antônio de Jesus, in the interior of the state of Bahia, and its results are in the exhibition and the accompanying book. It is an exhibition which is fortunately able to generate a certain discomfort, to create polemical discussions involving institutions, among them the Museu de Arte Moderna de São Paulo itself, to provoke criticism and to involve those members of the public open to reflection and experimentation.

Art is not merely carried out in or for contemplation. I want to at least believe in this. For me it takes place in action, in the object, in the concrete and not merely illusory concrete reality, in the denunciation of frivolity, the cynicism of society which places men, women and the artist at the center of the discussion, reflection and of the world itself. I do not believe and have never managed to believe in art without content. And it is the task of art museums to play their true role in society. Encouraging art means giving total freedom to the artist to create and to support them institutionally so they may carry out their projects in addition to truly opening the door to all different publics.

To the artists in the exhibition and also to those who were visited but who were unfortunately not chosen, to our sponsors PricewaterhouseCoopers for believing in and supporting contemporary art, to Ivo Mesquita who believed in us and continues to support us, to my love and to the public who come to the exhibition.

Ricardo Resende

Curator of Panorama da Arte Brasileira 2001

⁷ Quotation by Italo Calvino. *Seis Propostas para o Próximo Milênio* [Six Proposals for the Next Millennium], translation Ivo Barroso, Editora Companhia das Letras, São Paulo, 1988, Chapter: "Leveza" ("Lightness"), Panorama. 28.

⁸ Cioran, E. M. *Breviário de Decomposição* [Breviary of Decomposition], Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1989, Panorama. 17, Chapter "Genealogia do Fanatismo: Civilização e Frivolidade" ["Genealogy of Fanaticism: Civilization and Frivolity"].

As one of the curators of this exhibition, and thinking, therefore, of the visual rigidity of its result, I would like to make it clear that I have intended to look to the dynamic production of present-day art which is linked to the needs of contemporary man. But I shall return to the beginning of this text: it may be that an exhibition such as this is destined to have no queues of people who have been tempted by the media, to be massacred before screens and second-rate sculptures from the big European museums. These collections which are shoved down our throats and whose origins no one will question... "on these interminable Sunday afternoons, the pain of being can be clearly seen. At times we manage to forget ourselves in something; but how do we forget ourselves in the world itself?"⁴

This exhibition only intends to make a panorama of a part of the artistic production in Brazil, part of which is accepted by the public and the market and part of which is completely ignored by the same system which legitimizes it, and presenting this latter type of production to the public is one of our intentions. These works, which have problems to be accepted, find it difficult to be assimilated as art and are often condemned to the alternative circuit. However, this circuit has strengthened in a number of cities as an outlet for a possibly official institutional apathy which should be fostering local culture. Such situations, resulting in manifestos like that of "APIC!"⁵, appear as a form of denunciation and statement by artists who are always lending their works without receiving any help for their production costs. Such institutions understand that their commitment is restricted merely to publicizing the artists and their work. Monica Nador, who appears in the book which is an extension of the exhibition, perhaps tired of this difficult relationship between artists, institutions, galleries and the market, which means it is very difficult to be a professional artist, has devoted herself in recent years to social work which integrates her work as a painter. She has used her artistic process with poor communities on the outskirts of São Paulo, in the interior of the state of Bahia, in Tijuana, on the border of Mexico and the US, thereby opening out the possibility of modifying the lives of people involved in this project. I believe this is an effective community project.

For the organization of the Panorama, we began our trips in São Paulo, where the organizers and originators of "Linha Imaginária" are based. This is a network of more than 400 artists, headed by Sidney Philocreon and Monica Rubinho. The organization spans all Brazil with few rules for participants and is the best map of young artists which we have. Also in São Paulo, we found "Mico", a group of artists who act in the bowels of the city, picking at the scabs of the conurbation which has suffered from the rule of a network of corruption and violence which is the result of huge administrative and social incompetence, the result of years of disastrous management in the city hall and the state government. "Rose went to work in a company in Park Avenue where the emphasis on youth and her appearance — the most fleeting, alas! Of human qualities, meant that her life's experience had little value."⁶

⁴ Cioran, E. M. Breviário de Decomposição [Breviary of Decomposition], Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1989, p. 31, Chapter "Genealogia do Fanatismo: os Domingos da Vida" ["Genealogy of Ghosts: the Sundays of Life"].

⁵ Artists Sponsoring Cultural Institutions. Manifesto created in 2001 by the plastic artists Maria Lucia Cattani and Nick Rands from Porto Alegre due to the lack of commitment to artists from cultural institutions.

⁶ Sennett, Richard. A Corrosão do Caráter – Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo [The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism], translation by Marcos Santarrita, Rio de Janeiro, Record, 1999, Chapter 6: "The Ethics of Work", Panorama. 118.

the tragic side of the historical avant-gardes, sacrificed its autonomy in the name of a potential existence, of being in the world, and a radical transformation of the notions of art and the artist took place.

The risks of this aesthetization of life are enormous. There is a lack of symmetry between what life, in its unpredictability, may achieve, and what art, with its intentionality, performs. All artists, when they move out of their specific space (and here I refer especially to the museum and the gallery) should take on the responsibility of anonymity and indifference, and thus suspending the expectation that comes as part of a certain "aesthetic attitude" which makes all those who visit the "work of art" predisposed to a certain type of previously determined emotion. When this "attitude" can be suspended, the possibility of surprise appears. It was in the silence of a late afternoon that Ducha made the Statue of Christ on the Corcovado red ¹. The repercussion of this "red deviation" was much greater than expected. In this disparity between what is desired and what is produced, the artistic coefficient of these urban interferences appears.

As there are a number of poetic strategies in this Panorama which are looking to spread to the street or intervene in the urban space, those of Atrocidades Maravilhosas, Mico, spmb, Clube da Lata, Ducha, not forgetting the two historical references which have been highlighted in the book, Artur Barrio and Paulo Bruscky, I should better explain the sense of the anonymity which I mentioned earlier². What is important is not to take it as something which makes the artistic (and the artist) unviable but which makes them take certain precautions. This anonymity will last for the time which is necessary to negotiate the possible meanings of his or her form(s) of participation in the artistic space, whether it is through photography, film, text or other possible forms. Anonymity is important as the intervention will take place on a ground whose rules of action and reaction are not given by art but by society. Accepting these rules does not mean giving in but rather running the risk of its impediments. The clearest example here is that of Flávio de Carvalho who entered a religious procession, challenging it and confronting it with no excuse such as "But I making an artistic experiment". At no moment in his book *Experiência nº 2* [Experience No. 2] does he describe the event as art, though we may do so today.³ We should also remember *Trouxas* [Bundles] and *4 dias 4 noites* [4 Days 4 Nights] by Artur Barrio or *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions in Ideological Circuits] by Cildo Meireles. Obviously many happenings have taken place and will take place in the street, with a fixed time and a specific space, which becomes an "artistic space". This is valid, and many interesting things have been done in this way, but this does not seem to be what the majority of the interventions which are presented in the Panorama are looking for as they use the indifference of the street as a condition for the effect of poetic strangeness. How should we maintain the specificity of the artistic inside life? What dislocations will be necessary for us to air and add interest to the way in which we consider art participates in ideological circuits? These questions have no immediate answer but should be kept at hand.

¹ I refer to the intervention of the young artist from Rio de Janeiro, Ducha, who, for about an hour, managed to clothe the Corcovado stature of Christ in red by placing sheets of red gelatine on the spotlights. A photo of this made the front page of the *Jornal do Brasil* newspaper the following day.

² The works of Marcos Chaves, Marepe, Monica Nador, Jarbas Lopes, Raul Mourão and Marta Neves could also be mentioned. Each of them deals in their own way with the tension between urban and artistic space. And as they have already been included in this exhibition, they do not need to assume this necessary anonymity. This in no way invalidates and reduces the quality of their work. These are merely differences to be pointed out.

³ The book on *Experiência nº 2* [Experience no. 2], by Flávio de Carvalho, was reissued in 2001, by Editora Nau, Rio de Janeiro. In the book for Panorama exhibition, in an interview with Artur Barrio, I mention the *Experiência* by Flávio de Carvalho, though, through a lack of care by all who edited this book, especially myself, I speak of a rally and meeting instead of a procession. I would like to use this opportunity to correct this error.

The idea of the Museu de Arte Moderna de São Paulo to bring together three curators, Paulo Reis (Curitiba), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro) and Ricardo Resende (São Paulo), to set up this first Panorama da Arte Brasileira [Panorama of Brazilian Art] of the 21st century could not have been more opportune and has opened up a field of discussion which has avoided regional rivalries and is less vulnerable to conceptual idiosyncrasies.

It is clear that the curators have chosen to look for poetic strategies which are not part of the hegemonic circuit. The importance of these strategies, which discover new paths for the production of art, is inversely proportional to its present-day visibility and reverberation. Regardless of the institutional ability to absorb non-conventional artistic practices, the market and the means of communication remain linked to the value of the object and, therefore, traditional forms. This does not mean that I am criticizing the quality of production found in these forms, such as painting and sculpture, but rather that I would like to call attention to the need to experiment with means which are difficult to insert in the commercial world.

The recent establishment in a number of Brazilian states of organizations of artists such as Agora/Capacete in Rio de Janeiro, Alpendre in Ceará, Torreão in Rio Grande do Sul, Linha Imaginária in São Paulo, who are attempting to extend the channels for the circulation of works of art, is good news. Rather than merely adopting or refusing the laws of the market, these organizations are attempting to redirect them, accepting certain means of communication and aiming at other goals. Challenging the circuit and attempting to find micro-circuits will take up again certain political connections which have been ignored for a long time. This will be the focus of my discussion.

The tensions between art and society, art and politics (which of course include the relations between institutions and the market) have taken on new forms since the end of the Cold War and the disappearance of Utopias. This new context does not represent a depoliticization of art or of society but the need to reinvent new forms of engagement. Far from being the end of history, the end of ideologies is the new beginning of history with no predetermined point of reference. We have been launched on an indefinite horizon and have been collectively forced into experimentation and freedom, conditions which belong to both art and politics.

A quotation from Italo Calvino comes to mind: "What literature can teach us is not practical methods, the results to be achieved, but merely attitudes to take. The rest is not a lesson to be taken from literature as it should be taught by life." These poetic attitudes do not require practical developments; they do not define the ways we should act but merely broaden our possibilities of understanding reality. And it is here that political engagement of art should search for its own forms of legitimization, where the real and the fictional complement rather than exclude each other.

In spite of the generation difference, there are many similarities between the artistic production of today and that of the 1960s and 1970s. In that period, art, recovering

have been disseminated in this text, I shall close with a quotation which seems to me to be exemplary: "Postmodern artists are condemned to live, it might be said, on credit. The practice produced by their work does not yet exist as a "social fact", leaving the "aesthetic value" untouched, and there is no way of previously deciding whether this will happen. After all, one can only believe in the future by giving an authority to the past which the present is obliged to obey. If this is not true, the only possibility left to artists is for them to *experiment*".⁶

Luiz Camillo Osorio

Ph. D. in Philosophy, Professor of Aesthetics and History of Art at UNIRIO and art critic of the *Jornal do Brasil*

⁶ Bauman, Zygmunt – *O Mal-Estar da Pós-Modernidade [Postmodernity and its Discontents]*, RJ, Jorge Zahar Editor, 1998, p. 137.

In the subtitle of the Ph. D. thesis of the artist Milton Machado, we read: "(Art) and its exteriority". Commenting on the presence of these parentheses around the word art, he states: "Why parentheses? Because art doesn't exist. There only exist works of art (our homages to Gombrich, who wrote this and who also wrote *The Story of Art* - "story", and not "history" as in the Brazilian translation). In my own way, I say that art doesn't happen, or at least it doesn't happen as art. It is the same with history. Nothing happens as history; nothing happens as art. If it were not like this, and if art acquired a full existence with an identity document, there would be no more works of art, including the negotiation of its meaning. And its written history would finally exist, full stop. The parentheses show an interval, as if they were a mathematical sign"⁴. The fact that (art) exists in this interval, between *being* and *possibly being*, always becoming something different in the battle with the exteriorities which give it meaning (the public, the institution, the circuit, reality), makes Art have no a priori meaning but just a meaning that comes from a constant negotiation with its tradition through the possible participations in the culture and society of its time. In this interval, where the certainties are suspended, the artist is obliged to redefine his or her commitments and responsibilities.

If, on one hand, with the multiple dislocations to outside the protected space of the museum (and in the return there), art should be placed between parentheses, the artists also redefine their position and are placed in parentheses. The uncertainty as to the statute of the artists no longer obliges them to be highly subjective, an essentially modern association between the "I" and creation. This may lead us to think about the reason for so many "poetical partnerships" on the contemporary scene. Artists, in addition to their traditional role of the creative subject, which will ensure they remain pertinent, have also become thought of as putting forward collective statements. The link here to Lygia Clark, Lygia Pape and Hélio Oiticica is obvious. This is a direction which is still not clear but which may reshape and transform the role of art in the public space.

In an interview on his work *Teresa*, Tunga made provocative comments on this question: "I increasingly believe that the break up of the poet is no longer taking place within the strategies which modernism created, but may be taking place within other strategies, in the sense of a broader creation, a collective poetics. A poetics which is the poetics of an entire people, an entire culture. I think that this shows a possibility, the possibility of constructing a work with various poets, and this may contain various poetics, but will always have its central nucleus directed by one person or by a social force."⁵

To end these brief considerations on the ever tense relations between art, its statute and its spaces to act, it should be emphasized that the support by the curators of the Panorama for these deviating strategies has as its background the crisis of all traditional values. When faced with the crisis, when everything seems dark and there are few reference points to be guided by, what is left is freedom and experimentation. Qualifying the ellipses of our present period, which

⁴ Taken from an e-mail conversation with Milton Machado which will appear in the magazine ITEM 6.

⁵ Interview I made and published in the catalogue of Tunga's exhibition at the CCBB in Brasília in June 2001.

dimension which is made up of computer screens, and which creates an authoritarian power which grows as it is reinforced by its own invisibility."

The most original element in the analysis of the Critical Art Ensemble is its understanding that this process, though it is very recent, actually represents the culmination of trends which help to make up Western culture, and which have been in gestation since their remote origins in Classical Greece, from the consolidation of Socratic metaphysics. It is a vision which is as daring as it is lucid:

"The West has been preparing for this moment for 2,500 years. There has always been an idea of the virtual, whether it has been based on mysticism, abstract analytic thought or romantic fantasy. These various focuses have created and manipulated invisible worlds, which are accessible only to the imagination, with the result that in certain cases these models have acquired ontological privileges. What has made possible present-day concepts and virtual technologies is the fact that these already existing systems of thought have expanded beyond the imagination, appearing in the development and justification of technology."

The way in which the Critical Art Ensemble demonstrates its point of view is as disconcerting as its argument. They take up and recycle classical texts, giving them a surprising contemporaneity. Their main aim is to confront the Socratic inheritance and its continuous metamorphoses in Western culture, always existing as a metaphysics which submits life, freedom and the affective requirements of man to the primacy of an abstract, superior and omnipotent superior being which all must accept, praise and give in to. This Supreme Being changes face throughout history, appearing at different moments as faith, reason, progress, order, development, the State, modernity, or the market. This is the source of that which today is called the victory of the single thought.

There is no novelty in the fact that the arts and culture are an integral part of this system of mental homogenization and neutralization. What is important is that today, especially in the fields of culture and the arts, a front has been opened up in the struggle against conformism, alienation and the consolidation of crushing unanimity. In a world where the arts themselves and cultural symbols have become strategic instruments in the games of seduction and mystification of the market, the creative attitude requires both the critique of the privileges of aesthetics and the denunciation of the aestheticization of these privileges.

This is the path which has been taken by the curators of this *Panorama da Arte Brasileira* 2001, which makes the exhibition especially stimulating for this cultural debate. The event has been conceived as a forum of ideas, concepts, projects, works and attitudes. There is a clear emphasis on the participation of critical-creative collectives and of artists directed towards the redefinition of the role, the nature and the place of the arts at the present moment and in the interior of the reigning institutional framework. The general attempt to confront the conventions which circumscribe the creative processes, assimilating them to the convictions of

We live in a revolutionary process of historical and cultural change, which has been unleashed and led by a series of technological transformations based on microelectronics. Ways of life, the natural environment, artefacts and routines which are part of daily life have been changed, as have our imagination, sensibility, perception and the flow of instincts. We are creatures of the interregnum, children of an intensity which pulls us on a blind voyage.

At times like these, art and artists take on a strategic importance. They probe the vacuum which sucks us into new shapes, in their attempt to understand what is waiting for us, preparing our spirit to adapt, but also so it will resist, change and creatively interact with what is to come. The technological processes and their tutors tend to prevent us from having control over our own destiny, as they wish to seduce us with the abandonment of any sense of responsibility and commitment. Faced with this historical assault, which has been made by authorities and institutions which in principle should be protecting us, we must have faith in artists so that, like a band of outlaws who stole the treasures which were initially stolen from us, these Robin Hoods of the global paths can return our dreams to us.

In this scenario, the proposal of the curators Ricardo Basbaum, Paulo Reis and Ricardo Resende for this Panorama da Arte Brasileira 2001 [Panorama of Brazilian Art 2001] has been particularly fertile and opportune. In their attempt to provide us with a representative view of contemporary Brazilian art, they have favored proposals which interpolate or maintain a dialogue with the processes of historical transition which involve local culture and its multiple forms on the new world scene.

With no single focus or pre-established formulae, their search has opened out to the most varied projects, as long as they can find in them what is uncomfortable when faced with alienating pressures, anxiety about the acceptance of non-reflection, or the refusal to abandon ethical standards, social values or humanitarian principles. In the words of the curators, "in addition to discussing contemporary artistic practices, it seemed essential for us to examine possible relationships between production and the public, in other words, the relationship between the dynamics of contemporary art and the Brazilian socio-economic fabric".

In order to emphasize the extent to which the proposal of the curators is in tune with the artistic debate which is taking place internationally on questions related to the present historical crisis, I would like to compare it to the considerations of the artists' and cultural critics' collective called Critical Art Ensemble. In their manifesto The Electronic Disturbance (New York, Autonomedia, 1994), they formulate in the following terms their critical vision of the processes of the reformulation of the world panorama:

"The technological revolution which has been unleashed by the rapid development of computers and visual resources has created a new geography of power relations in the First World, which could hardly be imagined twenty years ago. People have been reduced to data; the processes of vigilance take place on a world scale; minds have been dissolved into a new

Other works probe these polarities between the deliberate and the random, methodical planning interrupted by unpredictable uncertainties, the difficulty of separating engineering and the accident. This is the theme of *Máquina de Bordar* [Embroidery Machines] with corn seedlings by Lia Menna Barreto, *Carta Faminta* [Starving letter] with the skilled working slugs by Rivane Neuenschwander and the calculated splinters of Iran do Espírito Santo. In the world of clones, design babies, and chips implanted in the flesh, even bodies are planned, submitted to the simultaneous tyrannies of publicity, media, steroids and cosmetics. Fernanda Magalhães travels on the opposite track of this standardization of bodies and invades the scene with obese bodies.

When the situation is inverted and uncertainties prevail over the controlling obsession, the chain of norms collapses and the space opens out to the game, joke and party. Marepe set up a market stall where the public is offered the possibility of an emotional discharge, a cathartic syncope, where people have the welcome opportunity to unload a swearword, as loud as they can, while they rip apart a piece of cloth to complete this somatization of their indignant impulses. Marcos Chaves looks at the ludic impulse of ordinary people which incorporated into the surprising varieties of wooden stools or gaudy sculptures improvised out of scrap metal, used packaging and trash, which have been set up inside holes which sprout on the urban asphalt.

These are just a few examples of the unquiet and questioning spirit which presides this exhibition. If this is the panorama which characterizes at least a part of contemporary artistic production, as the curators suggest, then the context is promising as it shows that it is in tune with the critical feelings that are circulating on the international scene, in a world which has fewer and fewer boundaries, and it is also clearly aware of the Brazilian situation, with its deadlocks resulting from a badly stitched modernity, the result of a badly digested historical inheritance.

In order to end this brief circuit, let us return to the Critical Art Ensemble, who, at the end of their book, state: "It is very easy to stay in the bunker of ascertained positions. But we don't have conclusions or certainties; we just have theoretical elements, performative matrixes and practical challenges". This may not seem much, but it is the mental tonic, what we need in these times of the cult of the appearances, crazy consumerism and resigned opinions. Let us take advantage of the rare opportunity to exercise the more sensitive side of our intelligence.

Nicolau Sevcenko

Professor of the History of Culture, Department of History of the University of São Paulo

the reigning values is clear. Everywhere artists can be seen to be deliberately abandoning the path of their sacred procedures to search for uncertain possibilities, unpredictable situations and experiences which cannot be reduced to formulae, directions or models.

In this sense, the book which is associated with the event is an excellent alternative as it is the vehicle for the presentation of the proposals and manifestos of the various discussion and creative groups. This printed version shows the variety, breadth and contemporaneity of their respective projects. Throughout its dissonant pages, while Clube da Lata and Linha Imaginária explore graphic possibilities of making their demands, MICO, spmb, Grupo Camelo use images, concepts and critical contexts to reshape the cultural moment. APIC! (Artists Sponsoring Cultural Institutions) invert the logic of the arts circuit, while Atrocidades Maravilhosas probe the mechanisms through which advertising and sensationalism suffocate sensitivity and imagination.

But there are many other uncomfortable questions in this impertinent book. The Agora/Capacete, Torreão and Alpendre nuclei use the conspiracy and conviviality of the discrete alterations of daily life as antidotes to the complacent adhesion to the alluring din of culture as spectacle. The crude images, with no soul or aura, of Paulo Bruscky take turns with the inquisitive images of Carla Zaccagnini and the physical limit experiences of Artur Barrio. Ducha scrutinizes the symbolic logic with which urban landscapes are produced, parallel to the route of Monica Nador who learns the popular art of constructing meanings with walls.

The banners, posters and panels of Jarbas Lopes and Marta Neves, spread out inside and outside MAM, show the hybridity between popular and mass culture, the crossing of advertising icons and signs of peripheral visual culture, the contradiction between the ambition of institutional art, and the realities of the culture of poverty. The symptoms of cities which are devastated by strange presences and asphyxiating tensions lean out of Raul Mourão's cage designed to protect cars, with its aggressive spear point grating, or in the intriguing *Muse* of Tatiana Grinberg, where a viscous, sticky amorphous white liquid is spread over the floor of the gallery, or in the orthogonal and labyrinthine views of Eduardo Coimbra, in the fragments of undecided architecture by Raquel Garbelotti, and in the unfeasible spaces of Carina Weidle.

The experiences of the Chelipa Ferro group are different with their multisensorial bed and its luminous source, ironically testing the conditioning of perception and the cultural clichés which fill our memory. Jarbas Lopes makes a similar challenge with his loofah clothing/mask/fancy-dress, which is worn on the naked body and paraded intrepidly through the gallery. This is a situation of uncertainty, discomfort and given to the indiscreet scrutiny of the pleasure of the *voyeur*. Cao Guimarães lived through similarly powerful emotions in the kidnappings he experienced, blindfold, with his camera in his hands, registering the circumstances surrounding his anxiety.

APIC ! [Artists Sponsoring Cultural Institutions]

APIC ! is not a group but a logo and a manifesto¹ created by two artists, **Nick Rands** (Chester, England, 1955) and **Maria Lucia Cattani** (Garibaldi, RS, 1958). However, any artists that use the logo in publicity material related to exhibitions in Public Cultural Institutions for which they had expenses becomes part of the **Artists Sponsoring Cultural Institutions** group. This is a new project in development, and, up to now, has received verbal support and encouragement from artists in Porto Alegre.

The Aims of APIC!

- a. To discuss the insufficient financial support given to Cultural Institutions and/or the inappropriate distribution of resources in Cultural Institutions in Brazil.
- b. To make public the fact that artists make a loss rather than a profit when they exhibit in Cultural Institutions in Brazil.
- c. To encourage artists to organize themselves and campaign so that they will receive suitable remuneration when they exhibit in Cultural Institutions in Brazil.

We believe that the institutional system must be decentralized and better financed. Priority should be given to a just payment for cultural producers, always bearing in mind the quality of production.

¹ Manifesto published in the book of *Panorama da Arte Brasileira 2001* [Panorama of Brazilian Art 2001], p. 30

APIC !, Atrocidades Maravilhosas, Clube da Lata, Grupo Camelo, Linha Imaginária, MICO and spmb

Considering the importance of the independent organizations and groups of artists in the mapping carried out by the curators during the preparation of the Panorama da Arte Brasileira 2001 [Panorama of Brazilian Art 2001], we decided to interview the groups that are taking part in the exhibition, both in the Museum itself or in the book, in order to register some of their strategies, aims and positions. The same questions were sent to all of them; however, the form in which the replies were organized and elaborated already exemplifies certain particular characteristics of their ways of operating. While MICO, for instance, wrote a joint text based on meetings and discussions between the members of the group, Atrocidades Maravilhosas set up an e-group so that each artist involved could reply to the questions individually. The way in which the replies were edited therefore attempted to respect these differences, including the question only when it was necessary for the understanding of the text.

The interview was not sent to the independent spaces (Agora/Capacete, Alpendre and Torreão) because information on these organizations' aims and forms of acting is available in the book of the Panorama da Arte Brasileira 2001.

Ana Paula Cohen

Editorial coordinator

What is the position of the group in relation to the system of art which exists today in Brazil?

Alexandre Vogler: I believe that it is little use to discuss the problems of the system of art from within the system itself. It is like discussing the problems of the academy from within the academy. I think of a previous system and I make my own circuit. The museum carries out its role (in some places well and in others badly), and so does the gallery (if it still exists it is through the existence of the market). However, I think it is complicated for these institutions to participate in a way that is as effective as the influence music and televised dramas have on Brazilian culture. (...) The fact of using a means of publicity supports these observations. In terms of the effectiveness of the project, I believe it is difficult to say anything. When there are repercussions outside the art public, then I believe that we can draw conclusions. While this doesn't happen, production cannot stop.

Rosana Ricalde and Felipe Barbosa: We know about the need for institutionalization, but nothing prevents actions which may be positioned against the institution or which are outside its boundaries. The majority of the institutions in Brazil are out-of-date as they have no projects which aim at involvement in contemporary actions. Many show little interest in art in itself.

Main interventions of Atrocidades Maravilhosas

Atrocidades Maravilhosas Project of Urban intervention – a collective action of 20 artists occupying specific points of the city of Rio de Janeiro, using the “lambe-lambe” technique, posters stuck on to building site hoardings in places with considerable pedestrian traffic. April 2000.

Regular occupation of the TAPUME [HOARDING], situated on the Rua da Lapa and Ladeira de Santa Teresa (Rio de Janeiro, RJ), with lambe-lambe works: Adriano Melhem, Geraldo Marcolini, Romano, Marcos Abreu, Ducha, Luis Andrade, Bruno Lins, Allan Dunn. 2001

Atrocidades Maravilhosas public interventions in São Paulo, October 2001: Roosivelt Pinheiro, intervention/performance, Praça da República; HAPAX, sound/performance, Praça da República, Av. Paulista and Museu de Arte Moderna de São Paulo; Adriano Melhem, lambe-lambe *Bula de fabricação de antrax* [Directions for the Manufacture of Anthrax]; Alexandre Vogler, lambe-lambe *Fé em Deus/Fé em Diabo* [Faith in God/Faith in the Devil], intervention in *Burro sem rabo* [Ass without a Tail], Praça da República; Felipe Barbosa, intervention, Parque Ibirapuera [Ibirapuera Park]; André Amaral, performance, Av. Paulista; Rosana Ricaldi, intervention, Parque Ibirapuera; Luis Andrade, intervention *GEO-EGO [GEO-EGO]*, Av. Paulista; Erika Fraenkel, performance *Edd*, Av. Paulista; Guga Ferraz, performance, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Atrocidades Maravilhosas [Marvellous Atrocities]

Rio de Janeiro, RJ, 2000

Adriano Melhen (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Alexandre Vogler** (Rio de Janeiro, RJ, 1973), **Ana Paula Cardoso** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **André Amaral** (São Paulo, SP, 1972), **Arthur Leandro** (Belém, PA, 1967), **Bruno Lins** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Clara Zúñiga** (Rio de Janeiro, RJ, 1974), **Cláudia Leão**, **Ducha** (Rio de Janeiro, RJ, 1977), **Edson Barrus** (Carnaubeira da Penha, PE, 1961), **Felipe Barbosa** (Rio de Janeiro, RJ, 1978), **Florianiano Romano** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Geraldo Marcolini** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Guga** (Rio de Janeiro, RJ, 1973), **João Ferraz** (Rio de Janeiro, RJ, 1969), **Leonardo Tepedino** (Rio de Janeiro, RJ, 1967), **Luis Andrade** (Fortaleza, CE, 1967), **Marcos Abreu** (Rio de Janeiro, RJ, 1972), **Ronald Duarte** (Rio de Janeiro, RJ, 1963), **Rosana Ricalde** (Niterói, RJ, 1971) e **Roosivelt Pinheiro** (Nhamundá, AM, 1964).

What are the aims of Atrocidades Maravilhosas?

Alexandre Vogler: Atrocidades Maravilhosas work as a kind of “povero” agent for those interested in collective production. It is a group which is open and always participates in a public context.

Rosana Ricalde and Felipe Barbosa: Using the city as a space which can be taken over, by a joint action: on the same day and at the same time various artists fix their posters at different places in the city (...) Everyone invents their own poster, but the production and fixing up, basic elements for group integration, happens in the same place.

Roosivelt Pinheiro: Creating possibilities for the artist to act in the urban space, outside the institutional circuit of art exhibitions.

ROMANO: Altering the visual possibilities of the public space, including non-commercial information as an alternative, causing doubt or suspicion in the mind of the spectator. Broadening the possibilities of support for art.

André Amaral: Promoting actions which make the intervention projects of each of the artists visible, using only means and resources which are available to make the work as independent and “immediate” as possible. In addition, questioning the correct place (if this really exists) for a work of art to exist in, and what should (or might) this work of art be like.

How do you differentiate group action from individual artistic practice?

Alexandre Vogler: I believe it is possible to bring artists together if they are thinking about the (reciprocal) PRODUCTION of each of their work. Collective CREATION is somewhat more difficult.

ROMANO: In this case, individual practice restricts the area of acting; in a group, this area expands and reaches more places and people.

Felipe Barbosa and Rosana Ricalde: One thing is the elaboration of a group work in which the proposal of each person merges into a joint idea; another thing, as in the case of Atrocidades, is the proposal in which each person develops their work, and then all of them come together in order to set up and execute actions which are made up of individual proposals which use the same means of communication.

a market. But where is the market? Making the production of the work feasible, which is not always carried out in ideal conditions, is certainly no justification for the hours of dedication, training, research and work of the artist. And when we think that museums, institutes, curators, critics and producers need the work of the artist so that they can exist as workers and promoters of culture, such a fact has no sense. On the other hand, the need may be positive when it refers to the formation of a polyvalence from early on as the contemporary artist needs to be a producer, an administrator, and needs to be involved on the bureaucratic side. Artists are increasingly looking for alternative ways of carrying out their projects, such as laws which give fiscal incentives to culture, finance programmes, or support from private companies. However, another question appears here: aren't these projects merely proposing independence so that they can immediately be absorbed by the institutions?

Both public and private institutions suffer from a lack of preparation in order to receive contemporary art. Even the contemporary art museums in Brazil are based on a museological structure which is restricted to the limits of the white cube, and fail to respect the conditions which are necessary for different kinds of works. Such institutions seem to be more worried about the effective presentation of the work just for the publication of a catalogue or for the opening party, and fail to think about the relationship with the public in the following period.

Main interventions/activities made by the group

1998 - Clube da Lata - "Pinholes", exhibition to launch the group, Instituto Goethe, Porto Alegre, RS.

1998 - Túnel [Tunnel], group activity using as a camera a municipal rubbish bin, from which a 70 x 150 cm photograph was obtained. Presented in the installation in the Galeria do Centro Cultural Jorge Zanatta [Jorge Zanatta Cultural Centre], Criciúma, SC.

1999 - Arte no Pão [Art on Bread], mural using the camera obscura, Pão dos Pobres de Santo Antônio [Bread of the Poor of Santo Antônio], Porto Alegre, RS.

1999 - Clube da Lata 1 Ano [1 Year of Can Club], Casa de Cultura Mário Quintana [Mário Quintana Cultural Centre], Porto Alegre, RS. Intervention of the group in a 4m² room, between a bookshop and a cinema hall, which was transformed into a camera obscura; the public were invited to observe the inverted images of the architecture and the intense flow of pedestrians in front of the orifice which were projected on to the wall of the room.

2001 - O lado de dentro de um outdoor [The Inside of a Billboard], intervention in the billboard of the Centro Municipal de Cultura [Municipal Cultural Centre], Porto Alegre, RS.

2001 - Arte Postal, correspondências imaginárias entre Rio de Janeiro e Porto Alegre [Postal Art, imaginary correspondence between Rio de Janeiro and Porto Alegre], work in progress: an exchange of correspondence between Adriana Boff and Tiago Rivaldo through post office boxes in which camera obscuras are adapted. They travel with their orifices open, registering superimpositions of the journey made on photographic paper which is inside them.

Clube da Lata [Can Club]

Porto Alegre, RS, 1998

Adriana Boff (Caxias do Sul, RS, 1976), **Bárbara Nunes** (Porto Alegre, RS, 1975), **Betina Frichmann** (Porto Alegre, RS, 1970), **Claiton Dornelles** (Santo Ângelo, RS, 1968), **Juliana Angeli** (Porto Alegre, RS, 1977), **Ricardo Jaeger** (Santa Rosa, RS, 1975) and **Tiago Rivaldo** (Porto Alegre, RS, 1976).

The focus of the work of the **Clube da Lata** is on the investigation into the old "camera obscura"¹ as a means of obtaining and observing images in the context of contemporary art and photography. The group was formed to discuss and exchange research on this topic of mutual interest and through this means to develop personal and collective projects, using the strength of the team in the formatting, production, realization and publicity of these projects. In addition to making plastic experiments in photography, installations, and interventions, the group also intends to develop courses using the pinhole photographic technique.²

How do you differentiate group action from individual artistic practice?

There would be no group if the personal production of each member did not exist. Collective projects end up by including elements from individual research. If we consider pinhole photography, which takes place without the need for an operator as it is an autonomous optic phenomenon, and the question of authorship in photography, which are subjects which are of interest to the group, it is easy to understand why collective projects are made. In addition, we can see the political strength of being a group as an advantage to the isolated individual work.

How do you evaluate the effectiveness of the project in a local context today?

The question of the political strength of the group becomes clearer here. In Porto Alegre there are highly qualified and highly skilled artists, but the circuit is badly run, has few spaces, which are always badly prepared to display contemporary art, perhaps not just a local problem. This makes it necessary for artists to form groups which make projects, which are independent of institutions, possible. Clube da Lata, has, since its formation, been accompanied by the local press, not only because of the novelty of the old-fashioned technique it works with but also because of the relationship which it has established with the city, using it as a set for the group projects, and especially as a subject, having viewed its characteristics as being so near to the antagonism which the language of the camera obscura suggests. This visibility has quite definitely given us the attention of the community and credentials for the circuit, in addition to taking part in a parallel market, running courses, workshops and talks.

What is the position of the group in relation to the system of art in Brazil today?

Talking about a system of art today is very opportune as the deficiency which makes its relationship with artists so difficult is clear. Of all the opportunities which the artist has, the idea that visibility is all that is necessary has been created. Taking advantage of the artists' vanity, the institutions fail to pay for their work, and so the artist is the only worker in the whole system who goes without remuneration. This argument may be related to the posture of a fair which exhibitions have, that in the exhibition the works of art will be gaining visibility for

¹ A Latin statement which describes an optic phenomenon through which the light which reflects objects is projected into the interior of an apparatus (a covered hollow space or object which allows no light in) through a tiny orifice, thereby producing an upside-down and reshaped image on the opposite surface. This principle was first described by Aristotle in Ancient Greece, but only used practically in the 16th century, in the paintings and drawings of Renaissance artists, and, in the 19th century, with the research into photosensitive materials, it began photography as we know it today.

² Pinhole photography is a technique of photographic representation which uses the construction of camera obscuras in tins and bins with a tiny orifice in the place of a lense.

How would you today evaluate the effectiveness of the project in a local context?

(...) Camelo is not a project but a field of connections. (...) It may also be a gathering, and as such cannot be a project. Even such definitions are not enough. Any attempt to describe it makes it seem like a project. And having a project, a specific aim, is to foresee the end, death (...) Camelo has stimulated the production of this new generation not through works but through the possibility of being an artist, establishing a social identity of the artist. And this does not stop with the materialization of a work or with achieving institutional legitimization or success on the commercial gallery circuit. (...) There is something in this identity which implies a social commitment which points towards a differentiated *locus* in the reigning system. So we can consider the place of the artist as being potentially favourable for making a tear in the logic of the greater system.

How do you differentiate group action from individual artistic practice?

By producing in a group you can be a terrorist without being alone. A Frankenstein can be thrown into the world by the group and the individual authorship is lost. (...) The loss of authorial reference touches on the institutional critique, on the inquisitive gaze which feels threatened and on the rigidity of the structural frame which becomes frayed as a result of the discomfort of a collective work. And this all comes about through the loss of the referential of the author. When the author, who may individually be pointed out or denied, disappears, the control over "the work" also disappears. (...) We have been surprised how often we have been asked: "Such a work seems to be that of so-and-so, and that of so-and-so, aren't I right? Own up...". (...) If we do so, all possibility is lost of enjoying this other dimension of the work, which comes from the loss of connection with a single unique authorial subject. The potential of ideas which come from a collective offer another adventure of understanding, which involves all the complexity of their production. (...) We maintain the idea of the subject, the author, the individual. But a subject of agency. An individual "route", an individual "trafficker", through whom the world passes. (...) Here we challenge the idea of the author through the idea of the loss of belonging, which cannot be implanted but rather lived by corporification, by a body which allow itself to be passed through by the world. So the world does not just pass along this "route", it also passes through it, contaminates it and is contaminated by it. (...)

Dear Ana Paula Cohen,

Camelo is overjoyed to be able to reply to the questions. We can reply to any type of question coming from any area of human knowledge and even from areas forbidden to the restricted circle of man. We truly have the answers. Tell us your doubts. Camelo will tell you which is the true straight path.

However, in the enthusiasm to clarify everything, to unravel the confusing tangle of the life of contemporary man, Camelo has passed by some 6 600 words the limit of 400 words which has been stipulated by the Museu de Arte Moderna de São Paulo. The reason for this was the sheer conviction that we could contribute to the enterprise of comforting painful and confused hearts of our society which has been eaten away by so many varied vices.

What we therefore would like to show are some fragments of a long dialogue between the three members and a vagina of Camelo (Paulo Meira, Marcelo Coutinho, Ismael Portela and Oriana Duarte), recorded on an almost summer's night, on the banks of the River Capibaribe, in the city of Recife, during the year two thousand and one of Our Lord.

Oriana Duarte

Marcelo Coutinho

Ismael Portela

Paulo Meira

(Grupo Camelo)

What is your position in relation to the system of art which exists in Brazil today?

Brazil has a system which is merely that of exhibitions and which is completely disconnected from the research and production stages. The role of the critic and the thinker is mixed with that of the cultural producer. The majority of Brazilian criticism can be found in succinct catalogue texts. Those of the events. This results in art criticism being even weaker as it would imply a reflection on production independent of the event (see the contrast with Brazilian critical production in the area of literature). (...) There is no investment in artistic thought. There's just thought on events. Thought is crushed by the logic of the spectacle. Critical reflection cannot be established using these procedures. (...) With a "cultural policy" of this type, the effect on the production of contemporary art, considering the difficulties it has to be assimilated by the market, is devastating. (...) The art system is obviously anchored down into its cultural environment. It replicates all the social organism of the country. As Brazil has never had a national federative project, we are towed around by historical ties and fictional critiques which have been constructed by specific regional focuses (São Paulo, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, etc.) (...) Whatever the foci and the fictional constructs may be, the hybrid and varied nature of Brazil seems not to please the more Apollonian spirits, which are nostalgic for Parisian cafés which have never really been savoured, or the breezes of the wide avenues of New York. The tidy regional fictions of Brazil, as they seemed to be excessively programmed, appeared to be drugged by this animal with its innumerable faces. Like the Descartes, of Paulo Leminski, who, in order to put up with such overwhelming fauna, in Mauricio de Nassau's zoo, uses a certain cigarette which makes everything misty.

MICO

São Paulo, SP, 2000

MICO was started up a year and a half ago in the city of São Paulo. Its members include graduate in Geography, Social Sciences, Fine Arts, Architecture, Advertising and Journalism and photographers and art-educators.

The aim of the group is to create a space for people to live in the city in a way that is different to that which they are used to, so they can distance themselves from it and reflect on it. At times, a single instant means that we rethink the universe. By dislocating things in the city, which belong to the city, we attempt to produce this minimal effect, which is being constructed, but which may be transformed into a reflection and perhaps a new action. We live in a city and believe that it need not be seen as space which is inexorably condemned to degradation. This can be avoided when we realize that it depends on us, our actions, so that is may be re-established as a living space.

The main characteristic of group work, differently to individual artistic practice, is the chance of an exchange with other people, other ideas, other viewpoints. It is incredible that in a city as disperse as ours we always manage to meet each other, not with a utilitarian but an artistic, political and reflexive aim.

The reflection on our place, which begins from this place, helps to construct the public place, the dialogue. A large number of questions which are linked to the generic, the world, the indignation and hopes which move us, the facts which terrorize us, also appear. One thing is to abstractly reflect on all this. Another is to act from that which we have near, the facts of our daily life, that which is in front of our eyes, in order to reach the important questions. By going deep into the locality we can reach the important present-day themes, as the locality, in its multiple determinations is, in itself, the present-day. The group talk, in its interventions, with people who are passing in the street on their way to the doctor's, coming back from the baker's, going to scrawl graffiti on a wall, coming home from work, thereby introducing an extraordinary instant into the ordinary. When our place seems strange to us, it becomes evident and once again becomes alive, rich in questions. And so it becomes ours once again.

We believe that it is not necessary to be an artist in order to communicate artistically; action depends on the individual. Depending on a system of art to communicate to the world restricts proposals to a determined group of people. We understand art as something outside those fixed and specific spaces; the city is organically taking part in art; it is not just another gallery. We have tried to find "our" place in this city from that which we've been building and believing. And we have been trying to transmit this possibility to other groups and people: this is the essential question.

LOOK AROUND:

Linha Imaginária [Imaginary Line]

São Paulo, SP, 1997

Linha Imaginária is part of a cultural exchange project which involves the productive community in the area of the visual arts and the public in general. It was started in São Paulo by Sidney Philocreon (Belém, PA, 1968), and is coordinated by Sidney Philocreon and Mônica Rubinho. It works with projects for all kinds of exhibitions, especially those held in museums.

Linha Imaginária began its activities in 1997 with its first exhibition, at the Museu de Arte do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos in Belém, and now more than 400 artists are linked to it.

The aim of Linha Imaginária is to put on the as many collective exhibitions as possible and to facilitate the exchange of information on the vast plurality of culture that exists in Brazil. In addition, the project intends to provide a greater visibility of the production and research processes of artists in Brazil and stimulate greater contact with the public. The project also has a large data bank on the production of these artists and their CVs.

On the Linha Imaginária site [www.linhaimaginaria.hpg.com.br], it is possible to obtain complete information about exhibitions, in addition to a text on the general aims of the project.

Linha Imaginária organizes collective exhibitions in museums; it has worked with urban intervention projects and it is beginning a series of international exhibitions. The project has also been asked to carry out curatorship research and help research which is mapping the area.

How is this organization different from an institutional space or an art gallery?

The organization of the project is made by artists for artists, and the exhibitions result in multiple contact between production from different regions, inside and outside Brazil, foster dialogue between artists in the construction of the exhibitions, thereby broadening conceptual and cultural elements which are important in professional development, and extend these conquests to the public.

How do you evaluate the effectiveness of this project in a local context?

The repercussions of the project have identified its qualities of hard work and professionalism in the five years it has been active and a large network of artists has been interested in taking part. The original aims of the mapping are only half completed, but we have already received requests from abroad, both from artists and institutions, wishing to join the project. The information which is provided has improved the visibility of important artistic thought and processes, which has been important for many events and the art market, and has helped to renovate artistic language. This type of globalizing activity has become strengthened in its partnership with institutions in their projects, further stimulating the art market.

What is the position of the group in relation to the system of art which exists today in Brazil?

That of partnership. The project is active and the majority of the work material of the group is directed towards art. It is not possible to think of working separately, but rather of establishing strong partnerships in order to establish a serious, well-developed professional profile, which will place Brazil on a solid cultural level. As within the organization of the project the bureaucratic rules are minimal, it is possible to efficiently carry out a series of activities which will later be the source of research of this museological, institutional and marketing network, thus generating an important developing integration process.

spmb is made up of **Eduardo Aquino** (São Paulo, SP, Brazil, 1962) and **Karen Shanski** (Winnipeg, MB, Canada, 1972). Both are architects and work in Brazil, Canada and Europe.

spmb wishes to question traditional notions of artistic and architectural practices through interdisciplinary strategies which include design, urban interventions, education, films, publications or any other means to be used in order to provoke the public sphere. We attempt to do this through situations in which architecture is presented as a continuous development process, where scale, context and materiality are linked in order to specifically respond to each situation. We are committed to creating a new knowledge of artistic and architectonic production which is both technologically adventurous, politically critical and socially responsible. We thus create a critical distance which is necessary in the original processes through which art is presented to the public and also in the traditional means through which architecture is produced.

How do you differentiate group action from individual artistic practice?

Architecture is in itself a collective practice. The idea of collaboration is intrinsic to the process of work. Any action in which we become involved is transformed by a collective action as we use means of production which are common to the urban environment and the practice of architecture.

What is the position of the group in relation to the system of art which exists today in Brazil?

The intention of **spmb** is to subvert the instrumental vision of architecture and the disciplinary categorization of art, which are characteristics of traditional production in Brazil. We wish to interrupt or even break these limits, modifying the relationships between sculpture and architecture. Here we wish to alter the means of production of the work, which includes aspects of the economy and circulation, such as, for example, the exchange value of the work. Our position is to challenge the existing system of art to such an extent that the system itself will be transformed into the material which is being worked with. Through the distortion of the system, **spmb** is seeking new spaces between existing values in order to expand and develop new forms of operation and practice.

Main activities carried out by the group

- . Softcatalogue (publication project, Neutral Ground Gallery - Regina, Saskatchewan, 2001).
- . Camêlo Project (artistic manoeuvre, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2001).
- . Open air class in the Bobby Bent School (landscape project - Stonewall, Manitoba, 2000).
- . Burning Schoolhouse (intervention - Patricia Beach, Manitoba, 1999).
- . Produceable Exchange/Corner Furniture (installation - University of Manitoba, 1999).
- . Kerr (landscape intervention - Winnipeg, Manitoba, 1999).
- . Guerrilla Drop-off (interventions on various sites - Winnipeg, Manitoba, 1999).
- . Educators on the Environmental Project of the Faculty of Architecture - University of Manitoba, 1998-99/2001.



DIRETORIA

Presidente

Milú Villela

1º Vice-presidente

José Olympio da Veiga Pereira

2º Vice-presidente

Roger Wright

Diretor Financeiro

Alfredo Egydio Setúbal

Diretor Financeiro Adjunto

Ney Castro Alves

Diretor Jurídico

Eduardo Salomão Neto

Diretor Administrativo

Reginaldo Zero

Diretores

Ana Maria P.S. Lima de Noronha, Cesar Giobbi, Deborah Gentil, Evelyn Ioschpe, Isabella Prata, Jens Olesen, José Zaragoza, Malú Pereira de Almeida, Michel Claude J. Etlin e Paulo Figueiredo

CONSELHO DELIBERATIVO

Presidente

Roberto Teixeira da Costa

Vice-presidente

Gilberto Chateaubriand

Conselheiros

Adolpho Leirner, Antonio Carlos Lima Noronha, Antonio Hermann Dias de Azevedo, Antonio João Abdala Filho, Beatriz Monteiro de Carvalho, Chella Safra, Claudio Lembo, Claudio Haddad, Daisy Setúbal, Danilo Miranda, Denise Aguiar Alvarez Valente, Edemar Cid Ferreira, Edmundo Safdié, Edo Rocha, Fernando de Arruda Botelho, Flávio Pinho de Almeida, Geraldo Medeiros, Geraldo de Figueiredo Forbes, Graziela Leonetti, Henrique Luz, Idel Arcuschin, Ingrid Baendereck da Fonseca, Israel Vainboin, Ives Gandra Silva Martins, Jaime Cupertino, Jaime Roviralta, Jens Olesen, João Carlos de Figueiredo Ferraz, João Rossi Cuppoloni, José Ermínio de Moraes Neto, José Mindlin, Laodse de Abreu Duarte, Lily Marinho, Luciano Amaro, Luiz Antonio Viana, Luiz de Campos Salles, Luiz Felipe D'Ávila, Manoel Felix Cintra Neto, Manoel Octávio Pereira Lopes, Marc Rubin, Marcelo Lacerda Soares, Marcílio Haman, Marcos Arbaitman, Maria da Glória Ribas Baumgart, Maria Luiza Lacerda Soares, Mauro Salles, Michael Edgard Perlman, Modesto Carvalhosa, Otávio Maluf, Paula Pires P. de Medeiros, Paulo Antonácio, Paulo Malzoni Filho, Paulo Setúbal, Pedro Piva, Peter Cohn, Plínio Pereira, Plínio Salles Souto, Ricardo Gribel, Ricardo José Augusto Ramenzoni, Ricardo Ribenboim, Roberto Gianetti da Fonseca, Roberto Mesquita, Roberto Paranhos do Rio Branco, Rolf Gustavo Baumgart, Rosana Camargo de Arruda Botelho, Sabine Lovatelli, Sérgio Arcuri, Vera Lúcia dos Santos Diniz e Veridiana da Silva Prado

- AGORA/CAPACETE** 150
Alpendre 150
APIC ! 130, 150
Atrocidades Maravilhosas 50-51, 131-132, 142, 150
Barreto, Lia Menna 52-53, 142, 150
Barrio, Artur 150
Bruscky, Paulo 54-55, 142, 150
Chaves, Marcos 56-57, 142, 150
Chelpa Ferro 58-59, 142, 150
Clube da Lata 60-61, 133-136, 142, 150-151
Coimbra, Eduardo 62-63, 142-143, 151
Ducha 64-65, 143, 151
Espírito Santo, Iran do 66-67, 143, 151
Garbelotti, Raquel 68-69, 143, 151
Grinberg, Tatiana 70-71, 143, 151
Grupo Camelo 72-73, 135, 144, 151
Guimarães, Cao 74-75, 144, 145, 151
Guimarães, Cao e Rivane Neuenschwander 76-77, 144
Kim, Lina 78-79, 144, 151
Koch, Lucia 80-81, 144, 151
Lima, Laura 82-83, 144, 151
Linha Imaginária 137-138, 151
Lopes, Jarbas 84-85, 145, 151
Magalhães, Fernanda 86-87, 145, 151-152
Mano, Rubens 88-89, 145, 152
Márcia X 90-91, 145, 152
Marepe 92-93, 145, 152
Mariotti, Gilberto 94-95, 145-146, 152
MICO 96-97, 139, 146, 152
Mourão, Raul 98-99, 146, 152
Nador, Mônica 100-101, 146, 152
Neuenschwander, Rivane 102-103, 146, 152
Neves, Marta 104-105, 146-147, 152
Nunes, Valdirlei Dias 106-107, 147, 152
Paulino, Rosana 108-109, 147-148, 152
Ramiro, Mario 110-111, 148, 152-153
smb - Eduardo Aquino e Karen Shanski 112-113, 140, 148, 153
Torreão 153
Tschäpe, Janaina 114-115, 148, 153
Weidle, Carina 116-117, 148, 153
Zaccagnini, Carla 118-119, 148, 153

A entrevista com Artur Barrio consta apenas do livro do Panorama da Arte Brasileira 2001
 [Artur Barrio's interview is included only in the book of Panorama da Arte Brasileira 2001].



NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

Coordenação Cristina Fantato

Adriana Penteado, Alessandra Bresser Pereira, Alfredo A. Hertzog da Silva, Ana Christina Degens, Ana Maria Mesquita, André Szajman, André Viana, Andrea Paula da Veiga Pereira, Anne Marie Antonio, Bassy N. Arcuschin Machado, Beatriz M.G. Pimenta Camargo, Berenice Villela de Andrade, Beatrice Esteve, Bianca B. de Carvalho Vicintim, Bianka Telles, Cacá Ribeiro, Camila Cheibub Figueiredo, Carlos Bier Gerdau Johannpeter, Christina Alvares de Mello, Christina Haegler, Christine Mello, Claudia Moreira Salles, Claus-Dieter Reinhardt, Cristiana Arcangeli Ferraz, Cristiane Côrtes Rondon, Cristina S. de Andrade Rebello, Cynthia Carolina Del Carlo, Daniel Roesler, Deborah Gentil, Delfos Machado Neto, Drausio Gragnani, Eduardo Augusto Viera Leme, Eduardo Gentil, Eduardo Salomão Neto, Eide Feldon, Fábio Faisal, Fábio Vicintim, Felipa Abbondanza Schahin, Felipe L. Wright, Felipe Sverner, Fernanda de Castro Marques, Fernanda Vendramini Tedde, Fernando A. Oliveira de Barros, Flávio Isaias Simonetti Cohn, Florence Antonio, Florence Curimbaba, Francine Elizabeth Adida Pomper, Gil Giardelli, Gloria Coelho, Guilherme Toussaint, Gregório Kramer, Hanaide Kalaigian, Heinz-Peter Elstrodt, Idel Arcuschin, Ilona Maria Couto Moysés, Isabel Pedrosa, Isabela Pascoal, Jackson Medeiros Schneider, José Antonio Esteve, José Antonio Marton, José Olympio da Veiga Pereira, Karin Schmalzigaug, Karla Meneghel Ferraz de Camargo, Leonardo Letelier, Liuba Arcuschin, Lucília Diniz, Luis Eduardo Alves de Lima, Luisa Malzoni Strina, Luiz Roberto de Azevedo Soares Cury, Luiz Roberto Junqueira, Mai Carvalho, Manoel Andrade Rebello Neto, Marcel Herrmann Telles, Marcelo Secaf, Marcos A. M. Gonçalves, Maria Candida Amaral Lolato Tabet, Maria Cecilia Echenique Wielandt, Maria Cristina Vervloet, Maria Helena Alves, Maria Helena Chaves Mesquita de Souza, Maria José Baró, Maria Leonor de Freitas Rios, Maria Manoela S. Hertzog da Silva, Maria Regina A. Pinho de Almeida, Maria Sylvia Ribeiro Pereira Barretto, Marília P.L.P. Elstrodt, Michele Jorge, Michele Matalon, Nancy Camara Betts, Nestor Piquero, Noemia Nunes Ferriani, Olga M. Amato, Patrícia Telles, Patrícia Thompson Motta, Patryck Pimpão Merhy, Paula Lerssevre Medeiros, Paulo Eduardo M. L. Ribeiro, Paulo Vieira, Pedro Sylvio Weil, Philippe Curimbaba Freitas, Raquel Silveira, Renato P. Marques de Oliveira, Renato Sertório, Ricardo Antonio Trevisan, Roberto Krausz, Rodrigo Bresser Pereira, Rogerio Coutinho Bonfiglioli, Silvia Regina Slinger Rettmann, Suely Luiz Iódice, Suzi Solon Arida, Tito Enrique da Silva Neto, Thyrso Ferraz de Camargo, Valdemar Iódice, Valeria Prata, Vera Lúcia Alves de Lima, Yael Sonia Pomper

CONSELHO INTERNACIONAL

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

SÓCIOS PATROCINADOR

Alfredo Américo Hertzog da Silva
Alfredo Egydio Setúbal
Ana Maria Noronha
Attilio Baschera Netto
Daisy Salles Setúbal
Denise Aguiar Valente
Edo Rocha
Fazenda S. Isidro
Fernando de Arruda Botelho
Gregório Kramer
Israel Vaimboim
Ives Gandra da Silva Martins
Jaime Cupertino
Jaime Roviralta
José Carlos Moraes Abreu
José Martins Pinheiro Neto
José Roberto Costa Ramazzina
Levy/Salomão Advogados
Luciano da Silva Amaro
Luiz Assumpção Queiroz Guimarães
Manoel Félix Cintra Neto
Maria Luiza Lacerda Soares
Michael Edgar Perlman
Milú Villela
Modesto Souza Barros Carvalhosa
Paulo Agnelo Malzoni Filho
Paulo Setúbal Neto
Plínio Salles Souto
Raul Cortez
Roberto B. Pereira A. Filho
Rolf Gustavo R. Baumgart
Rosana C. de Arruda Botelho
Vera Lúcia dos Santos Diniz

SÓCIOS PATRONO

Açucareira Zillo Lorenzitti S.A.
Chella Safra
Minidi Leal
PricewaterhouseCoopers
Renata Camargo Nascimento

DEPARTAMENTO DE CURADORIA**Diretor Técnico**

Ivo Mesquita

Curadora Executiva

Rejane Cintrão

Curador

Ricardo Resende

Curadora Assistente

Carla Zaccagnini

Assistentes curatoriais

Andrés Martín Hernández e Ricardo Ramalho

Assistente de Produção

Cristiane Morine

Secretaria Técnica

Denise Cardoso Freitas

Documentação e Conservação do AcervoCoordenação: Ana Paula Montes e Valéria Tolo
Mariane Tomi Sato**Pesquisa e Textos**Coordenação: Margarida Sant'Anna
Ana Paula Carvalho Cohen e Ana Paula Nascimento**Biblioteca**Coordenação: Maria Rossi Samora
Cristina M. Carvalho Pereira
Estagiários: Beatriz Auêra A Pessoa, Fabiana Mie, Renata M. Santos, Thiago Itamar Ramos.**Centro de Estudos Luís Martins**

Cristiana Bertazoni Martins

Clube de Colecionadores de Gravura e Clube de Colecionadores de FotografiaCoordenação: Sileti Barreto de Abreu
Beatriz Nóbrega Recoder
Voluntária: Maria Célia Valente Maluly**Educativo mam**Coordenação: Carlos Barmak/Vera Barros
Coordenação pedagógica: Marisa Szpigel
Educadores: Ana Francisca Salles Barros, Ana Maria C. Gitahy, Bartolomeo Gelpi, Beatriz R. Carvalho, Betania Sencini, Cristina R. Dias, Francisco F. Mello, Laima Leyton, Leya Mira Brander, Luciana Pasqualucci, Patricia Naka, Patrick T. Seitz, Paula R. Alves Signorelli, Tatiana Sulzbacher
Agendamento escolar: Cristina Duran Chade, Fábio Oliveira, Denise Adell, Fabíola Camargo F. Silva, Karina Bacci e Renata Madureira
Assistente de Ateliê: Luiza Maria M. Martins
Cursos e eventos: Andrea Pereira G. de Souza, Celisa M. dos Santos e Roberta Martinho
Cinemam/Acústico mam: Lia Assumpção e Maira Ribeiro Spilak
Educativo mam Villa-Lobos: Alexandre Santos Teles, Mauro Giarda Gasiglia e Thiago Cesar Diaz**EQUIPE ADMINISTRATIVA****Superintendência Geral**

Ronaldo Bianchi

Assessoria da PresidênciaAnna Maria Temoteo Pereira, Valéria Moraes N. Camargo
Estagiária: Cinthia Thais G. Sant Ana Andrade**Projetos especiais**Coordenação: Marlise Corsato Capano
Nubia Maria Ferreira, Flávia T. Taíar**Assessoria para projetos**

Nelma Raphael

Associados

Carolina Citino de Arruda Botelho, Cristina B. Fantato, Francisco G. Costal Jr., Natercia Ribeiro de Brito e Patricia Dib

MarketingCoordenação: Rachel Martins Palhano
Aleandro Stazetto**Eventos**

Maria Luiza Címimo

Administração

Adriana Bassichetti, Fabio Santiago da Silva, Fernando Marques Arão, Jorge Cavalcanti A. Neto, Julio Cesar de Oliveira, Luiz Vicente Timossi, Marcio José Pereira, Patricia dos S. Santana, Rogerio N. Soares e Viviani Santiago

Serviços Gerais e AuditórioCoordenação: José dos Santos
Adílto Souza do Monte, Ailton de Araújo Teixeira, Alekiom Lacerda, Carlos Dias Bezerra, Cícero Monteiro Vieira, Isac Marcelo dos Santos**Mam Higienópolis**Coordenação: Carmem E. Pousada
Estagiários: Clet Laborde e Cléia M. Vieira Magalhães**Shopmam**Coordenação: Ana Claudia Coelho Boucinhas, Maíra Nelli Lot e Solange de O. Leite
Ana Manoela B. Cesar, Debora Gonçalves, Deise Mary C. Silva, Filomena Pitta Pecego, Ivani dos Santos, Maria Lucia S. Maciel, Mateus Griebeler, Nelson Luis Rocha Kahi e Patricia Rosa Affonso
Estagiário: Wilson Roberto B. Filho.**Assessoria de Imprensa**Conteúdo Comunicações
Jornalistas responsáveis no mam: Claudio Sá, Décio di Giorgi e José Augusto Ribeiro

Esta publicação é o catálogo da exposição Panorama da Arte Brasileira 2001, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Ricardo Basbaum, Paulo Reis e Ricardo Resende, de 25 de outubro de 2001 a 6 de janeiro de 2002. A exposição será apresentada também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 22 de janeiro a 3 de março de 2002, e no Museu de Arte Moderna da Bahia, de 13 de abril a 19 de maio de 2002.

This publication is the catalogue of the exhibition Panorama da Arte Brasileira 2001, held at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, with the curatorship of Ricardo Basbaum, Paulo Reis and Ricardo Resende, from the 25th of October of 2001 until the 6th of January of 2002. The exhibition will also be held at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, from the 22nd of January until the 3rd of March of 2002, and at the Museu de Arte Moderna da Bahia, from the 13th of April until the 19th of May of 2002.

Exposição [Exhibition]

curadores [curators]

Ricardo Basbaum
Paulo Reis
Ricardo Resende

curadora executiva [executive curator]

Rejane Cintrão

assistentes curatoriais [curatorial assistants]

Andrés Martin
Ricardo Ramalho

assistente de produção [production assistant]

Cristiane Morine

montagem [art-handling]

Sandro José de Almeida
Carlos Dias Bezerra
Alekíom Lacerda
Adilto Souza do Monte
Isac Marcelo dos Santos
José dos Santos
Ailton de Araújo Teixeira
Cícero Monteiro Vieira

Livro [Book]

coordenação editorial [editorial coordination]

Ana Paula Cohen

assistente de produção [production assistant]

Cristiane Morine

transcrição e edição da entrevista com Artur Barrio [transcription and editing of Artur Barrio's interview]

Cecília Cotrim e [and] Ivana do Rego Monteiro

versão para o inglês [English version]

Maria Lucia Cavalcanti de Albuquerque Cumo

projeto gráfico [graphic design]

José Roberto Freire

Catálogo [Catalogue]

coordenação editorial [editorial coordination]

Ana Paula Cohen

assistente editorial [editorial assistant]

Carla Zaccagnini

assistente de produção [production assistant]

Cristiane Morine

catalogação das obras [works cataloguing]

Ana Paula Nascimento e [and] Margarida Sant'Anna

biografias [biographies]

Bruno Zeni

revisão de português [Portuguese proofreading]

Gustavo Müller Ayrosa

versão para o inglês dos textos e entrevistas [English version of texts and interviews]

John Milton

versão para o inglês das fichas técnicas e biografias [English version of technical data and biographies]

Maria Lucia Cavalcanti de Albuquerque Cumo

fotógrafos [photographers]

Rochelle Costi (montagem da exposição e performances [exhibition installation and performances])

Edouard Fraipont (exposição [exhibition])

projeto gráfico [graphic design]

José Roberto Freire

capa [cover]

Jarbas Lopes

Deegraça [Forgrace], 1998 faixas de rafia costuradas [sewn raffia strips], 280 x 280 x 500 cm (detalhe [detail])

contracapa [inside cover]

montagem da exposição [exhibition installation]



Accor Brasil
 American Express Foundation
 Banco BBA Creditanstalt
 Banco Itaú
 Banco Safra
 BankBoston
 Bloomberg do Brasil
 BM&F
 Bovespa
 Banco Bradesco
 Carta Editorial
 Cheques Cardápio
 Cia. Suzano de Papel e Celulose
 CMA
 Credicard
 DM9DDB
 DPZ
 Editora Abril
 Ernst&Young
 Faber-Castell
 Folha de São Paulo
 Fundação Roberto Marinho
 Furnas Centrais Elétricas
 Gazeta Mercantil
 Grupo Predial
 Grupo VR
 Ibmecc
 Itaú Seguros
 Itaútec Philco
 Lemos Editorial
 Levy & Salomão Advogados
 Linklaters&Alliance
 Paulus Editora
 Petroquímica União
 Pirelli
 Pires Serviços de Segurança
 RM Sistemas
 Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo
 Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo
 Shopping Pátio Higienópolis
 Shopping Paulista
 Shopping Plaza Sul
 Shopping West Plaza
 Sodexo Pass
 Souza Cruz
 SSA Global Technologies
 Visa do Brasil
 White&Case

PATROCÍNIO DAS SALAS

Nestlé
 SpencerStuart
 Shopping Villa-Lobos

PATROCÍNIO DE EXPOSIÇÕES

AGF Allianz
 Aventis Pharma
 Axa Seguros
 BR Distribuidora
 Cargill
 Deutsche Bank
 Dresdner Bank
 Petrobras
 PricewaterhouseCoopers
 Siemens
 Volkswagen

APOIO CULTURAL

Alpha Vision
 Banco Matrix
 Brasindoor
 Caros Amigos
 Century Consulting
 Chandon do Brasil
 Consulte Arte & Decoração
 Dtcom Direct to Company
 Editora d'Ávila
 Epson do Brasil Ltda.
 Globosat
 GraphBox Caran
 Guia Welcome São Paulo
 Hines
 Itaú Cultural
 Klimes
 KPMG Auditores Independentes
 McKinsey & Company, Inc.
 Multishow
 MTV Brasil
 Rádio CBN
 Rádio Eldorado
 Revista de Higienópolis
 Seven
 Siemens
 SKILL Aliança Inglesa
 Valor Econômico
 Tintas International
 Viação Paratodos
 Yázigi

O Museu de Arte Moderna de São Paulo agradece especialmente a Henrique Luz pela inestimável contribuição para a realização do projeto [The Museu de Arte Moderna de São Paulo would like to specially thank Henrique Luz, for his invaluable contribution to the accomplishment of this project].

Agradecemos também a colaboração de [we would also like to thank the cooperation of]: Administração do Parque Ibirapuera, Alves Tegam, Miguel Chaia, Coleção Horizontes S/C Ltda., Renato Cohen, Verônica Cordeiro, Fábio Cypriano, DEPAVE, Equipe de montagem Marton & Marton, Jan Fjeld, Folha de S. Paulo, Amílcar Packer, Adriano Pedrosa, Andrea e José Olympio da Veiga Pereira, Nelson de Sá e Ricardo Sardenberg.

Agradecimento dos artistas [Artists' acknowledgments]

Marcos Chaves: Programa de Bolsas do RioArte, Secretarias das Culturas e [and] Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Jarbas Lopes: Tia Berenice (Berê); Fernanda Magalhães: Secretaria da Cultura da Cidade de Londrina e [and] SERCOMTEL; Raul Mourão: Programa de Bolsas do RioArte, Secretarias das Culturas e [and] Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro; Mário Ramiro: FESTO e [and] FANUC; spmb – Eduardo Aquino e Karen Shanski: Canada Council for the Arts e [and] Office for Metropolitan Architecture; Carla Zaccagnini: Priscila Delgatto, Museu de Aeronáutica da Fundação Santos Dumont e [and] Folha de S. Paulo.

FESTO **FANUC**
Robotics

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO Panorama da Arte Brasileira 2001 / Coord.
Ana Paula Cohen. Apresentação Ivo Mesquita. Textos Ricardo Basbaum, Paulo Reis,
Ricardo Resende, Luiz Camillo Osorio, Nicolau Sevcenko. São Paulo: MAM, 2001.
200 p. 162 il.

Textos Português - Inglês

Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, de 25 de
outubro de 2001 a 06 de janeiro de 2002.

1. Arte Contemporânea - Brasil - séc. XXI 2. Artistas Contemporâneos - Brasil - séc. XXI
I. Mesquita, Ivo II. Basbaum, Ricardo III. Reis, Paulo IV. Resende, Ricardo V. Osorio, Luiz Camillo
VI. Sevcenko, Nicolau VII. Título

CDD: 709.81
CDU: 7.037(81)

2 GALLERY
CHARM
2 FEMOCO
O DART