

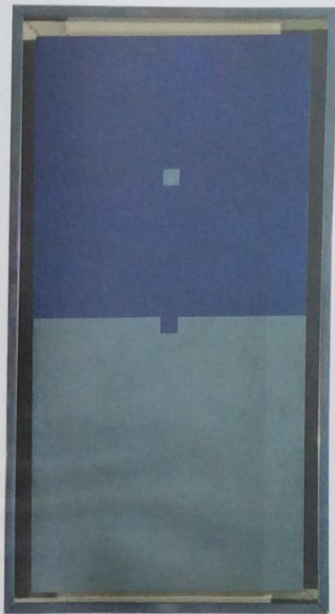
**dois**



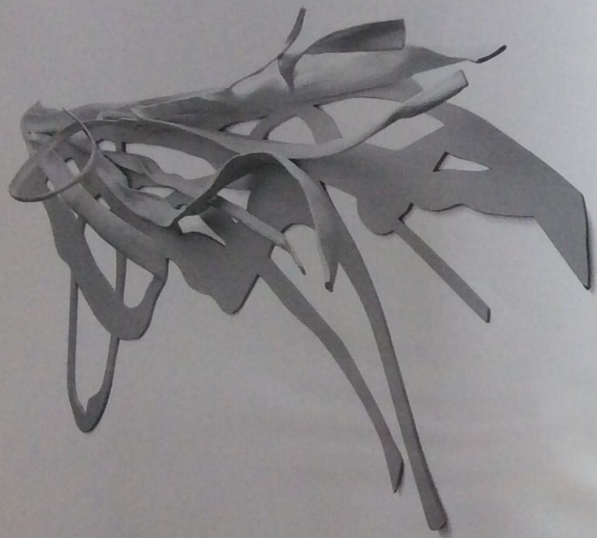
A mostra de acervo que a galeria hoje exhibe não é apenas comemorativa do nosso primeiro ano de atividades; celebra também o encontro, harmônico e criativo, da melhor produção artística brasileira no século XX. Afirmamos, assim, nosso ponto de vista quanto ao elenco, bem como nossa convicção de que a boa arte é atemporal. Esta coletiva soma nomes como os de Mira Schendel, Volpi, Leonilson e Hélio Oiticica aos dos nossos artistas representados, Regina Silveira, Ana Maria Tavares, Nelson Leirner, Mônica Nador e Rochelle Costi. Tal aproximação desencadeia em nós a dinâmica que nos motiva: passar ao nosso público que não há hierarquias nesse negócio, mas sim uma saudável sinergia, fruto da ação combinada de díspares e poderosos pensamentos plásticos. Outro fator que nos entusiasma é o alto grau de envolvimento dos nossos artistas em outros espaços culturais da cidade e fora dela. Estamos conectados ao MuBE, Museu Brasileiro da Escultura, através da intervenção de Ana Maria Tavares, que também nos acerca ao Paço das Artes. Neste momento, três espaços expositivos dialogam pelo fio condutor da linguagem de Ana Maria Tavares. Regina Silveira expõe no México e no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, participa da coletiva paralela à Bienal organizada pela Galeria Brito Ciminio no Museu de Arte Contemporânea, MAC, USP e tem uma obra exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, SP, doada por

nossa galeria. Além de tudo, é artista convidada à XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Nelson Leirner, sempre polêmico e provocador, vem de encerrar a exposição que deu continuidade ao episódio que movimentou o circuito artístico nacional, também está no MAC e no MAM, mesmos eventos acima referidos. Já Rochelle Costi está em Paris e na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, com a série "Quartos". Cabe destacar a presença de nossos artistas na XXIV Bienal Internacional de São Paulo. Evento de importância planetária, mais e mais põe em evidência as qualidades de nossa produção artística, seja a atual, via artistas convidados, seja a passada, nas seções dedicadas a nomes históricos. Estamos felizes em ter companheiros envolvidos nessa empreitada, certos de que eles brilharão mais entre os melhores. Em meio a essa maratona de acontecimentos relevantes, nos quais se respira arte e cultura e aos quais estamos vinculados, chegamos ao número 2. Esperamos a mesma receptividade que mereceu o número 1 por parte do nosso público, composto majoritariamente de amigos dedicados que nos honram com seu apoio crítico. Reformulamos um tanto esse segundo tomo, o que só faz refletir nossa permanente inquietude intelectual e formal, bem como nosso respeito pelo meio em que vivemos, sempre sensível ao tão desejável novo. **Luciana Brito e Fábio Cimino**









**Regina Silveira e Nelson Leirner no acervo do MAM: uma doação da Brito Cimino.** Políticas de aquisição, ampliação e atualização dos acervos públicos em nosso país são praticamente inviáveis. Fala-se em sensibilizar pessoas físicas ou jurídicas (será isso possível?), votam-se leis de incentivo fiscal no intuito de estimular doações que pouco ou nada pesem nos seus respectivos bolsos ou balanços; tudo quase em vão. Digo quase porque há as sempre honrosas exceções. O atual programa de doações do Museu de Arte Moderna de São Paulo, metodicamente concebido por Tadeu Chiarelli, com claras metas auto-impostas e critérios de qualidade para a incorporação das peças doadas, tem logrado obter de artistas, comerciantes de arte, colecionadores e empresários importantes aportes à coleção do museu. Emanuel Araújo representa outro salto qualitativo no presente panorama de contribuições das empresas a instituições museológicas. Emanuel, paradigma de eficiência e dedicação a uma causa, a Pinacoteca do Estado, conseguiu, em poucos anos, tornar a instituição a que tem servido num exemplo de prestação de serviços à comunidade. Além disso, dotou a Pinacoteca de uma das mais importantes coleções de bronzes de Auguste Rodin na América Latina. É relevante o fato de que um estudante de arte, ou qualquer do povo, não necessite ir a Paris para conhecer a obra do mestre. Isso a partir da generosidade dos componentes do "board" do Banco Safra. Ambos, Emanuel e Tadeu, são excelentes exemplos de "empreendedores" que tocaram o coração de

certas pessoas e instituições. Terá sido o apelo ao altruísmo e à bondade dessas pessoas o argumento decisivo? Creio, ou melhor, espero que não. Tenho para mim que estamos testemunhando uma mudança de atitude, ainda embrionária, em certos segmentos das elites, que redundará no aperfeiçoamento das relações de nossas entidades culturais com essas mesmas elites. Essa nova postura vem da compreensão da função social da empresa, galerias aí incluídas, bem como da contribuição que deve dar o próprio colecionismo privado à causa pública. É nesse cenário que insiro, entre tantas outras, a doação da Brito Cimino ao MAM. Além da inegável importância de Nelson Leirner e Regina Silveira no marco da arte contemporânea brasileira, cabe destacar o espírito de cooperação dos titulares da galeria com o curador chefe do museu. Essa colaboração teve como escopo a identificação de obras daqueles artistas que efetivamente enriquecessem o acervo do MAM. Para tanto, deveriam cumprir dupla função: facilitar o entendimento da evolução das linguagens dos seus criadores, bem como elucidar a inserção das referidas linguagens no concerto da produção plástica atual. Creio que os dois quesitos foram plenamente satisfeitos. Ao visitar o MAM, o público estará diante de obras importantes da produção recente de Nelson e Regina e, sobretudo, estará constatando o advento da tão necessária nova atitude, consciente, conseqüente e responsável de dois jovens galeristas, que sabem que a arte deve alcançar a todos. **Francisco de Castro**



# **DUAS ANTRÓPOFAGAS**

Regina Silveira e Rochelle Costi na Bienal de São Paulo



Devorem-se uns aos outros. A antropofagia é o tema que os curadores da XXIV Bienal de São Paulo propuseram como fio condutor da megaexposição de arte contemporânea, sediada no pavilhão do Parque Ibirapuera entre os dias 3 de outubro e 13 de dezembro de 1998. A antropofagia retoma, em primeiro lugar, a gênese da arte moderna brasileira. O "Manifesto Antropofágico" de Mário de Andrade estabelecia uma diferença essencial entre a arte européia e a arte produzida fora do centro gerador da estética modernista. O escrito de 1928 garantia que o modernismo "periférico" não era o modelo: era o devorador do modelo. E, ao devorar a produção européia, a arte antropofágica produzia uma identidade moderna local. A antropofagia também é proposta para a exposição como devoração do homem pelo homem, num uso mais liberal. O canibalismo indicaria as várias práticas artísticas de reflexão sobre as relações humanas a partir do ponto de vista do artista. O artista antropófago estaria balizado por questões antropológicas, psicanalíticas, críticas e de cultura regional, relacionando-se com seus semelhantes como se fossem matéria a ser devorada. Regina Silveira e Rochelle Costi são duas das convidadas para o banquete artístico-canibalesco. Ambas participarão do segmento dedicado à arte contemporânea brasileira. As artistas já exibiram este ano, em mostras individuais na Galeria Brito Cimini, produções que antecipavam os projetos desenvolvidos especialmente para o evento internacional de outubro. Rochelle Costi foi convidada para executar o projeto "Quartos", já premiado pela Funarte. "Ao observar a maneira como o cidadão se relaciona com o espaço", descreve a artista, "as cores e as texturas que escolhe para conviver, de que forma ele ilumina seu cotidiano e quais os objetos que conserva de seu passado, vêm à tona dados antropológicos para a compreensão do ser urbano que, talvez até inconscientemente, esconde na intimidade do ambiente doméstico os segredos maiores de sua existência." "Quartos" é um conjunto de 16 fotografias de quartos urbanos, medindo 1,80 por 2,20 m cada uma. Os quartos retratados são entendidos como refúgios de coleções íntimas. Sua apropriação por Rochelle Costi é interpretada como uma devoração antropológica. Nesse sentido, "Quartos" aponta para a "fotografia como 'roubo da alma'", segundo



a expressão dos curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. Rochelle Costi tem desenvolvido a pesquisa sobre referências da vida privada em vários trabalhos. A fotógrafa começou pelo registro de sua própria coleção (surgida de um hábito antigo de apropriação de objetos alheios que passam a dividir seu espaço doméstico). Em sua última exposição, em abril de 98, mostrou uma série de fotos de sua casa, revelando a disposição dos objetos como indicadora da identidade da moradora. O registro de objetos íntimos de moradores de São Paulo tornou-se um desdobramento do trabalho anterior. O contato com a cidade é constante no cotidiano de Rochelle Costi como fotojornalista. A experiência do estranhamento urbano em São Paulo acompanha a fotógrafa apesar da amplitude de lugares conhecidos. "A feiúra de São Paulo me afasta afetivamente da cidade", declara ela. As estratégias pessoais de construção de refúgios íntimos contra a vida pública paulistana tornaram-se, assim, uma seqüência do olhar fotográfico antes voltado para si. "Quartos" exibe 16 modos de construir o refúgio de São Paulo, incluindo o quarto de um apartamento luxuoso, de uma freira de 87 anos, de um prédio do conjunto Cíngapura, de desabrigados de um incêndio acomodados num ginásio, de uma adolescente de classe média, do barraco mais famoso de uma favela na Zona Norte, do alojamento de um prédio em construção, de um fotógrafo - e também o da própria artista. O conjunto será disposto em painéis que se interceptam ortogonalmente, criando a impossibilidade de apreensão visual a longa distância. O espectador será convidado a se aproximar das várias fotos, cujo tamanho realista criará um cenário labiríntico das "paredes que protegem o sono ou a falta dele", nas palavras da artista. Regina Silveira, por outro lado, não deixará ninguém dormir. Sua instalação "Tropel" ocupará os 600m2 da fachada da Bienal que confronta a rua. O prédio de Oscar Niemeyer será atropelado por uma disparada de aves, répteis e mamíferos, cuja rota não poupará sequer o logotipo da Fundação. O tema da antropofagia foi um poderoso motor para a concepção de "Tropel". O convite para a Bienal especificava o local de intervenção externa, mas Regina Silveira tinha total liberdade para conceber sua ocupação. A devoração do outro pareceu-lhe ecoar adequadamente











um dos aspectos mais marcantes de sua trajetória artística. A assimilação canibalesca de padrões internacionais marca uma busca pelo sentido da prática da arte na obra de Regina Silveira. Tal preocupação amolda uma obra emblemática de 1976: o "Biscoito Arte". Um biscoito com a forma da palavra "arte" era distribuído para espectadores comerem. O estranhamento na relação público-obra é uma constante na produção de Regina Silveira. A perda de referências na contemplação das figuras da artista é conseguida através de distorções perspectivas que abismam o espectador em representações de espaços impossíveis. Os ambientes gráficos podem interceptar dois ou três planos das salas em que estão dispostos, impossibilitando qualquer ponto privilegiado para a apreensão estética. A experimentação com o estranhamento em lugares movimentados gerou uma obra como "Super X". Recentemente exibido na Avenida Paulista, "Super X" é um herói esquemático: limita-se a ter as características mínimas para ser reconhecido pelo estereótipo do super-herói. O personagem materializou-se sob duas formas, uma diurna e outra noturna. De dia, via-se sua sombra, um gigantesco recorte de 36m de altura em vinil preto aderido a um prédio, como se "Super X" estivesse interpondo-se à luz desde o alto. De noite, via-se sua aparição luminosa voando sobre edifícios e passantes, feita de uma linha de laser projetada a partir de um terraço. "Tropel" será uma experiência extrema. Todo o público que passar em frente ao Detran estará assistindo à Bienal antropofágica. Nem é preciso entrar no Parque Ibirapuera. Quem olhar será devorado pelo tamanho da obra. Regina Silveira partiu de ilustrações de livros de caça para recolher as pegadas que compõem "Tropel". A escala real entre os tamanhos de patas não foi, contudo, respeitada. Um dos maiores rastros é o de um ratinho. Se fossem agrupadas todas as espécies cujas trilhas estão representadas na obra, os animais se devorariam instantaneamente. "É uma mistura ecológica impossível", esclarece a artista. Mas o banho de sangue é evitado. Ao contrário: os animais estão em disparada, tendo fugido do prédio de Niemeyer em direção à mata do parque e deixando apenas suas marcas passadas. **Felipe Chaimovich**





# Portadores

Lisette Lagnado

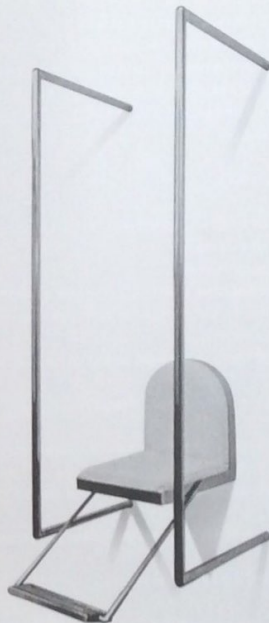


PARA QUEM INGRESSOU NOS ANOS 80 COM DESENHOS MURAIS, NADA MAIS COERENTE DO QUE ATUAR NA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA VALENDO-SE DOS ARDIS DE SUA RACIONALIDADE. ANA MARIA TAVARES PROPÕE UMA REFLEXÃO CRÍTICA DO SITE SPECIFIC WORK, ALGO COMO UMA DIMENSÃO METALINGÜÍSTICA DOS PROCESSOS IMPLICADOS NA INSERÇÃO URBANA DO TRABALHO DE ARTE. O MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA (MUBE) E O NOVO PORTO A ACOLHER QUESTÕES LEVANTADAS A PARTIR DE UM SÍTIO TURÍSTICO DE MINAS GERAIS. NESSA TRAJETÓRIA, A OCUPAÇÃO ARTÍSTICA SE DESDOBRA E MISTURA AUTÓRIAS ARQUITETÔNICAS DE DOIS MUSEUS: COLUNAS E ESPELHOS DE OSCAR NIEMEYER, PRESENTES NO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, SENDO ENGOLIDOS PELA GALERIA SUBTERRÂNEA DE PAULO MENDES DA ROCHA. A ARTISTA ACRESCENTA UMA SABOROSA IRREVERÊNCIA AO INSERIR SUA CONTRIBUIÇÃO NA DISPUTA DA ARQUITETURA MUSEOGRÁFICA PELA PREVALÊNCIA SOBRE A DECANTADA NEUTRALIDADE DO "CUBO BRANCO". DE FATO, QUANDO, NO ANO PASSADO, ANA TAVARES TOMOU POSSE DAS PAISAGENS INTERNAS E EXTERNAS DESSE EX-CASSINO PROJETADO POR NIEMEYER, SEPARADAS PELA FACHADA DE VIDRO QUE REFLETE A ÁGUA TRANSPARENTE DA LAGOA E OS JARDINS DE BURLE MARX, SEU ESTADO DE SÍTIO SUSPENDEU TEMPORARIAMENTE A IDENTIDADE DO MUSEU DA PAMPULHA. A TAL PONTO, QUE FICOU DIFÍCIL LOCALIZAR, DE IMEDIATO, "ONDE" ESTAVAM AS "OBRAS", ISTO É, A FRONTEIRA ENTRE ARQUITETURA E ARTE. É CERTO QUE ALGUMAS CARACTERÍSTICAS DAS ESCULTURAS DA ARTISTA VINHAM DESPERTANDO OUTRO TIPO DE INDAGAÇÕES ACERCA DE SUA SEMELHANÇA COM AS LINHAS ARROJADAS DO DESIGN. MAS A LEITURA É PARCIAL, ENTRE OUTROS MOTIVOS, PORQUE DISPENSA TODO UM DEBATE QUE QUESTIONA A POSIÇÃO (FÍSICA E ÉTICA) DO SUJEITO EM RELAÇÃO À OBRA. HÁ TEMPO, ANA TAVARES VEM ESQUADRINHANDO HOTÉIS, SHOPPING-CENTERS, AEROPORTOS, PLAYGROUNDS, METRÔS, ACADEMIAS DE GINÁSTICA - E AS INSTITUIÇÕES ARTÍSTICAS NÃO PODERIAM FICAR AUSENTES. LUGARES DE PASSAGEM, CUJA ARQUITETURA PROCURA SE ADEQUAR ÀS NECESSIDADES DE USO DO PÚBLICO. SABE-SE CONTUDO QUE A HISTÓRIA DOS LOCAIS SE FAZ TAMBÉM DA MEMÓRIA TRAZIDA POR VIVÊNCIAS ALHEIAS. ALÉM DE SEREM HÍBRIDAS, PORQUE SUAS LINHAS NÃO SE DECIDEM PROPRIAMENTE ENTRE O LOBBY DO HOTEL OU O MAIS NOVO EQUIPAMENTO DO ATLETA, AS PEÇAS DE ANA TAVARES CARREGAM UMA AMBIGÜIDADE INERENTE ÀS CONDIÇÕES DE VIAGEM. NÃO POR ACASO VÁRIAS JÁ NASCEM DOTADAS DE RODAS. DESLOCADAS DE UMA SUPOSTA FUNÇÃO ORIGINAL, E INSERIDAS NO ESPAÇO RESPONSÁVEL PELA CONSAGRAÇÃO DOS VALORES ARTÍSTICOS, TRAZEM À TONA A QUESTÃO DO TRANSPORTE DE VALORES. ATÉ ESSE PONTO, A DISCUSSÃO NÃO PARECE DENOTAR MAIS QUE UMA ANGSTIA DUCHAMPIANA QUE IRONIZA A UTILIDADE DA ARTE. MAS O TRABALHO DE ANA TAVARES REVIGORA O ESPÍRITO DADAÍSTA À MEDIDA QUE EXTRAPOLA O FÁCIL RECURSO AO READYMADE E ABARCA TEMAS CRUCIAIS PARA O

DESENVOLVIMENTO DO FUTURO. NESSE PERCURSO, VOLTA-SE AO PROBLEMA ENFRENTADO PELOS FUTURISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO, A SABER: EM QUE MEDIDA AS TÉCNICAS ARTÍSTICAS INCORPORAM AS DESCOBERTAS CIENTÍFICAS? A PERGUNTA ESTÁ EVOCADA NO TÍTULO DA EXPOSIÇÃO *RELAX'OVISIONS*, RESSOANDO CONTÍGUO A *VISION IN MOTION*, ESCRITOS DE LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY PUBLICADOS EM 1947, ACERCA DA FIXEZA E VELOCIDADE DAS IMAGENS, TOMADAS SEMPRE DENTRO DE UMA SEQUÊNCIA TEMPORAL. O "ANTES" DE ANA TAVARES É CAPTURADO POR UM ESPELHO QUE MULTIPLICA A EXTENSÃO INTERNA DO MUBE EM SUA TOTALIDADE: O SUJEITO CAMINHA E OLHA EM SUA FRENTE OBRAS QUE ACABOU DE VER E DEIXAR PARA TRÁS. A "MISE EN ABYME" DA ARTISTA É AINDA MAIS PERVERSA: QUAL A MEMÓRIA DA POLÍTICA CULTURAL REFLETIDA PELO MUSEU? NESTE "HORIZONTE REFLEXIVO",<sup>1</sup> NO QUAL A IMAGEM É ABSORVIDA E DEVOLVIDA SIMULTANEAMENTE, PODE-SE DIZER QUE O VIAJANTE É ATRAVESSADO PELA EXPERIÊNCIA DO "FUTURO ANTERIOR", OU DO FUTURO DO PRETÉRITO. 1 TÍTULO DA EXPOSIÇÃO COLETIVA QUE EDUARDO BRANDÃO E EU ORGANIZAMOS ANALISANDO O PODER DO OLHAR CONTEMPORÂNEO (RIO DE JANEIRO, CENTRO CULTURAL LIGHT, AGOSTO DE 1998). ALÉM DE DILATAR A QUESTÃO DO TEMPO, ANA TAVARES DÁ CONTINUIDADE AOS TRABALHOS CONCEBIDOS PARA UM LUGAR ESPECÍFICO (VERSÃO JÁ AMPLIADA DA INSTALAÇÃO) E INTRODUZ A POSSIBILIDADE DE HABITAÇÃO VIRTUAL. NADA PARECE ESCAPAR ÀS LENTES QUE CONQUISTARAM SEU PLENO DIREITO À REFLEXÃO DAS SUPERFÍCIES. EM QUALQUER CANTO DA EXPOSIÇÃO, O CORPO É APREENDIDO E DISTORCIDO. A OBRA PRETENDE VESTIR PARTES DESSE CORPO, ENQUANTO SEU CONVITE O REPELE. TODA A IDEOLOGIA SENSORIAL DE HÉLIO OITICICA ENCONTRARIA AQUI SEU ANTÔNIMO. A ARTISTA ATÉ ESTABELECE UMA VIA DE COMUNICAÇÃO PORQUE CONSTRÓI OBJETOS REPERTORIADOS DENTRO DO NOSSO UNIVERSO COTIDIANO. OCORRE, NO ENTANTO, UM CONFLITO ÀS AVESSES: DESCONECTADOS DO SEU CIRCUITO ORIGINAL, ESSES OBJETOS AFASTAM O CONTATO, NÃO MAIS PELA PROIBIÇÃO INSTITUCIONALIZADA DE TOCAR OBRAS, MAS PELA ESTRANHEZA DE SUA INSERÇÃO. ESTRANHA TAMBÉM A NECESSIDADE DE CONSTRUIR "AMPAROS PARA UM CORPO" QUE JÁ NASCE SOB A DEPENDÊNCIA DA SOCIEDADE CONTROLADORA. MAS "AMPARO" TALVEZ SEJA UMA PALAVRA QUE SUGERE UMA DIREÇÃO AFETIVA DESAFINADA COM AS SUPERFÍCIES FRIAS E INDUSTRIAIS DOS MATERIAIS UTILIZADOS PELA ARTISTA (AÇO INOX, VIDROS E A ASSEPSIA DO COURO TINGIDO DE BRANCO). MELHOR DENOMINÁ-LOS DE PRÓTESES DE DESCANSO PARA UM SUJEITO EM TRÂNSITO PERMANENTE, NO QUAL A MÚSICA MODULADA DO CD-ÁUDIO CONTRIBUI PARA AMORTIZAR SENTIMENTOS VIOLENTOS. ENFIM, QUAL A INTELIGÊNCIA EMOCIONAL DESSE SUJEITO? A PERGUNTA CONFIGURA O CENÁRIO ÉTICO NO QUAL SE MOVEM AS PEÇAS EM QUESTÃO. A VIDA CONTEMPORÂNEA TRATOU DE APROFUNDAR VÁRIAS INCAPACIDADES. COMO PASSAGEIROS DE



EXPERIÊNCIAS CADA VEZ MAIS VELOZES, OS CORPOS FORAM ADQUIRINDO SUA SÍNDROME DEBILITANTE. NESSE SENTIDO, APOIOS VÊM SENDO INTRODUZIDOS E APRIMORADOS A FIM DE PROPORCIONAR UM EQUILÍBRIO ARTIFICIAL. SOMOS TODOS USUÁRIOS DE VEÍCULOS MOTORIZADOS, CINTOS DE SEGURANÇA, ALÇAS, ENCOSTOS E CORRIMÕES, ALÉM DE BANCOS DE DADOS PARA ARMAZENAR INFORMAÇÕES. CORPO DEFICIENTE O NOSSO; FELIZMENTE, SABEMOS QUE AS NOVAS TECNOLOGIAS JÁ TRANSPLANTAM ÓRGÃOS, DISPONÍVEIS À VENDA COMO MERCADORIAS. EM BREVE, A CLONAGEM HUMANA DESPONTARÁ COMO POSSIBILIDADE, E NÃO SERÁ APENAS FRUTO DA REFLEXÃO DE NOSSOS DÚPLICOS NO ESPELHO. O PENSAMENTO DE ANA TAVARES É RADICAL: LEVA ÀS ÚLTIMAS CONSEQUÊNCIAS A FALÊNCIA DA REPRESENTAÇÃO, INSTITUINDO À SUA MANEIRA UMA UTOPIA DO PÓS-MODERNO. E SE A VISÃO DUPLICADA DO ESPAÇO MUSEOGRÁFICO PARECE INSTAURAR UM VAZIO SINISTRO, NÃO SE TRATA DE CIRCUNSCREVER O PROBLEMA NA FALTA DE DESTINO DA ARTE. AS IMPLICAÇÕES LEVANTADAS SÃO DE ORDEM MUITO MAIS SOCIOLÓGICA DO QUE PURAMENTE ESTÉTICA. NESSE PROCEDIMENTO, ROMPE-SE MAIS UMA FRONTEIRA QUE SEPARAVA A ARTE DA VIDA. DIFERENTEMENTE DA POP ART, EM QUE O ESPECTADOR PERTENCIA A UM GRUPO DE CONSUMIDORES (REUNIDOS SOB O SLOGAN DA ABUNDÂNCIA), HOJE O MODO DE SUBJETIVAÇÃO ESTÁ INTIMAMENTE LIGADO À CONSCIÊNCIA IDENTITÁRIA DA INSUFICIÊNCIA: INSUFICIÊNCIA FINANCEIRA, AMOROSA, IMUNOLÓGICA. NESSE SENTIDO, AS PEÇAS ESCULTÓRIAS SÃO PORTADORAS DE RISCO<sup>3</sup>. VÊM TRANSMITIR QUE O CORPO DESSE SUJEITO, TÃO DESEJADO E TEMIDO AO MESMO TEMPO, PERDEU A TEMPORALIDADE (NATURAL? ARTIFICIAL? QUEM LEMBRA?) DA CONTEMPLAÇÃO. E, COMO QUE PARA REFORÇAR A SENSÇÃO DE CLAUSURA, A SALA DO MUBE NÃO OFERECE VISÃO PARA O ESPAÇO EXTERNO. NENHUMA PAISAGEM, NENHUMA FIGURA A SEREM VISTAS, A NÃO SER OLHAR A SI MESMO E À ARQUITETURA DA ARTE - HIGIENIZAR OS OLHOS DA POLUIÇÃO DO MUNDO. ENFIM, MERECER ALGUM REPOUSO. RELAX. 2 EXPRESSÃO CUNHADA POR ANA TAVARES. "AMPARO PARA O CORPO", "PRÓTESE DE ESPAÇO" E "ESCULTURA COMO ESTRUTURA DE SUPORTE PARA UM CORPO EM TRÂNSITO" FAZEM PARTE DA PRÓPRIA TERMINOLOGIA DA ARTISTA; SÃO CONCEITOS NORTEADORES DE SUA TESE DE DOUTORAMENTO ATUALMENTE EM CURSO. 3 CF. IDÉIA DESENVOLVIDA POR PAULO VAZ EM "CORPO E RISCO": "... A PASSAGEM DA DISCIPLINA AO CONTROLE É TAMBÉM A PASSAGEM DA NORMA AO RISCO COMO CONCEITO PRIMÁRIO A PARTIR DO QUAL SE PENSA A RELAÇÃO DO INDIVÍDUO CONSIGO MESMO, COM OS OUTROS E COM O MUNDO. [...] O CONCEITO DE RISCO É NÔMADE. [...] O RISCO PROVÉM DE UMA LONGA HISTÓRIA; SEMPRE PODEREMOS TRAÇAR SUAS CONEXÕES COM OS CONCEITOS DE PECADO E NORMA E REAFIRMAR A PERTINÊNCIA DE NOSSA CULTURA À CULTURA JUDAICO-CRISTÃ. NESSES CONCEITOS ESTÁ EM JOGO UM MODO DE REGRAR O PRAZER." (SÃO PAULO, PALESTRA PROFERIDA NA PUC, NÚCLEO DE SUBJETIVIDADE DA PSICOLOGIA CLÍNICA, 1998).



"ALGUNS ARTISTAS E OUTROS DISCUTIAM SOBRE LIBERDADE NAS ARTES E AS MALEDICÊNCIAS DO SISTEMA DE SELEÇÃO POR MEIO DE UM JÚRI. INEVITAVELMENTE CONCLUÍRAM EM FAZER UMA EXPOSIÇÃO SEM PASSAR POR CRITÉRIOS DE JULGAMENTO. THE GRAND CENTRAL PALACE, UM GRANDIOSO EDIFÍCIO, FOI ESCOLHIDO PARA O EVENTO E A INFORMAÇÃO IRRADIADA ANUNCIAVA: QUALQUER UM QUE PAGASSE 6 DÓLARES PODERIA TER DUAS OBRAS SUAS EXPOSTAS SEM PASSAR PELO OLHAR DO CRÍTICO DO JÚRI. UM DIA ANTES DA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO W.A. E R.K. DISCUTIAM VIOLENTAMENTE DIANTE DE UM BRILHANTE OBJETO BRANCO<sup>1</sup>.

R.K.: ISTO É INDECENTE.

W.A.: DEPENDE QUAL PONTO DE VISTA.

R.K.: NÃO PODEMOS EXIBI-LO.

W.A.: A TAXA DE INSCRIÇÃO FOI PAGA, NÃO PODEMOS RECUSÁ-LA.

R.K.: MAS ISSO É GROSSEIRO, OFENSIVO.

W.A.: SOMENTE NO OLHAR DO OBSERVADOR.

R.K.: A DECÊNCIA EXISTE, E DEVE HAVER LIMITES ATÉ ONDE O INDIVÍDUO PODE CHEGAR.

W.A.: MAS O PROPÓSITO DESTES PROJETO É ACEITAR SEM RESTRIÇÕES O TRABALHO DO ARTISTA. É O NOSSO REGULAMENTO.

R.K.: VOCÊ QUER DIZER, SE ALGUÉM ESCOLHER EXIBIR BOSTA DE CAVALO, NÓS TERÍAMOS QUE ACEITAR.

W.A.: RECEIO QUE SIM.

R.K.: ALGUÉM QUE FIZESSE ISSO O FARIA COMO PIADA.

W.A.: OU UM TESTE.

... E O OVALADO OBJETO BRANCO EM SEU PEDESTAL PRETO LUZIA TRIUNFALMENTE. ERA UM URINOL MASCULINO VIRADO DE CABEÇA PARA BAIXO.

FOI O URINOL DO DUCHAMP UMA PIADA, UM TESTE, OU OS DOIS?<sup>2</sup>

EU TIRO CARA OU COROA, JOGO A MOEDA PARA CIMA E TORÇO PARA ELA CAIR DE PÉ.

NELSON LEIRNER RIO DE JANEIRO, AGOSTO DE 1998

(1) A VERSÃO DESSE DIÁLOGO TEVE LUGAR EM 8 OU 9 DE ABRIL DE 1917. (2) FRAGMENTOS TIRADOS DO LIVRO KANT AFTER DUCHAMP POR THIERRY DE DUVE DA PRIMEIRA EDIÇÃO DA EDITORA MIT.

Um pouco de folclore para os que se acham donos da arte.





EM TORNO DA FOTO  
GRAFIA CONTEMPO  
RANEA LISETTE LAG  
NADO ENTREVISTA  
EDUARDO BRANDAO



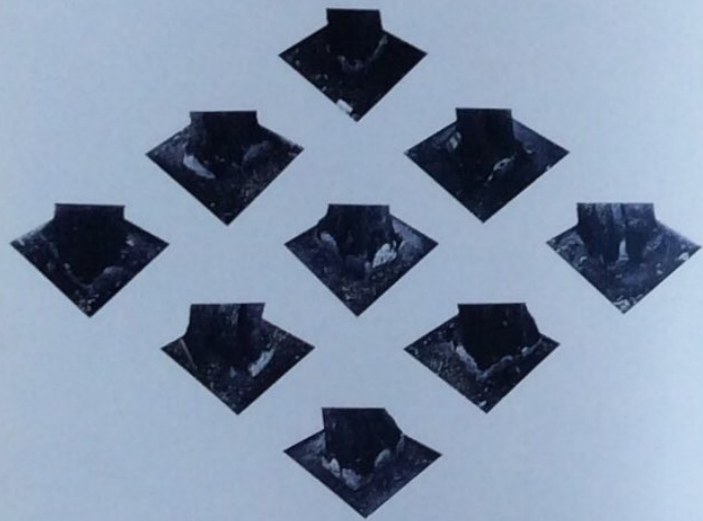
Eduardo Brandão é fotógrafo. Leciona Fotografia na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap), além de já ter ministrado cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro). Há um ano e meio, dirige a Escola de Arte "3º andar". Realizou várias curadorias, entre elas: "Iconógrafos" (MAM/SP, 1991), "Fora de Registro" (Faap/SP, 1997) e "Horizonte Reflexivo" (Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998). Em novembro, foi convidado pela Galeria Brito Ciminó para organizar uma exposição discutindo a fotografia contemporânea.

Lisette Lagnado: Quais são os aspectos que você destacaria na produção contemporânea? E, a partir daí, gostaria que você adiantasse um pouco as questões que você pretende levantar em sua curadoria.

Eduardo Brandão: Diante da possibilidade de a imagem ser forjada, a fotografia documental perdeu aquela força inicial, o valor material de apresentar uma prova. Pensei então em reunir fotografias que trouxessem uma narrativa. O que se entende por estrutura narrativa? Pode ser várias fotos compostas juntas formando um "texto". Por exemplo, a foto de Marcelo Zocchio que deixa a câmara fixa no mesmo lugar e pega o espaço vazio entre o caminhão e a ponte, enquanto o caminhão vai se aproximando. Pensei em algo que se chamaria "Habitantes e habitats", intercalando a feitura de uma figura, o habitante, com seus habitats.

Rubens Azevedo resolve ambos num tríptico. Atravessamos hoje uma descrença do conceito de verdade. E isso não se verifica apenas na fotografia. Ronda a filosofia, por exemplo. Mas as pessoas precisam de verdades para viver, o que de certa forma explica a volta aos misticismos. Será que a





fotografia não teria deixado de ser documental ao se dar conta de que esse real tem uma impossibilidade? A fotografia não desistiu da vontade de dar mais alicerce para uma idéia, de ficar mais próxima de uma verdade, mesmo que se trate apenas de um ponto de vista. Tenho interesse em imagens relacionadas à arquitetura, que contam histórias recentes. Afinal, como a fotografia pode ser concreta? A arquitetura usa concreto. E na hora que você passa isso para uma outra mídia, há essa necessidade do concreto. Quero levantar uma pesquisa sobre uma necessidade de colocar sensação na arquitetura, impregnando-a de cor, de uma cor alterada, irreal. Marcelo Zocchio recorta a foto e deixa os planos em movimento. Com Rubens, um prédio que provavelmente é cinza fica verde, nojento. A arquitetura fica quase viva na mão deles. Como reconstruir uma totalidade? O real está cindido, fragmentado. Até o final do século passado, a questão estava centrada na representação. Depois, veio a fotografia pictórica cuja intenção é plástica, mais próxima do sonho do que da realidade. O resgate que eu vejo hoje é na força da imagem fotográfica e não na verdade, entendeu? A foto conta sua própria verdade, não a minha nem a tua. A foto de Edouard Fraipont não conta a verdade dele, mas da imagem. É a verdade da intenção, uma intenção de sonhos, de metas às vezes muito abstratas. Outra fronteira que perdeu importância é a diferença entre história e "estória". Assume-se hoje que tudo é ficção uma vez que tudo é linguagem. O fotógrafo teve essa consciência pelo truque mecânico, antes mesmo da sociedade elaborá-la, quando juntou as figuras de um sindicalista e de um político de

direita que, na vida real, não teriam ficado perto um do outro. Como você explica a crescente importância da fotografia? A fotografia artística foi muito interpretada como a foto que te toca. E a fotografia que tocava as pessoas nos anos 70 no Brasil era aquela que dizia uma verdade que não podia ser dita na ditadura. Ainda assim teve muita censura, mostrar a dor era proibido. No Rio, teve Anna Bella Geiger, a foto-performance lá foi muito importante. Mas, nos Estados Unidos, foi vinculada à causa feminista. Acho que nosso conceitual é o político, Antonio Manoel etc. O fotojornalismo, ou a foto de rua, vive uma volta agora. São tidos como dois gêneros? Nos Estados Unidos, é visto como se cada um tivesse sua estética. Pode ser uma foto de percepção, sem a notícia, a legenda do instante. Acho que ela é mais documental do que jornalística. Sebastião Salgado trabalha com essas duas dimensões. É a sensação de um "fora de casa". E isso é muito importante. Dessa foto pública, de rua, Nam Goldin vai trazer o olhar para dentro de casa. Como faz também o Krasilcic. É um movimento do pós-moderno. Trazer para você. Para o sujeito. É a grande passagem. Da rua para o sujeito. A foto social era predominantemente preto e branco? No pictorialismo, já havia a cor. Claro, não era a quadricomia que a gente conhece. É Holland Day. Já tinha meios, papéis mais quentes, emulsão. O movimento moderno excomungou o pictórico por ser uma fotografia "adocicada", mentirosa. Traz a mecânica, o filme, para o estético. O preto e branco foi outra vez exaltado. A verdade se diz em preto e branco. A única a usar a cor era a publicidade. A vendedora de mentiras. Que vende


inclusive a sedução. O Kodachrome era um filme todo vermelho, quente, espesso, melhor. A cultura era mais "pele". Nos anos 60, muda para Ektachrome, um filme temperado para os azuis, o mundo fica azulado, liberdade, blue-jeans, Estados Unidos. Foi uma escolha política. Enaltecer a paisagem americana me faz pensar no Hopper. É. Mas Nam Goldin entra via Robert Frank. Seu livro sobre os americanos é decisivo. Ele saiu com a mulher e o filho e ficou na estrada fotografando os excluídos. Suas últimas fotografias são voltadas para a mulher, dentro do carro. Isso não cabia antes. Quando você viu o próprio Cartier Bresson? Você não conhece sua fisionomia, não tem a referência. O fotógrafo era uma coisa distante do acontecimento. Mostrar a própria turma e a família é um gesto recente. Hoje é comum dar o criador e o produto como uma coisa só. Tina Barney fotografa sua família como se fosse um diário. Vemos os filhos da Tina crescer, algo acontecendo entre ela e o marido, o divórcio é sugerido. Ela mostra todo o ambiente de uma classe alta nos Estados Unidos. Nam Goldin fotografou os "desajustados" e Tina, os "ajustados". A câmera da Nam é pequeninha, enquanto Tina está fotografando com uma câmera 8 por 10. Nessa altura, ela já trabalha com dois assistentes e chama o que faz de "teatro de comportamentos". Annette Messager, por exemplo, ou Bruce Nauman usam a fotografia como se fosse mais um meio de expressão à disposição. É diferente de quem opta pela fotografia e só trabalha dentro da especificidade dessa linguagem. Você não acha que essa diferença de atitude diante do meio propicia também duas estéticas distintas? Sim, é diferente de Rosângela Rennó.





Rochelle Costi e Paula Trope, que se afirmam como fotógrafas. Trazem à tona uma pesquisa na tradição da fotografia, analisam criticamente seus predecessores. Quando Rosângela faz um raio-X da fotografia, ela está dando uma maturidade para o meio. Marcelo Arruda está retomando a série de nus de Weston, e levanta outras questões: o mimetismo, a cor. Ele está trabalhando o corpo e, tendo o vocabulário, foi ver quem discutiu o corpo como ninguém dentro da tradição. Ele deu uma tal coloração que as peles formaram umas ilhas maravilhosas. Então, vejo elasticidade no seu olhar sobre o corpo. Traz para a contemporaneidade um corpo dos anos 30. É a contribuição do pós-moderno. Mapplethorpe vai buscar Holland Day, Weston, Man Ray. Refaz a fotografia que já foi feita. Questiono a reconstituição de uma imagem em que muda apenas a figura. Certas releituras são puras apropriações e, para mim, pecam por ser literais demais. Alguns artistas expõem apenas um shift entre duas posições. Me interessa ver como aprofundam a discussão. Mas é um remake com uma nova discussão. Como o feminino foi visto pelos modernos? Muitos gays repetiram as mesmas imagens, trocando o sexo da figura. Muda a contextualização. Alfred Stieglitz fotografa sua mulher nua, a pintora Georgia O'Keefe, de frente. Isso vai ser refeito, comentando o machismo do moderno. A pintura sempre fez isso. A maturidade do meio vem quando você pára de olhar outros meios, mas a própria fotografia, sua história. É uma auto-reflexão. É o que a Rosângela faz. Ela trabalha com a fotografia de identificação, de identidade. Paula Trope lida com os meninos de rua e sua situação financeira. Ela fotografa com o jeito mais "pobre", o pinhole. Faz latinha





de Nescau, de doce de leite, são suas máquinas. É uma referência ao começo da fotografia. A maioria das leituras do trabalho dela se refere à situação econômica do País. Mas não é só isso: ela está trabalhando com a luz crua. Fale um pouco do trabalho da Rochelle. Não seria uma fotonarrativa, como você estava dizendo no início? Seu trabalho tem muito da performance. As primeiras coisas que eu vi lidavam com a apropriação. Em meados dos anos 80, ela vestiu um cara de lagarto e o acompanhou até Porto Alegre. É o que fez Cindy Sherman na mesma época. É como uma performance construída a partir de um pequeno estúdio. Você não acha que, nesse caso, o motivo fotografado se torna mais importante do que a discussão do meio? É a fotografia-documentação. O que o Fraipont e a Cindy fazem, no sentido de preparação de uma cena a ser fotografada, é a mesma coisa. É possível referir-se à produção fotográfica usando categorias históricas da pintura? No uso da luz, por exemplo... Onde tem luz, tem sombra. E como fica a questão da singularidade na fotografia pós-moderna? A mudança do moderno para o pós-moderno é uma conversa entre fotógrafos. Olha isso como foi importante [mostra foto Of Neil, 1925 de Weston]. É um homem? É uma mulher? É um menino? É um tronco? Foi muito discutido. E no entanto é simples. Antes da fotografia, existia o cut-out. Era o recorte do teu perfil no papel preto que o cara fazia na rua, punha na forma ovalada e era teu retrato. Branco e preto. Luz direta. É o máximo, Lisette. É lindo, é todo mundo. Você pode ver o Neil e enxergar todos os meninos. É o poder da fotografia de falar no plural e não no singular.

## O INCIDENTE DA TIGELA VIRADA

ONTEM EU ESTR... EU TIVE UM PÉSSIMO DIA... AH!... QUER DIZER... BEM NO COMEÇO TIVE ESTA SENSÇÃO... NÃO VOU FAZER GRANDE COISA... COMEÇOU JÁ NO CAFÉ DE MANHÃ PORQUE... AH...! ENQUANTO EU TOMAVA CAFÉ EU ESTAVA TR... EU ESTAVA PENSANDO NO QUE FAZER E ESTAVA TR... TRABALHANDO NUM RASCUNHO... E NÃO SEI O QUE ACONTECEU... EU TIVE... EU FIZ UM... UM MOVIMENTO ERRADO... OU ... TIVE UMA PEQUENA CRISE NERVOSA E... DERRUBEI MINHA TIGELA DE CHOCOLATE... NO... NO... NO RASCUNHO - CHOCOLATE FOI NO RASCUNHO TAMBÉM EM MIM... MAS AH!... O RASCUNHO PEGOU EM CHEIO E BASTANTE... E ISTO DIRIA ESTRAGOU MEU DIA... E AÍ EU FUI NO JARDIM... EU... EU CHUTEI UM PUFE DE PLÁSTICO JOGADO POR LÁ. AÍ DE REPENTE ME LEVANTEI... E ME FILMEI PULANDO PARA USAR NUM VÍDEO... MAS AH!... EU NÃO SEI O QUE... ENTÃO VOLTEI PARA DENTRO DA CASA E AH!... E ENQUANTO SUBIA A ESCADA PARA A PORTA... AH!... EU... EU TIVE UMA PEQUENA CRISE NERVOSA... OU O QUE QUE FOSSE... EU REQUEBREI MINHAS NÁDEGAS UM POUCO... SALTITEI UM POUCO... E PENSEI QUE FOI DIVERTIDO TUDO ISSO... E FIZ DE NOVO UMAS VEZES... E ENTÃO EU ATENDI O TELEFONE E... PUU!... ISTO FOI A CAUSA... NEM VALE A PENA FALAR DO RESTO.

PIERRICK SORIN





PÁG. 2: MIRA SCHENDEL, SEM TÍTULO, DÉCADA 60, TÉCNICA MISTA SOBRE TELA, 32X32 CM, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 5: EXPOSIÇÃO REGINA SILVEIRA, 1998, GALERIA BRITO CIMINO, FOTO RÔMULO FIALDINI. PÁG. 6: LEONILSON, SEM TÍTULO, DÉCADA 90, VOILE E COLAGEM, 100X70 CM, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 7: WILLYS DE CASTRO, SOMA ENTRE PLANOS, 1959, ÓLEO SOBRE MADEIRA, 40X20 CM, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 8: FRANS KRAJCBERG, SEM TÍTULO, 1979, RAIZ E MADEIRA PINTADA, 192X305 CM, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 9: ACERVO GALERIA BRITO CIMINO, FOTO VALENTINO FIALDINI. PÁG. 12/13: REGINA SILVEIRA, MASTERPIECES IN ABSENTIA CALDER, 1998, VINIL ADESIVO E PITÃO, 100X800 CM. PÁG. 17: REGINA SILVEIRA, BISCOITO ARTE, 1976, 100X100 CM, FOTO GERSON ZANINI. PÁG. 19: REGINA SILVEIRA, "TROPEL", 1998, PROJETO PARA FACHADA DO EDIFÍCIO DA BIENAL DE SÃO PAULO. PÁG. 20/21: VISTA GERAL DA EXPOSIÇÃO GALERIA BRITO CIMINO, 1 DE ABRIL A 9 DE MAIO DE 1998, FOTO ROCHELLE COSTI. PÁG. 22/23: ROCHELLE COSTI, RUA MARANHÃO, SÃO PAULO, 1998, FOTOGRAFIA COLORIDA, 183X230 CM, XXIV BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 1998. PÁG. 25: REGINA SILVEIRA, SUPER-HEROI - NIGHT AND DAY, 1997, PROJEÇÃO A LASER, 36 M DE ALTURA. PÁG. 26: ACERVO GALERIA BRITO CIMINO, FOTO VALENTINO FIALDINI. PÁG. 27: EXPOSIÇÃO NELSON LEIRNER, UMA INSTALAÇÃO, AGOSTO 1998, GALERIA BRITO CIMINO, FOTO VALENTINO FIALDINI. PÁG. 33: ANA MARIA TAVARES, GUARDA-CORPO, 1996, AÇO CARBONO E COURO, 250X90X70 CM. PÁG. 36: NELSON LEIRNER, CLONAGEM, 1998, TÉCNICA MISTA, 26X41 CM, GALERIA BRITO CIMINO, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 37: NELSON LEIRNER, CLONAGEM, 1998, TÉCNICA MISTA, 26X41 CM, GALERIA BRITO CIMINO, FOTO HORST MERKEL. PÁG. 41: EDOUARD FRAIPONT, SEM TÍTULO, 1998. PÁG. 42: MARCELO ZOCCHIO, POSSO SABER POR QUE O INTERESSE NAS RAÍZES?, 1997, FOTO P/B MONTADA EM PVC, 190X250 CM. PÁG. 46/47: RUBENS AZEVEDO, SEM TÍTULO, 1998, FOTOGRAFIA 270X60 CM, FOTO RUBENS AZEVEDO. PÁG. 49: PAULA TROPE, SÉRIE OS MENINOS, 93/94-7. PÁG. 50: EDOUARD FRAIPONT, SEM TÍTULO, 1998. PÁG. 53: PIERRICK SORIN - "L'INCIDENT DU BOL RENVERSÉ", 1993, INSTALLATION VÍDEO, COURTESY GALERIE J. MOUSSION, PARIS.



