



O ARTISTA PESQUISADOR

# O ARTISTA PESQUISADOR

O programa Petrobras Artes Visuais vem promovendo a arte contemporânea brasileira através do apoio a projetos de exposições, criação artística, formação de acervos, publicações e ações educativas. Integrando sua nova política de patrocínios, estruturada em programas contínuos no campo cultural, social, ambiental e esportivo, esse conjunto de ações garante o conhecimento das prioridades de patrocínio da empresa, instaurando procedimentos coerentes com sua natureza pública.

O projeto O Artista Pesquisador, do Museu de Arte Contemporânea de Niterói e da Universidade Federal Fluminense, contemplado na primeira seleção do Petrobras Artes Visuais, mostra ao público a recente produção de artistas de todo o Brasil e suas reflexões sobre a arte.

Apoiando iniciativas como estas, a Petrobras imprime, mais uma vez, seu pioneirismo e associa seu nome a realizações significativas de incentivo à cultura.

Petrobras

Confirmando seu compromisso com a produção contemporânea brasileira, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, através da exposição O Artista Pesquisador, realizada em conjunto com o Departamento de Arte da UFF e com o patrocínio do Programa Petrobras Artes Visuais, promove nessa segunda edição um contato vivo entre o público – formado, em sua maioria, por jovens das mais diversas partes do Brasil – e as linguagens e experimentações características de nossa própria época.

A arquitetura de Niemeyer, a natureza circundante, a coleção João Sattamini, atualmente abrigada pelo museu, somadas às mostras temporárias, instauraram uma situação única e instigante, onde o espaço é o permanente desafio aos artistas convidados a expor e, portanto, intervir no Museu.

O MAC-Niterói, o Departamento de Arte/UFF e a Petrobras acreditam que a mostra de uma produção artística experimental, cuja recepção crítica e histórica ainda não se cristalizou, é uma das formas mais genuínas de abrir ao público um acesso original e fascinante à sua própria época, firmando, por conseqüência, a indispensável comunicação entre a comunidade artística e a sociedade.

Museu de Arte Contemporânea de Niterói

“Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um parala-  
boratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.

É, já agora, lugar-comum da crítica contemporânea a verificação da mistura de todos os gêneros de arte tradicional... Outra característica também das atividades artísticas contemporâneas é o direito ilimitado à pesquisa e, sobretudo, à experiência, à invenção....

A função do museu moderno entra aí: é ele o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar.”

Mário Pedrosa<sup>1</sup>

# MAC- ABRIGO POÉTICO

## ARTISTAS PESQUISADORES:UMA PROPOSTA PARA UM MUSEU COMO “INSTRUMENTO DE SÍNTE-

LUIZ GUILHERME VERGARA

O projeto O Artista Pesquisador foi inspirado no programa de pesquisa proposto pelo Prof. David Ecker, coordenador de dou-

torado em Artes da Universidade de Nova York, que culminou em uma exposição com o mesmo nome, artists as researchers, em 1993. Por ocasião da 1ª Jornada da UFF de Arte e Cultura Contemporâneas, em 1998, o Mestrado em Ciência da Arte, então coordenado pela Profª Piedade Carvalho, resgatou essa experiência, buscando convergir um debate acadêmico com o programa de exposições do MAC. A proposta da primeira edição contou com a imediata adesão do Prof. Luciano Vinhosa, então chefe do departamento de arte da UFF, e de toda a direção do

MAC-Niterói, formada por Dôra Silveira, Ítalo Campofiorito e Luiz Camillo Osório.

Nesta sua segunda edição, graças ao patrocínio do programa de bolsas da Petrobras de incentivo às Artes Visuais, o projeto O Artista Pesquisador assume uma dimensão nacional, selecionando dez artistas dentre os 384 inscritos. A comissão de seleção deste ano foi constituída por Cecília Cotrim, Cláudia Saldanha, Luiz Camillo Osório e Dôra Silveira, representando a direção do MAC-Niterói, além da minha participação. Ao longo de uma semana, discutiu-se a extensa amostragem do

imaginário e das poéticas que estão surgindo na geografia das artes visuais brasileira. Uma das principais preocupações – e também dificuldades – foi a de constituir o melhor mapa, considerando a diversidade dessa produção ainda emergente. Procurou-se identificar nas propostas a consistência e relevância dos projetos, para que o percurso pela arquitetura circular do MAC-Niterói oferecesse ao público 360 graus de visão sobre as trajetórias e tendências da produção artística hoje.

É através dessa parceria que envolve empresa, instituição cultural e universidade por um lado, e a comunidade artística com a sociedade, por outro, que o MAC-Niterói deve iniciar

a leitura de seu nome/função “por extenso” – museu de arte contemporânea – na emergência desafiante de novos paradigmas.

Quais são esses paradigmas? Como os artistas podem fornecer a própria matéria-prima para que se desenvolvam as devidas mudanças de identidade e ação dos museus criados para abrigar a arte contemporânea? Que matéria-prima é esta senão a experiência de estados artísticos/poéticos e críticos entre ficção e realidade?

John Dewey<sup>2</sup>, em 1930, e Mário Pedrosa, em 1960, apresentaram uma abordagem para a “arte como experiência” que serviu de inspiração para os mais radicais artistas contemporâneos, articuladores das rupturas entre arte e vida. Nesse binário fenomenológico arte/experiência, Hélio Oiticica e Lygia Clark abriram caminho para toda uma geração de artistas brasileiros com um comprometimento crítico e poético que, ainda hoje, afetam a redefinição do papel do artista e de sua produção (arte/objeto ou arte não-objeto/experiência); das instituições públicas (os museus de arte contemporânea como agentes colecionadores, preservadores e comunicadores dessa produção de arte “existencial”) e, finalmente, da sociedade, na sua participação junto a essas mudanças que chocam suas expectativas de arte/museu.

A missão pública de um museu de arte contemporânea é ainda uma idealização, pois tem o desafio de institucionalizar a obra desses artistas experimentais/pesquisadores. Como ser um museu “pós-moderno”, cujos paradigmas em mudança se formam a partir da expansão do templo da memória para uma “casa de experiências”, isto é, espaço de comunicação e vivência compartilhada?

A experiência da forma arquitetônica do MAC-Niterói já aponta para uma reflexão sobre a identidade e função do museu e da arte contemporânea: de inaugurar paradigmas. O MAC-Niterói, através do projeto O Artista Pesquisador, também resgata as aspirações de “museu, instrumento de síntese”, de Mário Pedrosa<sup>3</sup>; do amadurecimento do papel do artista como propositor de movimentos e de experiências de circulação e participação do espectador como um leitor móvel, construtor de metáforas, transporte entre arte e vida. Na forma do MAC-Niterói, que se assemelha com os abrigos poéticos de Lygia Clark, e nas principais tendências da produção artística contemporânea, a mensagem de um novo paradigma converge para o papel do visitante: que o espectador circule!

Como pensar em síntese através da diversidade que embala o mundo contemporâneo? O que os artistas pesquisam? A res-

posta se intui nesta mostra, pelo fluxo no próprio anel da arquitetura, onde diferentes discursos se apresentam para um leitor móvel; são vontades comunicativas distintas, instigadoras de estados críticos do sujeito, ou da subjetividade no mundo hoje. Uma figura de harmonia “tensa” emerge como metacrítica: a síntese é fluxo – um círculo (anel) é composto de diversidades. A diversidade é também do próprio público/leituras. Pelo seu público diversificado, o MAC-Niterói é, sem dúvida, o museu de arte contemporânea no Brasil que mais coloca em tensão, diariamente, o desafio comunicativo de valores artísticos e a iniciação pública em novas atitudes receptivas/participativas.

O MAC-Niterói, através do projeto O Artista Pesquisador, se apresenta ao público como um instrumento de tensão e síntese/experiência dessas indeterminações da nossa época, ou um abrigo de poéticas experimentais que constituem a própria natureza da produção artística contemporânea.

Desde a sua primeira versão, em 1998, seus objetivos gerais têm sido investir no processo e nos procedimentos artísticos: trazer à luz um campo multidisciplinar de investigações mais aprofundadas das poéticas contemporâneas nas artes visuais; reiterar a pesquisa e a reflexão como partes integrantes de suas práticas artísticas contemporâneas; levar a um público mais amplo a produção artística como experiência comunicativa

super-sensorial (lembrando Hélio Oiticica) de uma ordem de conhecimento não-lógica.

Na história da cultura ocidental, é evidente a tensão entre “artista e pesquisador” – entre os românticos e os iluministas, naturalistas. A princípio, o primeiro é um agente livre multiplicador de estados poéticos/críticos entre sujeitos e realidade, e o segundo, pragmático, voltado à solução de problemas, se associando mais à ciência e ao desenvolvimento de métodos de investigações da realidade. Porém, o artista é também pesquisador, pois age pela experimentação/invenção, e a partir daí, a estratégia de ação define sua própria identidade. O artista pesquisador atua na tensão das diversidades que caracterizam a cultura contemporânea, por isso também vem a ser um instrumento de síntese, articulando diferentes mundos da arte, da cultura e da existência.

Ao apresentar o projeto O Artista Pesquisador, o MAC-Niterói se assume duplamente como o “paralaboratório” de Mário Pedrosa: tanto voltado à expansão conceitual/experimental da arte do mundo contemporâneo, como também à sua inserção ou comunicação com a vida. Pois é neste museu que a atração e o estranhamento do público frente às experiências artísticas contemporâneas são elevadas à categoria de resgate existencial da arte pela comunicação participativa. O MAC-Niterói encarna o desafio utópico implícito na forma e na rampa vermelha do

Niemeyer: de acesso popular a uma arte culta. Certamente a situação é paradoxal: se a arte é uma experiência de elite, como prover uma experiência de elite para todos?<sup>4</sup> Como a arte dos pesquisadores pode ser o conteúdo/função deste cálice/MAC-Niterói? Fica claro que a forma utópica/futurista do museu designa um destino ou risco missionário de se trabalhar dentro desta polaridade: arte – uma experiência de elite para diversos olhares.

Diante desta mostra, um desafio é lançado ao espectador e ao museu: cada obra exige diferentes atitudes, estimula sentidos, movimentos e estratégias de revelações distintas. É esta uma lição clara deste percurso circular para o visitante: dez obras, dez “exercícios de liberdade”, dez estados de percepção imaginativa para o visitante. Os artistas são propositores de estados poéticos. A síntese dessas diferenças está no fluxo circulante de um visitante, leitor móvel, percorrendo o anel de experiências desta mostra em diálogo com a arquitetura do MAC-Niterói. Os desafios do projeto O Artista Pesquisador são os mesmos que projetam a função/missão do MAC: tornar-se um campo de consciência expandida pela imersão do visitante em um anel de estados artísticos e atitudes poéticas diversificadas. Neste investimento, não é só o artista que deve ser tomado como centro de pesqui-

sas, mas também o museu/sociedade, como laboratório de experiências comunicativas.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os artistas não selecionados, que investiram enviando suas propostas, sem medir distâncias e custos. Da mesma forma, agradeço também aos dez selecionados: Afonso Tostes, mineiro radicado no Rio; André Severo, gaúcho; Caetano Dias, baiano; Cristina Salgado, carioca; Érika Fraenkel, também do Rio de Janeiro; Geórgia Kyriakakis, de São Paulo; Marcelo Coutinho, de Recife; Marcos Cardoso, de Maricá, no Rio de Janeiro; Michel Groisman, carioca; e Simone Michelin, gaúcha residente no Rio de Janeiro, que realizaram com entusiasmo a produção desta mostra.

<sup>1</sup>Arte experimental e museus. Publicado no Jornal do Brasil, 16-12-1960. In: PEDROSA, Mario , ARANTES, Otília (org.). Política das Artes. São Paulo: Edusp,1995, p. 295. 2 Dewey, John. Art as Experience. Perigee Book. EUA, 1980. 3 PEDROSA, Mario. Museu, instrumento de síntese. In: PEDROSA, Mario , ARANTES, Otília (org.). Op. Cit., p.297. 4 Zolberg, Vera L.. An Elite Experience for Everyone: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy. Sherman, Daniel; Rogoff, Irit. Museum Culture Histories, Discourses and Spectacles. University of Minnesota Press. Mineapolis, 1994.

# AFONSO TOSTES

Fome.

Raiva.

Arte.

Fome de novo.

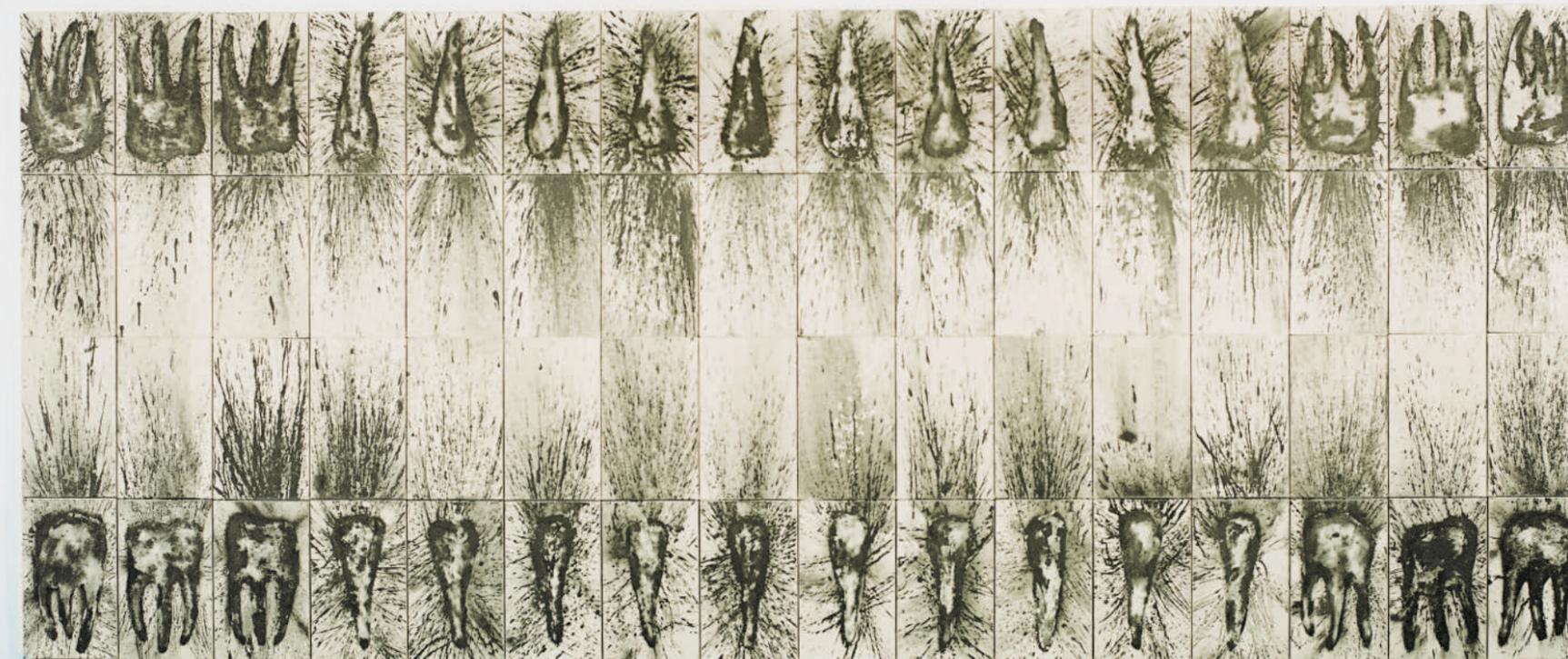
Minas Gerais, Rio de Janeiro, Tocantins, Amapá, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Amazonas, Piauí, Espírito Santo, Bahia, Mato Grosso do Sul, Paraná, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pará, Maranhão, Alagoas, Sergipe, Mato Grosso, Pará, Ceará.

Raiva.

Fome.

Arte.

Fome de tudo.



"Fome", 2001

acrílico e grafite sobre lona

políptico composto de 64 partes

40 x 24 cm (cada), 160 x 391 cm (total)



**AFONSO TOSTES**  
(Belo Horizonte, 1965)

Exposições individuais na Galeria Sílvia Cintra (BH, 2000), Paço Imperial (RJ, 2000), Museu da República (RJ, 1997), Espaço Cultural Sérgio Porto (RJ, 1997), Centro Cultural São Paulo (1995) e Palácio das Artes (BH, 1995). Principais coletivas: Nova Orândia (RJ, 2001), Culturgest (Lisboa, 2000); Projeto Antarctica Artes com a Folha (SP, 1996), Salão Nacional 94 (Parque Lage, RJ, 1994). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.



# ANDRÉ SEVERO

## PAISAGEM INSCRITA

“Mas, chegando naquela paisagem, era obrigado a se deter. Tudo o mais pode findar e perecer – mas o que repousava ali era imutável (...) Isso vocês não podem nem tocar, nem destruir (...) Era como se nada pudesse romper este quadro, corromper essa inocência (...) Será que a natureza completa aquilo que o homem produz? Termina o que ele começa?”<sup>1</sup>

Em sua essência, o trabalho de arte é um mergulho no desconhecido. Os primeiros movimentos de embate artístico são atos de decifração, momentos de conflito. Envolver-se na construção de uma obra é, muitas vezes, ter de restringir o resultado de um processo amplo a seu entendimento material ou fruição estética imediata. Tendendo a negar sua natureza inconstante, a prática artística é, antes de tudo, o instrumento de acesso – e confronto – aos questionamentos interiores do artista ou às imposições exteriores do ambiente. Resultado de um movimento inesperado, o trabalho de arte é o reflexo do diálogo entre o artista e a realidade como questionamento da existência. É o silêncio da espera, um impulso de experimentação que se esgota em si, uma dimensão na qual os sentidos e significações parecem escapar, perder a importância. Na arte, fixa-se a impressão efêmera de uma situação desagregada. Silencioso, vulnerável e transitório, um trabalho de arte é como um espaço vazio aberto a projeções de significados e questionamentos incessantes.

Como artista, vivo a experiência de perceber cada trabalho a partir da realidade do local de inscrição e elaboração de meu pensamento artístico. Operando diretamente na paisagem, em ambientes internos ou externos, carregados de elementos e significados, o trabalho pode ser atraído pelas características particulares destes ambientes. Contaminada por elementos que alteram sua química, a obra é alterada e não pode mais ser submetida à experiência pelas características de sua primeira elaboração, na mesma medida em que o ambiente, quando transformado pelas implicações da ação e do pensamento, é progressivamente deslocado de sua ocorrência habitual. Levando em conta as circunstâncias da realização, o espaço em que inscrevemos uma obra e a relação entre o homem e o ambiente, a prática de arte tem o poder de questionar a relação e a condição humana, o entrópico e a ordem estabelecida, bem como a atitude formal que a materializa. O poder desestabilizador da arte não está associado apenas às relações internas da obra individual, mas também às ligações entre a obra e seu contexto. Fazendo do ambiente a obra de arte, passa-se a entender as relações entre espaço interno e externo. Chamando a atenção para as circunstâncias da realização, mostra-se a importância da localização como fator de envolvimento e elaboração de um pensamento.

Construído a partir de indagações a respeito da dialética entre as orientações de

Paisagem Inscrita, 2001

instalação composta de madeira, areia,  
palha e lâmpadas incandescentes



ambiente interior e exterior, Paisagem Inscrita é uma experiência artística que envolve a transposição dos elementos referenciais de uma paisagem determinada para dentro de ambientes fechados. Resultado de observações feitas em viagens pela metade sul do estado do Rio Grande do Sul, o trabalho incorpora o envolvimento com o ambiente através de deslocamentos na paisagem e da inserção de estruturas físicas da natureza em espaços fechados. Paisagem inscrita se apresenta como uma abstração formal de determinadas paisagens naturais e industriais, e trabalha na fronteira que ordena nossa permanência no espaço, entre os ambientes internos e externos. O embate entre artista e ambiente leva a experiência artística para além dos limites espaciais e temporais de um território específico. O contraste da presença do homem contra a natureza permite avaliar o estado de constante transformação da paisagem. Trabalhando ação e ambiente, o artista exclui a necessidade de eliminar as contingências de tempo e lugar, na tentativa de alcançar determinado sentido, permanente ou não. Os deslocamentos no terreno levam ao reconhecimento da natureza entrópica da paisagem e ao estabelecimento de uma ação deslocada de suas condições temporais e geográficas. A transposição de matéria e materiais é uma experiência capaz de reordenar a orientação do processo artístico, uma prática que une arte e vida, experiência artística e vivência cotidiana. Cada sutil deslocamento de matéria, cada transformação no contexto, altera significados e nos leva a pensar nas situações deslocadas e desvinculadas de cada interferência.

O contraponto entre ambiente interno e externo contamina o espaço e embaça a clareza das avaliações. As associações entre espaço interno e externo, ambiente público e privado, conceito e matéria, fragmento e construção, levam o trabalho a questionamentos a respeito das condições e locais ideais para apresentação e materialização de um pensamento em arte. O trabalho realizado com materiais recolhidos na estrada, detritos de locais desprezados, restos de construções e ações de apropriação e deslocamento de fragmentos, leva a um envolvimento direto com o perecível, o inacabado, o resíduo, a condição passageira. A utilização desses materiais e a idéia de observar e ser agente em um lento processo de degradação dos objetos conduz a ação a uma aproximação de locais abandonados e de situações de abandono generalizadas. É através do processo de observação da paisagem, dos fenômenos entrópicos e da desagregação da matéria que se desenvolve este trabalho. Paisagem Inscrita investe na ordenação da experiência artística pela experiência humana e valoriza a procura, o percurso, o resíduo, e não apenas o resultado final da experiência.

O trabalho de arte, quando elaborado a partir das características de determinada paisagem, oferece a chance de aprofundamento de formas e deixa transparecer a elaboração do pensamento, o curso do processo criativo.

Através da redução da visualidade a elementos puros, externos a qualquer idéia ligada à mera representação formal, tornamos as relações entre matéria, pensamento, artista e ambiente, propriedades visuais autônomas e independentes, formas materiais e imateriais não indicativas e não representativas, espaços puros, limites, pontos de condensação de intenções e sugestões. O trabalho de arte, quando concebido a partir da justaposição de duas realidades, de dois contextos diferentes, não pode ser delimitado simplesmente pelo arranjo de formas e materiais. A paisagem é o local de acontecimento da experiência humana, o espaço de projeção da experiência artística. A invasão do espaço de certezas arquitetônicas pelo espaço de imprevisibilidade do ambiente exterior busca a superação deste espaço como mero suporte de instalação para a obra de arte. Alterando a percepção do ambiente, o artista aposta na capacidade humana de apreender o espaço não apenas como a moldura para os objetos nele dispostos, mas sim como a realização artística em si.

A paisagem é a fonte, a origem, o plano primogênito do acontecimento e é através da fusão entre paisagem, matéria e pensamento, que este trabalho se desenvolve. A intenção é de estabelecer uma associação entre minha ação de artista, o espaço de reflexão e o ambiente de inscrição e apresentação da obra de arte. A atitude de utilizar determinada paisagem, determinado terreno, determinada condição, como ponto de partida para a elaboração de um pensamento, incorporando ao trabalho os aspectos singulares de uma região, aparece aqui não como simples arranjo de espécies de matéria ou materiais, mas como reação ao embate com a paisagem de uma região específica. Os deslocamentos por paisagens naturais e agro-industriais desterritorializa a ação artística e torna imprevisível o direcionamento do processo criativo. As características mais imponentes destas paisagens são austeridade, esvaziamento, desolação e inacessibilidade às racionalizações. Ao revelar os confrontos entre o homem e o ambiente, o envolvimento com a paisagem afirma a força de transfiguração da vida e amplia a liberdade de atuação do artista no terreno movediço da experiência artística. Não existe modo de encontrar e trabalhar a imensidão, o vazio e o abandono do terreno natural, salvo através do contato pessoal mais direto e do embate com o ambiente como indagação existencial.

ANDRÉ SEVERO

<sup>1</sup> Woolf, Virginia. To the Lighthouse. England. Penguin Books, 1966. p. 144,145

ANDRÉ SEVERO

(Porto Alegre, 1974)

Bacharel em Artes Plásticas, UFRGS, 1998. Exposições individuais no Paço das Artes (SP), 1998; Centro Cultural São Paulo, 1999; Torreão (Porto Alegre), 2001. Exposições coletivas no Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires, Argentina, 1997); 16° Salão Nacional; do 5° Salão da Bahia, MAM-BA; Programa Itaú Cultural Rumos Visuais, 1999-2000; Deslocamentos, na Fundação Joaquim Nabuco (Recife), 2000 e no Centro Dragão do Mar (Fortaleza), 2001. Vive e trabalha em Porto Alegre.



# CAETANO DIAS

Pesquiso os processos de representação de corpo e espaço. A representação como processo de assimilação do outro por sua imagem, por sua memória. E, também, a inserção do espaço renascentista – campo de ação do homem contemporâneo.

A questão sobre o corpo modifica a forma como nos relacionamos com o outro, enquanto a questão espacial propõe um deslocamento pela ação do corpo no espaço. Área de simulações, onde se contaminam continuamente.

Uso as novas mídias para continuar a simulação, através da justaposição de partes alheias, nas quais interfiro modificando o seu sentido original. União incessante de contrários. Territórios onde ocorre o cruzamento entre iconografias indigentes e cenas de espaços urbanos. Corpo e espaço, num estranhamento recíproco.

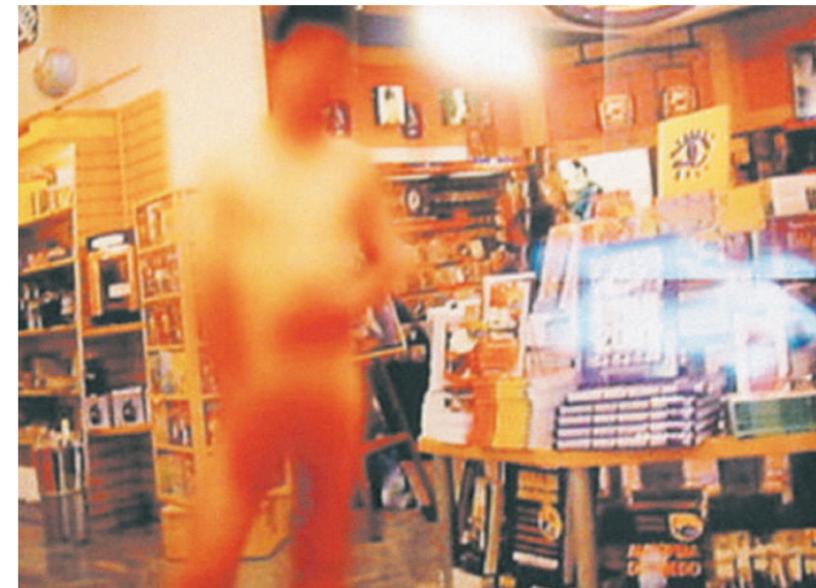
Nestas imagens, retiro sua nitidez, sua solidez, que, assim, se esvai no espaço como um corpo que perde matéria, porque já não possui mais uma dimensão interna e estruturada.

Discuto a livre circulação de imagens nas mídias contemporâneas como suas realidades virtuais, mais reais que as nossas vidas. Isso diz respeito ao exercício desse espaço interior, virtual. Para nos percebermos também como um objeto de um jogo. Pois nos tornamos personagens 3D de um “vídeo game” real, como numa pintura renascentista em que os elementos são dispostos numa composição para cumprir a função espacial estudada. Jogo para simular a simulação.

CAETANO DIAS



Corpo Presente – Sopro , 2001  
papel fotográfico sobre PVC e exibição  
do vídeo Corpo Presente – Sopro  
299 x 400 cm (painel fotográfico)



**CAETANO DIAS**

(Feira de Santana, BA, 1959)

Principais exposições individuais: Paulo Darzé Galeria de Arte (Salvador), 1999; MAM-BA, 1995; Galeria Ruben Valentin (Brasília/DF), 1995; Casa das Américas (Havana, Cuba), 1993. Principais coletivas: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2002; Salão MAM-BA, 2000; Brasil Reflexão 97 (Museu Metropolitano de Arte de Curitiba); MAM-RJ, 1996, 6ª Bienal de Santos; 7º Salão Paulista de Arte Contemporânea, 1989. Vive e trabalha em Salvador.



# CRISTINA SALGADO

## MENINA REZANDO EM SUA CAMA

Há a cama de latão polido e ferro, pendurada a cerca de 2,60m de altura – flutuando ou caindo. Sustenta-se, virada para baixo, de modo assimétrico e oblíquo, por fios de aço presos ao teto do museu.

Há o dedo-lança, contínuo à linha negra que brota da forma rômica, rósea. Esta é sustentada no ar, pouco abaixo do estrado da cama, por duas cintas escuras – peças industriais, que funcionam como suspensórios – que, por sua vez, são sustentadas por um fio preto, que atravessa o estrado e se prende em dois pontos no teto. O dedo-lança é razoavelmente realista, construído com massa acrílica e unha postiça. A linha negra é um cano de borracha mais ou menos flexível. A forma rômica, de aspecto maciço, é construída internamente de múltiplos materiais, incluindo madeira e isopor, revestida de massa acrílica lixada e pintada – tem a mesma natureza do dedo-lança. Este chega a uns poucos centímetros do alto da cabeça da menina de porcelana que reza em sua cama à noite.

Há, finalmente, a menina rezando em sua cama: pequeno objeto antigo, feito de porcelana branca – a menina – encaixada em uma estrutura de latão – sua cama. Ela fica no chão, sob o dedo-lança e no centro de um tapete de cor rosa meio bege.

Há, ainda, a luz, que deve ser a mínima, inevitável do ambiente, com um foco muito concentrado na menina e no dedo. Todo o resto – tapete, cama e massa rósea – fica entregue à luz ambiente e às emanações que venham do foco.

Entre os elementos envolvidos na formulação desta proposta estão um vocabulário que vem se desdobrando em torno das mesmas questões nos últimos anos – ou desde sempre – e a vontade de produzir uma experiência que se articula no espaço físico de modo diverso daquele vivido em todos os trabalhos anteriores que, de modo geral, se apresentam ao mundo de forma bastante independente e se expõem à contemplação do observador meio brancuseanamente. Há novas relações com o espaço físico, ainda que a obra permaneça como algo apenas contemplável: a base, tantas vezes presente

Menina rezando em sua cama, 2001  
instalação composta de cama de latão, tapete, objeto de latão e porcelana, objeto de isopor/madeira/massa acrílica/massa de papier maché e borracha





em outros trabalhos, é absorvida sob a forma de tapete; um objeto grande e símbolo de repouso é colocado em situação instável e tensa: a cama flutuando ou caindo. Um número maior de elementos, de naturezas diversas, se relacionam, envolvendo todo o espaço entre o teto e o chão.

As tais questões que vêm sendo colocadas desde sempre são aquelas que sofrem a contaminação da irracionalidade: têm influências – mais legitimadoras que formadoras – da memória e a prosaica ambição de construir algo que seja bonito. Essas relações com o “belo”, é claro, funcionam como uma espécie de aparato de sedução do olhar do observador, que colocará a obra em funcionamento. A minha pesquisa de artista coincide com a construção de uma poética própria, com a persistência na delimitação – simultânea a um esclarecimento pessoal – do território simbólico pelo qual transito; e o que poderia ser observado como uma possível especialização técnica se relaciona mais a um investimento no apuro das operações e relações a um só tempo formais e simbólicas em jogo, segundo regras e leis próprias – mas que têm de ser legíveis.

Acredito que, mesmo passando pela utilização de meios muito diversos na concretização de diferentes trabalhos no decorrer dos anos, há fios condutores que os interligam formal e simbolicamente: a presença feminina; a representação de atmosferas psíquicas corporificadas (nem sempre através de deformações ou outras perversidades, às vezes na simples exposição de uma figura humana que se sabe observada) e o tratamento da construção da obra como construção de imagem, mais que a afirmação dos meios como signos visuais irreduzíveis. Daí, talvez, a possibilidade de convivência no tempo de produções de certa forma tão díspares quanto uma pequena pintura a óleo representando de modo naturalista uma mulher de calcinha e sutiã e uma rombuda obra tridimensional de massa rósea de onde brota um chifre (bovino), como acontece na série Nuas, iniciada em 1999; ou o Retorno da Menina, centro da série Meninas, de 1993, em ferro fundido, mas já presente em desenhos do início da década de 80.

As questões subjetivas, em especial a memória, são matérias construtivas que não pretendem ter o limitador papel autobiográfico. Talvez a presença insistente, mas não

inteiramente constante, da figura feminina, seja menos uma inevitabilidade confessional do que uma oportunista limitação técnica de vocabulário que serve a múltiplas projeções de sentido - versátil, ágil, centro das maiores transformações de mentalidade do século e, além disso, aí sim, do mesmo sexo que eu. O desejo de fazer algo bonito - e fundamental, aflitivo - para roubar o olhar do espectador tem que negociar com os cálculos racionais necessários para formalizar uma situação que precisa tocar em pontos que sejam comuns a todos: a cama, por exemplo, é arquetípica - sobre ela todos nascem, morrem, sonham, amam e vivem a insônia, ainda que para cada um o ordenamento dessas ações no tempo seja diferente. Um dedo afirmativamente feminino, que brota de um fio negro nascido de uma forma rósea rombuda suspensa poderia se contentar em ser uma forma escultórica interessante, que contrasta massa e linha, e tensiona os pressupostos perceptivos de que massas, sobretudo róseas, devem manter-se prudentemente pousadas no chão, em uma cadeira ou sobre uma cama. O objeto antigo de porcelana e latão - a Menina rezando... - é lindo, doce, meigo, elegante, delicado como todos nós e, como todos nós, é temente a Deus, à morte, à noite e à solidão.

CRISTINA SALGADO

#### AGRADECIMENTOS

Galeria Anna Maria Niemeyer, RJ  
Galeria Baró Senna, SP  
Programa de Bolsas Rio Arte, RJ

#### ILUMINAÇÃO

Henrique Leiner

#### ASSISTENTES

José Carlos Santos Moraes  
Roberto Salgado Kauffmann  
e Carlos Gomes Ramos

#### CRISTINA SALGADO

(Rio de Janeiro, 1957)

Estudos com Rubens Gerchman e Roberto Magalhães. Exposições individuais no Paço Imperial (Humanoinumano, 1995), Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto (Meninas, 1993) e Yorkshire Sculpture Park, Inglaterra (Sculptures and Collages, 1991). Exposições coletivas: Como Vai Você Geração 80? (EAV-Parque Lage, 1984), A Infância Perversa (MAM-RJ, 1995) e Nova OrLândia (RJ, 2001).



# ERIKA FRAENKEL

## EDDIE EM TRÂNSITO

Vou seguindo rumo ao meu desvelamento, olhando para meus ossos que são a tradição e aceitando minha perda de memória. Não consigo assimilar toda a tradição que trago comigo, assim como o passado, e acho este mundo ambíguo. Ao perambular, me deparo com códigos de valores impressos em meus ossos e tento dissecá-los através de minhas ações, procuro simular minha realidade traçando diálogos, manifestações e interferências.

Meu coração se encontra agora em minha pélvis, não entendo esse deslocamento do coração para a pélvis, pois ele continua puro; mas essa transferência me leva a dialogar com minha pélvis, procurando entender minha sexualidade neste mundo.

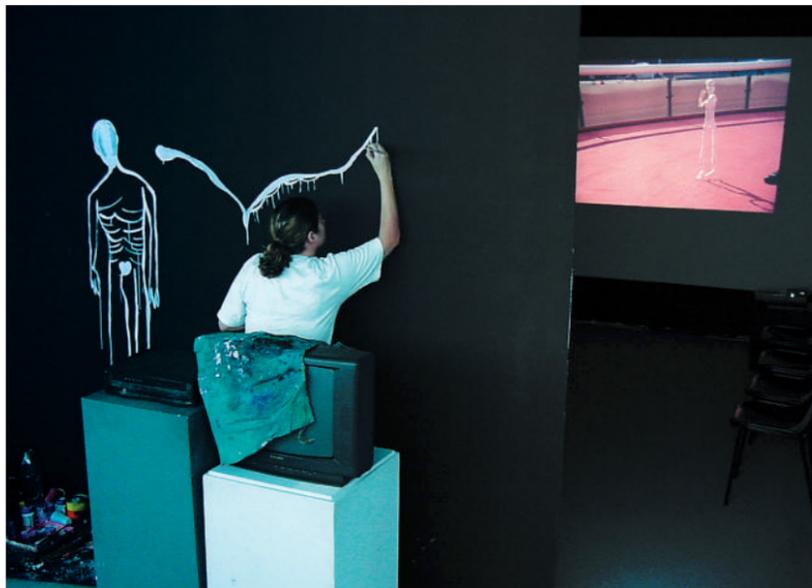
Considero-me um infrator que reside em dois mundos, sem respeitar o tempo e o espaço; vejo o meu corpo se diluindo e me torno um filtro de acontecimentos entre a artista que me acompanha e os trabalhos que realizamos. Nada mais me aflige, pois sou a própria aflição; nada mais me consome, pois fui consumido por corvos negros num ritual com música blues. Possuo um riso cínico e a ironia me dá crédito. Percorro minha própria ausência procurando desvelar a minha presença e simulando o trânsito entre a minha mente diletante e a minha boca inquieta. Às vezes, quero sexo oral, outras, chiclete, ou ainda me contento com o bom e velho microfone de 100 watts de potência, onde posso explicitar meus pensamentos e minha virtualidade. Adoro percorrer vídeos, fotos, performances, textos, pinturas e, às vezes, vernissage. Encontro-me à deriva dos acontecimentos, não acredito no céu e procuro poesia no inferno, mantendo minha pose e falando pouco com as pessoas, pois nunca sou ouvido, a não ser em microfone ou texto.

Apesar de minha presente inexistência e minha vívida brancura post mortem, venho diluir o veneno de minhas dúvidas através de uma vida com pequenas pretensões. Eu trabalhava num arquivo de biblioteca e vivi em meio ao pó dos livros. Sofria de alergia e consultava um médico regularmente. À noite encontrava-me no meio das tintas. Sempre me metia em prestações para aliviar a minha rotina. Neste momento,

Eddie em trânsito, 2001

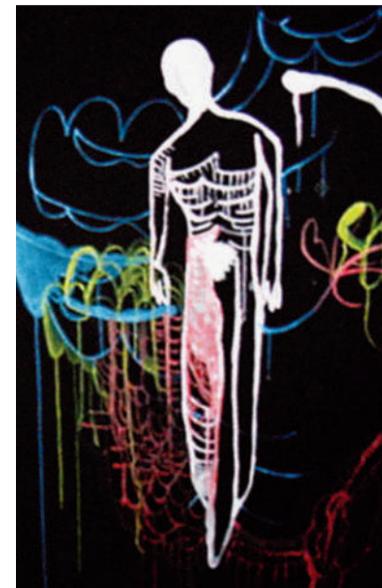
instalação intermédias composta de projeção de slides, CD-ROM, reprodução em áudio e vídeo





absorvo os acontecimentos como uma esponja, procurando diluí-los. Acho estranho que ninguém me veja, mas acabo ignorando, também, as pessoas. Só consegui me comunicar com a artista, e acho que existem pessoas pelas quais simpatizo neste momento. Estou “desterritorializado”, em permanente espaço desconhecido, como um espectro e um simulacro. Sou agora “fetichizado” por uma artista entediada, em minha prima matéria, que reflete minha condição de ausência e banalidade, de que ambiciona alcançar o erudito. Estou em transe e em trânsito. Peço socorro, mas recuso Lexotan, Valium e café, me dêem apenas chicletes e livros do Deleuze.

Sou um sistema de ausências desenvolvido dando constante vazão a rupturas e deslocamentos. Sou inútil, inconformado, antipático, mas possuo um certo charme. Procurem me desvelar gradativamente, pois pretendo morrer estrategicamente, de forma ritualística, para ser clonado e a artista resolver comigo o encaminhamento a ser dado por minha presença sobrenatural e sobre virtual.



**ERIKA FRAENKEL**

(Rio de Janeiro, 1969)

Formada em Psicologia pela FAHUPE-RJ, 1993. Pós-Graduação em Psicologia Analítica, IBMR-RJ, 1995. Cursos na EAV-Parque Lage, RJ com João Magalhães entre 1997 e 2000. Exposição individual na Casa de Cultura Universidade Estácio de Sá, 1999 e coletivas na EAV-Parque Lage, RJ (Cor e Grafismo, 1998), Salão Nacional do Paraná (2001) e Salão Nacional Victor Meirelles (SC, 2001). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

ENDEREÇO DO SITE “EDDIE EM TRÂNSITO”  
[www.computerman.com.br/eddie](http://www.computerman.com.br/eddie)

AGRADECIMENTOS

Edson Barrus (slides o sorriso de Eddie),  
João Magalhães e Carlos Alberto Lima Cabral

IMAGEM E EDIÇÃO DE VÍDEO

Thiago Arruda  
Computerman

# GEÓRGIA KYRIAKAKIS



Prêmio Aluísio  
Carvão [aqui-  
sição]

Talvez seja a intimidade com o desenho e o interesse na leveza e na impalpabilidade das coisas o que me leva constantemente a observar o mundo como uma imagem. É através dessa percepção particular que, muitas vezes, emergem os problemas que impulsionam minhas realizações artísticas.

Essa imagem a qual me refiro é a manifestação de um olhar singular ativado pela imaginação e que opera a partir da dinâmica entre o visível e o inteligível. Ver o mundo como uma imagem é ainda uma tentativa de subtrair-lhe o peso e a matéria, transformando seu corpo numa espécie de visão evanescente, cuja substância parece ser puramente mental.

As Elevações têm como fonte paisagens formadas por montanhas e horizontes. Distantes no espaço, o olho único sentido capaz de reconhecer a aparência da matéria – já não consegue ver a sua estrutura. Precisa imaginá-la.

Se o mental tem a capacidade cognitiva de apreender aquilo que os sentidos não alcançam, a imaginação tem ainda a capacidade de provocar a vertigem a partir do visível. É somente a distância, a luz e a atmosfera que subtrai das montanhas seu volume, seus acidentes, seu peso e sua cor, ou é meu olho – conduzido pela imaginação – que as transporta para uma dimensão espacial e material indefinida? Não seria esse olhar o responsável por exaurir das montanhas toda sua concretude para apreendê-la como uma silhueta, como um desenho que se estende num plano – também imaginário – extenso e sem profundidade?

Da imagem suscitada pela observação dessas paisagens surgem as duas concepções fundamentais na realização das Elevações:



Elevações III, 2001  
escultura com pó de palha de aço  
carbonizada sobre lâminas de metal.

Formada em Artes Plásticas pela FAAP-SP, 1986 e especialização em gravura em metal na Chelsea School of Art, Londres, 1987. Mestre em Artes pela ECA-USP, 2001. Principais individuais: Galeria Adriana Penteadó (SP), 1995; Centro Cultural São Paulo, 1993; Galeria Macunaíma, IBAC-FUNARTE (RJ), 1992. Principais coletivas: Prêmio Pirelli Pintura Jovem, MASP, 1984; 13º Salão Nacional (RJ); Espelhos e Sombras, MAM-SP, 1994; Linha no Espaço, Palácio das Artes (BH), 1994; 21º Bienal de São Paulo; United Artists LUZ, Casa das Rosas (SP), 1997; Arte Cidade III (SP), 1997; 6º Salão da Bahia, MAM-BA; Tangências, Galeria Raquel Arnaud ( São Paulo ), 2001. Vive e trabalha em São Paulo.



Me interessa a queda dessa matéria lábil que encontra o plano e a superfície sem violência e sem impacto. Como poeira, acomoda-se lenta e continuamente sobre a placa de aço, sobre seu próprio corpo ou ainda sobre o chão.

Os relevos se fazem a partir do equilíbrio e da tensão entre a força da gravidade e a elevação da placa que mantém suspenso o corpo do trabalho. O espaço de contenção, criado pela justaposição do plano horizontal da placa e o plano vertical da parede, é como um campo magnético. O pó, ao atingir o ápice do acúmulo, atinge os limites desse campo; preenche-o completamente. Materializa-o.

As Elevações suscitam uma idéia de continuidade dos relevos e do espaço para além de sua fração visível. Como se os planos da parede e da lâmina de metal cortassem uma parte do corpo da peça e do espaço; como se houvesse uma parte oculta deles, ora submersa, ora escondida, ou interrompida por um corte imaginário.

Geórgia Kyriakakis

extenso – atravessando e compondo a geografia – exerce sobre mim um enorme fascínio. Tal fascínio, aliás, é extensivo à capacidade e à propriedade que tem o nível das matérias líquidas, como a água, de regular a horizontalidade e o equilíbrio.

Como lâminas que fatiam um corpo, a topografia efetua cortes imaginários no volume e na superfície terrestre. Ao fazê-lo, projetam planos paralelos à superfície do mar, que poderiam se estender indefinidamente, seccionando e unindo, numa mesma altitude, pontos distantes no espaço. O desenho da topografia parece registrar o contato dessa lâmina com a superfície terrestre. É no encontro com a montanha – com sua concretude material – que o plano imaginário se torna perceptível.

Nas Elevações, a horizontalidade de lâminas de metal, afixadas perpendicularmente à parede, intercepta e estanca o movimento de queda do pó de palha-de-aço carbonizada, mantendo-o precariamente no limite de desmoronamento. Ele vai se sedimentando até atingir uma altura que impossibilite a acomodação de suas minúsculas partículas. Passa, então, a escorregar sobre sua própria superfície, deslizar pelos declives que o acúmulo cria.

a linha/contorno como um recorte – que na paisagem divisa o céu e a terra – e o plano/superfície como marco zero do volume.

A partir do contato com plantas topográficas e batimétricas, a idéia do trabalho se delinea. Esses códigos de representação gráfica – onde o nível do mar é a cota zero – estabelecem uma aproximação direta com a concepção do plano/superfície como marco zero do volume.

Trata-se, entretanto, de apropriações e aproximações poético-visuais que me permitem explorar certa ambigüidade intuída nessa formulação. Do que é constituído, por exemplo, o nível do mar? Poderia sua superfície ser concebida como uma membrana impalpável que separa a água do ar? Esse limite sutil não é determinado pelo próprio peso das matérias que o compõem? Seria possível visualizar tal superfície, sem que o olho penetrasse também na matéria? O que acontece – ao olho e à matéria – quando a superfície da água em estado de repouso produz a imagem/reflexo evanescente do mundo?

A percepção da superfície da água como uma película desprovida de espessura material e do nível do mar como um plano/limite

1. Um homem absorto no próprio ato de andar sobre a calçada. Ele anda em um tipo de andar no qual tudo passa a ser externo à ação de passear-se. Toda ocorrência, além do passo que virá após o outro, escapa. De súbito, um pássaro, em vôo rasante, bate asas, cortando o trajeto do homem, retirando-o da imersão do passeio bruscamente, a um só golpe<sup>1</sup>.

Há, aparentemente, nesta cena, dois momentos. Dois ritmos. E, poderíamos dizer, duas temporalidades. Porém, quando nos aproximamos desta seqüência, montada tão claramente como um momento anterior e outro subsequente, verificamos que nela há uma terceira temporalidade. Esta terceira temporalidade aparece como que apagada. Ela é surda-muda. É ela o instante. O acontecimento. O acometimento.

O exato momento em que o homem é retirado de seu passear-se pelo frenético bater de asas do pássaro é

como que tragado por um eterno presente, nunca conversível em narrativas futuras ou passadas. Esta inconversibilidade é sempre refratária e assim parece permanecer. Nossa tendência seria vê-la como algo fechado em si, já que não se presta sequer ao relato do próprio homem que a vivenciou. Mas, além de uma ocorrência fechada em si, poderíamos pensá-la como algo aberto, como elemento sem espaço ou tempo definível, por ter se incluído, por ter sido inoculado, tanto na ação anterior como na ação que, após sua aparição, passou a se desenvolver.

O acometimento se constitui como um tempo migratório, portanto. Sem lugar, ele migra na direção de áreas temporais demarcáveis pela narração, tornando-as, paradoxalmente, fatos dotáveis de narrativa. O movimento migratório do acometimento, incapaz de ser descrito, é propriamente o elemento constituidor das temporalidades narráveis.

Há em toda narrativa uma tensão. Uma crise. Um atrito. A narrativa quer fixar algo. Quer retomar o peso vivencial que um dia a moveu. Procura recompor aquela gravidade anterior, responsável por sua elaboração. A narrativa quer ser carne. Refere-se ao momento em que foi carne. Porém, nela não há mais aquele peso. Aquele peso deixou não mais do que o sinal negativo de sua passagem. Como o acento de uma poltrona revela o negativo do corpo que ali acomodou-se.

Em algum sentido, toda narrativa seria posterior ou anterior ao fato relatado, constituindo-se assim como um natural endividamento com o fenômeno ao qual se refere. O relato sempre chega tarde demais, poderíamos afirmar. Todo relato seria ansioso. Todo relato gostaria de voltar a possuir seu cheiro. Todo relato ansiaria por deixar de ser apenas mais um dos vestígios do acontecimento que o provocou. Pois o acometimento seria, de fato, um “tempo morto” para o relato. Ele é antes. Ele é substância. E sobre substâncias não há nada a fazer além de imprimir fugidias atribuições.

A não ser que o relato seja visto como uma outra tipologia de fenômeno. Há como pensar que o relato, em sua ansiosa busca por carne e peso, em sua necessidade de

“Alhime”, 2001

instalação intermédias: ação performática gravada em VHS, exibida em tempo real (25 min.), áudio digital composto pelo próprio autor (30 min.) e galinhas em galinheiros



# MARCELO COUTINHO

## O ESPAÇO ENTRE ACOMETIMENTO E RELATO: UM BOLETIM DE OCORRÊNCIAS



Menção Especial

reencontrar a gravidade do corpo que o promoveu, produziria, sem que se desse conta

inteiramente, um outro tipo de peso, uma outra organicidade. Uma outra substância.

O próprio relato, assim visto, passa a ser um fenômeno em si. Como aquilo que o

moveu – o bater frenético de asas que transubstancia o estado do homem em outro

estado –, ele passa a ser uma outra ocorrência fenomenal. E, como fenômeno, seria

capaz de tecer, a partir de si, um outro conjunto de ocorrências e, conseqüentemente,

de outros tempos mortos.

2. Em meados de 1997, meu trabalho concentrou-se em torno da elaboração de pa-

lavras que definissem sensações, acometimentos que não possuem capacidade de

descrição. Agrupadas, estas palavras vêm formando um dicionário. Um dicionário que,

paradoxalmente, nomeia exatamente o que participa do mundo, sem apresentar-se

manifestamente. Para potencializar este desvio, esta tarefa que tangencia o patético,

dou a cada uma destas sensações os limites da língua, batizando-as como “verbos”,

“adjetivos”, “substantivos”, etc².

Alhime foi concebido como um verbo. Portanto, é indicativo lingüístico de movimento.

Toda a sua construção espacial, em forma de instalação, liga-se ao verbete. Liga-se,

porém não reduz-se a ele. Parece mais que pavimentado o terreno teórico, constru-

ído no correr do século que passou, sobre a total impossibilidade de qualquer texto

esgotar uma imagem.

Acredito ficar claro ao leitor dos verbetes que sua textualidade é igualmente desviante.

Ela não descreve algo palpável, detectável. E, vale a pena salientar, não se trata de

um esforço estilístico que aproximaria a escritura deles a uma linguagem imigrada da

poesia. Há, sim, uma tentativa de descrição objetiva. Descrição que tenta ser o mais

ressecada possível, como é característico dos dicionários.

Ocorre que a descrição daquilo que aflora pelas fissuras da linguagem – daquilo que

só eclode na brecha aberta entre os significantes em movimento – necessita de uma

forma igualmente difusa³. O que costume chamar “evocação ao patético” é exatamente

o próprio ato de nomeação. Ato este que surge como uma tarefa auto-imposta, que se

desfaz assim que é concluída. Este esforço inútil de objetividade de meu dicionário

parece ficar especialmente nítido em alhime.

africo. S.m. e f. 1. Linha de forte resistência que localiza-se paralelamente à coluna vertebral,

responsável pela ancoragem da fluidez do pensamento em torno de si. 2. Eixo estático que

mantém organizadas, em distâncias sempre orgânicas e móveis, as diferentes direções do

pensamento. 3. Mesmo de grande resistência e de natureza estática, esta linha desaparece

periodicamente, para logo em seguida ressurgir.

alhime. v. t. d. 1. Ação deliberada de corte em um padrão rítmico constante, presente no

entorno. 2. Disseminação de uma freqüência, num contexto impróprio para tal. 3. Tentativa

discreta de modificação de uma constante energética, que se mostra consoante, interna e

externamente ao indivíduo.

aveclo. S.m. 1. Auto-imposição de uma regra, que poderia afastar um coágulo de imagem

que interrompe o fluxo natural do indivíduo, prendendo-o no passado e comprometendo-o

no futuro. 2. A palavra liga-se a um “meio” e não a um “fim”.

loce. Adj. 1. Uma presença nebulosa, dividida em três partes que, tal qual uma capa, envolve

o indivíduo. 2. Um corpo de improvável visibilidade, dividido em três partes que, quando

chamado através de mavio, provoca estabilidade e clareza naquele que o evoca.

miaflo. S.m. e f. 1. Uma ordem interna que direciona o olhar e as ações corporais para o

alheamento. 2. Ordenamento alheio ao indivíduo que, como forma de proteção, acaba

por promover uma planificação do olhar, uniformizando semelhanças e diferenças que se

expõem à sua frente. 3. Paralisia temporária do gerenciamento das diferenças, acarretando

um estado de torpor e ausência de reação.

mavio. S.m. 1. Quando, em geral de olhos fechados, as luzes se apagam e enxerga-se

duas linhas paralelas que tendem a se tornar uma. 2. Vê-se o mavio quando deseja-se algo

longínquo e, através de meios imateriais, tenta-se alcançá-lo.

nosfate. S. m. 1. Percepção de um dado novo num ambiente, que se mostra exatamente

igual ao que sempre foi. 2. Percepção de modificação de um ambiente, através de um

elemento qualquer que escapa, que não se mostra. 3. Alteração da percepção de um lugar

por saber-se que algo externo a ele, paradoxalmente, o compõe. 4. Turvamento de um

ambiente por algo que sabe-se, porém não detecta-se.

vêdo. S.m. 1. União ou fusão dos fatos e das coisas existentes. 2. Ligação entre fatos e

coisas regida por algo invisível que promoveria uma ordem totalizada.



AGRADECIMENTO

Abatedouro Chafariz

São Domingos, Niterói

APOIO

ON Projeções e Vídeo

# MARCOS CARDOSO

“FAMÍLIA”



“Família”, 2001

painel composto de rótulos de coca-cola e  
plástico de supermercado recolhidos na rua.

347 x 347 cm



Meu amigo Inácio Porteiro disse que todos nós somos uma Coca-Cola.

A mãe do meu amigo disse que detesta, é a última opção, e só se tiver com muito gelo.

A amiga da mãe do meu amigo usa como remédio para curar porre.

Pra irmã do meu amigo, é paixão nacional, unanimidade.

A faxineira do meu amigo é viciada.

A namorada do meu amigo, como flor escancarada para o sol: é o sorriso.

O zelador do prédio do meu amigo pensa em hambúrguer.

O caixa do banco onde a mãe do meu amigo tem conta acha bom, gostoso.

A trocadora do 217 (Andaraí / Carioca), que meu amigo pega pela manhã, sente sede.

Para um ambulante da “cascadura com maiami”, onde trabalha meu amigo, é gostoso tomar.

Um amigo do ambulante da “cascadura com maiami”, onde trabalha meu amigo, adora.

Uma amiga do amigo do ambulante da “cascadura com maiami”, onde trabalha meu amigo, diz ser uma ótima sobremesa.

O namorado da amiga do amigo do ambulante da “cascadura com maiami”, onde trabalha meu amigo, diz simplesmente que gosta.

Um parceiro do meu amigo diz é isso aí.

Um outro parceiro do meu amigo bebe.

A administradora do escritório do meu amigo se incomoda com tanto gás.

Um cliente grandão do meu amigo, em certas horas, troca tudo por uma.

A secretária do cliente grandão do meu amigo diz é o que é.

A outra secretária do cliente grandão do meu amigo quer todo tempo, toda hora.

O afinador do piano da mãe do meu amigo diz que a vida é uma alegria.

A amiga da loura do meu amigo fica com as celulites enlouquecidas.

A prima de segundo grau do meu amigo também cita as celulites.

A prima caçula de segundo grau do meu amigo pede light.

Um taxista que levou meu amigo até a Lapa faz um brinde ao verão carioca: gelada é a melhor coisa que tem.

O trocador do 634 (Saens Peña / Freguesia), que meu amigo pegou, pensa como o caixa do banco onde a mãe do meu amigo tem conta.

Uma amiga da namorada do meu amigo filosofa: é o start e o fim.

O namorado de uma outra amiga da namorada do meu amigo pensa como um parceiro do meu amigo: é isso aí.

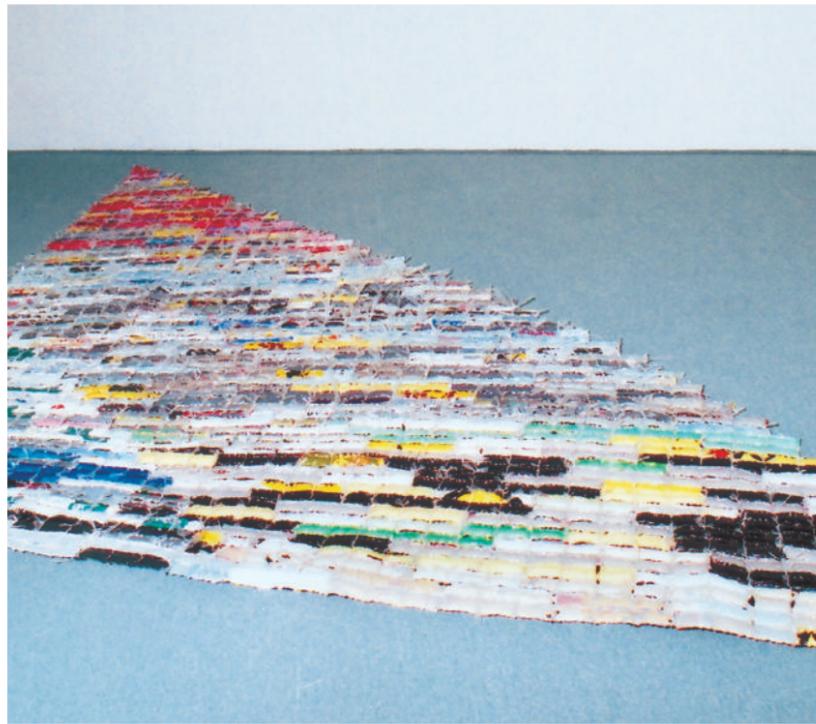
Outra amiga da namorada de meu amigo repete o é isso aí.

Uma amiga descontraida da outra amiga da namorada do meu amigo: se não existisse, o mundo não seria tão legal.

Um compositor amigo da amiga da namorada do meu amigo, que passava ligeiro com seu bom humor contagiante, canta a pedra: é uma bola

multinacional.

Meu amigo Inácio Porteiro olha para mim e diz: eu não disse?



MARCOS CARDOSO

(Parati, RJ, 1960)

Formado em Educação Artística, UFRJ,

1992. Freqüenta a EAV-Parque Lage, RJ,

1988-1990. Principais exposições indivi-

duais: Tramas (Galeria AMNiemeyer, RJ),

2000; Galeria Século XX (Museu Nacional

de Belas Artes, RJ), 1997; Objetos (Galeria

AMNiemeyer, RJ), 1995; Centro Cultural

Paschoal Carlos Magno (Niterói, RJ),

1995; Galeria IBEU (RJ), 1992. Principais

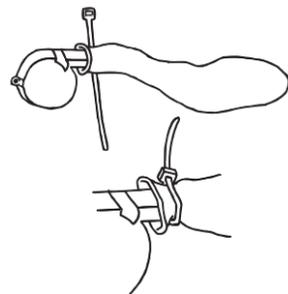
coletivas: Un art populaire (Fondation

Cartier, Paris, 2001), Bienal de Cuba (2000)

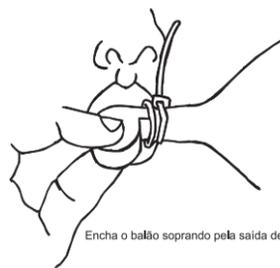
e Os 90 (Paço Imperial, RJ, 1999). Vive e

trabalha em Maricá, RJ.

MARCOS CARDOSO / INÁCIO PORTEIRO



Fixe o balão ao apito utilizando a presilha.



Encha o balão soprando pela saída de ar do apito e...

## O NASCIMENTO DO SOM



...lance-o ao espaço.

# MICHEL GROISMAN

O nascimento do som, 1996-2001  
proposição interativa com apitos, balões,  
presilhas e desenho na parede

## O NASCIMENTO DO SOM





MICHEL GROISMAN

(Rio de Janeiro, 1972)

Formado em Educação Artística (música) pela UNIRIO, cursou a EAV-Parque Lage, RJ. Destacam-se entre suas experiências: Coral Rotativo (1993-95), Grupo 60% - Só se for agora (1995-96), M.Groisman Cia. de Dança (1996-98), Criaturas (1998), Transferência (1999), Tear (2000) e Polvo (1995-2000). Principais coletivas: Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (1999), Em torno do Corpo (Projeto Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, 1999/2000), II Bienal Nacional de Lima, Peru (2000), Vertentes Contemporâneas (MAM-RJ, 2001). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

FOTOS  
Sung Pyo Hong

COMPUTADOR  
Bruno Lopes



# SIMONE MICHELIN

## MN.A - LIÇÕES AMERICANAS: ADMIRÁVEL MUNDO NOVO

1 + 1 = 3

Além da lógica da dialética, o ser é redondo.

Sugere-se manter tudo sob suspeição...

Para meus irmãos.

...há três tipos de gosto: o bom, o mau e o indiferente.. I'm on the indifferent taste...

you see... so, both...

Marcel Duchamp

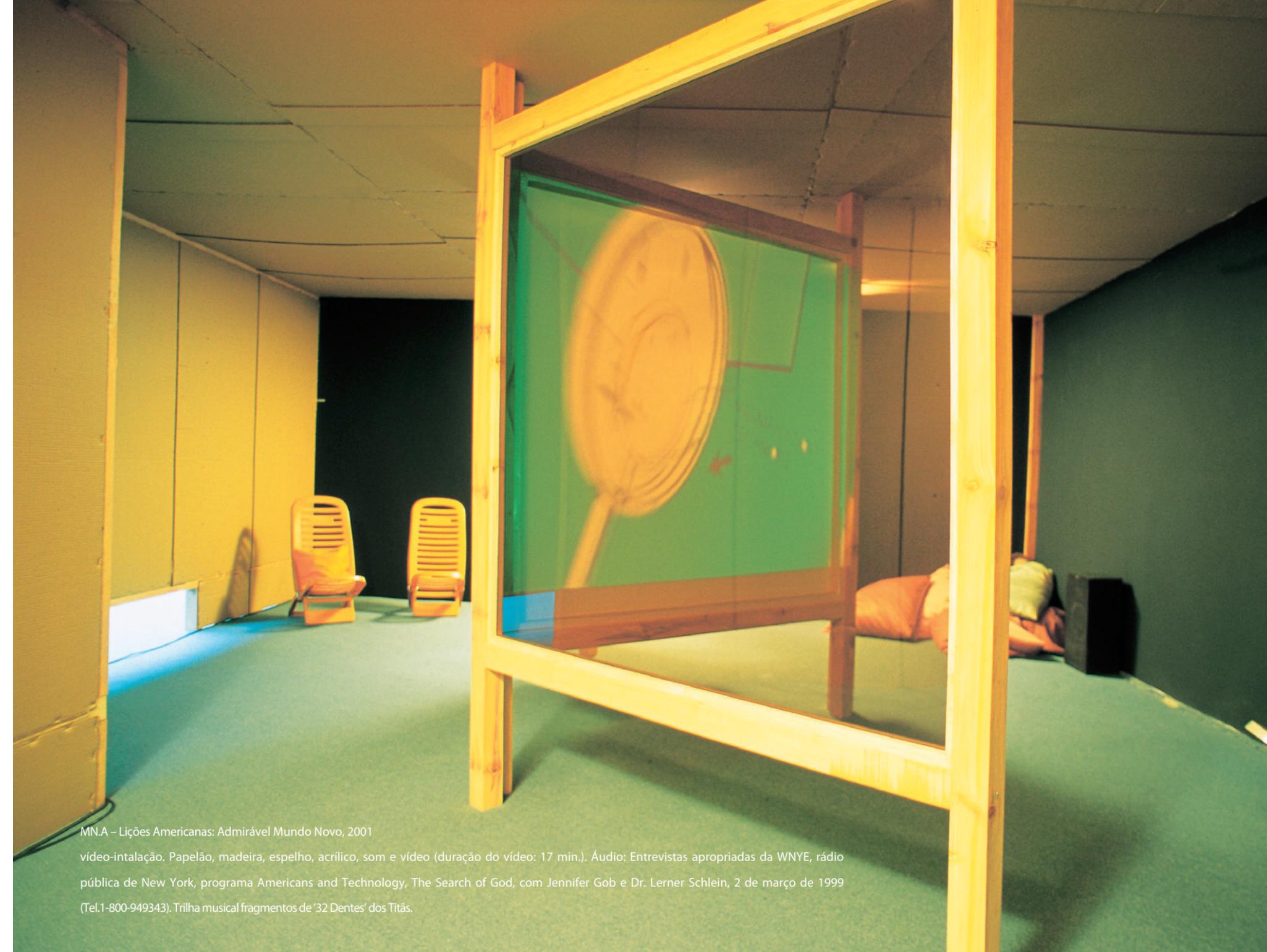
Dentro do contexto da passagem para o terceiro milênio, com o boom das ditas novas tecnologias e da convergência da arte com a ciência em outro diapasão, como se re-dimensionam estas áreas do conhecimento humano, e que papel elas desempenham na construção do mundo, do que chamamos de realidade?

Uma casa-palafita (al revés) em pinho e papelão, pousa no terceiro andar do Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

A estrutura do trabalho, aparência física e os meios utilizados na sua construção funcionam como uma metáfora que oferece ao habitante-fruidor pontos de referência para sua leitura.

O vídeo projetado em uma das faces da estrutura interna de MN.A mostra uma viagem da cidade do Rio de Janeiro ao MAC, através de diferentes estágios de visão, modos de ver, que são modos de representação – na verdade, indo da paisagem naturalista à abstração, passando pelo desenho técnico de ilustração. Nessa trajetória, a aparência das coisas oscila entre o que é comumente associado a juízos de mais ou menos – definido, identificável, real – significando mais ou menos verdadeiro, como certo, errado, melhor ou pior; juízos de valor, portanto.

Os diálogos são entrevistas gravadas de programas da rádio pública de Nova Iorque



MN.A – Lições Americanas: Admirável Mundo Novo, 2001

vídeo-intalação. Papelão, madeira, espelho, acrílico, som e vídeo (duração do vídeo: 17 min.). Áudio: Entrevistas apropriadas da WNYE, rádio pública de New York, programa Americans and Technology, The Search of God, com Jennifer Gob e Dr. Lerner Schlein, 2 de março de 1999 (Tel.1-800-949343). Trilha musical fragmentos de '32 Dentes' dos Titãs.

com cientistas e pesquisadores que discorrem sobre arte, ciência, evolução, revolução industrial, capitalismo avançado, noosfera e outras situações que tem a ver com nossa sobrevivência/existência no planeta. Debate-se se a arte viria a traduzir conhecimentos “ilustrando os paradoxos” da física moderna para o “público leigo”. Fala-se do papel do pensamento na evolução, entendido aqui como um “bem imaterial”, de uma perspectiva universal e do ciberespaço em relação a isto.

[...mas, no fundo, de tanto em tanto, insistentemente, voltam os Titãs cantando 32 Dentes “...ninguém sabe nada... ninguém sabe nada...”]

A casa-sala convida o passante a ficar e escolher diferentes locais internos para ver a mudança das coisas em função da passagem do tempo e da incidência da luz sobre os corpos.

MN.A foi projetado pensando nas características físicas e conceituais do lugar que o abrigaria - o museu e sua arquitetura. A proposta prevê transformações de acordo com a mudança das tecnologias de transmissão audiovisual. O que neste momento existe como vídeo projetado sobre superfície plana pode vir a ser uma tela de TV de plasma de alta definição tamanho jumbo, de 2 x 3 metros, por exemplo. O público entra numa sala iluminada levemente e segue escolhendo os locais, posições para ver-estar-entender o trabalho. O vídeo dura cerca de dezessete minutos, roda em loop e é projetado sobre o plano central, sendo visível de ambos os lados. A projeção segue refletida tanto pelo espelho quanto pelo outro plano de acrílico transparente; ambos também revelam e refletem a pintura mural e/ou o que estiver atrás deles. Em sua existência ideal, o MN.A deveria ser capaz de sofrer modificações radicais em sua aparência física, com cada plano podendo mudar de lugar, formando novas combinações.

Num sentido amplo, de uma perspectiva histórica, minha proposta pertence à genealogia das vanguardas clássicas - que já buscavam uma formulação de linguagem híbrida e estreitamente conectada ao cotidiano - bem como ao Neoconcretismo, pensando mais proximamente em termos de tempo e espaço. É basicamente “comportamental” e

acredito estar propondo aqui uma “situação” que pode propiciar um exercício num campo de acontecimentos simultâneos. A simultaneidade, como convivência da diversidade num mesmo recorte espaço-temporal, a mobilidade, e a possibilidade de criar ligações afetivas com o fruidor, isto é, afetá-lo(a), são condições que me interessam investigar.

SIMONE MICHELIN



Este trabalho faz parte da série Lições Americanas, que vem sendo desenvolvida com o apoio da Bolsa RIOARTE 2001.

SIMONE MICHELIN

(Bento Gonçalves-RS, 1956)

Bacharel em Belas Artes, UFRGS 1979. Mestre em História da Arte, Linguagens Visuais, 1997. Especialização em Film and Media Arts and Public Art, Temple University (Estados Unidos), 1999. É professora da Escola de Belas Artes UFRJ. Principais coletivas: Nova Orândia (RJ, 2001), Artistas q fizeram o Festival (Usina do Gasômetro, Porto Alegre, 2001), Macunaíma – Reflexões (Funarte, RJ, 2000), Ubiquità: in scatola (Casa degli artisti, Milão / Museu Nacional de Belas Artes, RJ, 1998). Principais individuais: Caiçara Boogie-Woogie (Espaço Cultural Sérgio Porto, 2001), The Bride descending staircase (Tyler Gallery, Filadélfia, 1998). Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS

Flávio Michelin,  
Maria Clara Witte Galliez,  
Pedro Orthof,  
Kalico Ferreira.

JORGE ROBERTO SILVEIRA  
prefeito de niterói

RAUL DE OLIVEIRA RODRIGUES  
secretário de educação e cultura

CLAUDIO VALÉRIO TEIXEIRA  
presidente da fundação de arte de niterói-FAN

MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI

conselho deliberativo  
ANNA MARIA NIEMEYER  
CARLOS ROBERTO SIQUEIRA CASTRO  
CLAUDIO VALÉRIO TEIXEIRA  
ITALO CAMPOFIORITO  
JANETE COSTA  
JOÃO SAMPAIO  
JORGE ROBERTO SILVEIRA  
RAUL DE OLIVEIRA RODRIGUES  
NAUM RIFER  
OSCAR NIEMEYER  
OTÁVIO RAINHO DA SILVA NEVES  
RONALDO PONTES  
VICTOR ARRUDA  
JOÃO SATTAMINI (Presidente do Conselho)

diretor  
ITALO CAMPOFIORITO

coordenadora executiva  
DÔRA SILVEIRA

coordenadora do acervo  
MARCIA MÜLLER

diretora da divisão de museologia  
GISELE FREIRE

assistente  
MARCIA FERREIRA NETTO

estagiárias  
GABRIELA ALEVATO  
SIMONE MONTEIRO

conservação de obras de arte  
NICE MENDONÇA

diretor da divisão de arte educação  
LUIZ GUILHERME VERGARA

arte-educadores  
BEATRIZ JABOR  
DANIELA SEDA  
IGNÊS GUIMARÃES  
MARCIA CAMPOS  
EDUARDO SOUZA

estagiárias  
TATIANA ASSUMPCÃO  
ANANDA PORTO  
JOANA REGATTIER

diretor da divisão de teoria e pesquisa  
GUILHERME BUENO

assistente  
LÉDA ABBÊS

diretora da divisão de administração  
TELMA LASMAR GONÇALVES

assistentes  
ALEXANDRE VASCONCELLOS  
MANOEL VIEIRA (ARQUITETURA)

assessoria de imprensa  
JOSÉ CARLOS ASSUMPCÃO

secretaria  
HELENA MELEGARI  
NEIDE VILLELA

recepção  
CLAUDIA SANTOS  
FERNANDA MELEGARI  
Mª DE LOURDES PORTELLA  
SERGIO SOARES  
LUIS BALTAZAR

manutenção  
PÔNCIO MUNIZ  
CARLOS RAMOS  
CARLOS DE SOUZA  
GETÚLIO CARVALHO  
GIVALDO FALCÃO  
NILSON DUARTE  
VALDO NOGUEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

reitor  
CÍCERO MAURO FIALHO RODRIGUES

pró-reitoria de extensão (PROEX)  
FIRMINO MARSICO FILHO

centro de estudos gerais (CEG)  
HUMBERTO FERNANDES MACHADO

instituto de arte e comunicação social – IACS  
SÉRGIO SANTEIRO

departamento de artes  
LUIZ SERGIO DE OLIVEIRA

PROJETO O ARTISTA PESQUISADOR

coordenador geral  
LUIZ GUILHERME VERGARA

comissão de seleção  
CECÍLIA COTRIM  
CLAUDIA SALDANHA  
DÔRA SILVEIRA  
LUIZ CAMILLO OSÓRIO  
LUIZ GUILHERME VERGARA

júri do prêmio de aquisição aluísio carvão  
ITALO CAMPOFIORITO  
PAULO SERGIO DUARTE  
CARLOS VERGARA

produção  
THEREZA REBELLO

assistentes de produção  
THAIS RIBEIRO  
LEONARDO FERREIRA

Catálogo  
projeto gráfico  
DUPLA DESIGN

revisão  
REGINA STUDART

fotografias  
PAULO MUNIZ  
ALESSANDRO GOMES

O MAC-NITERÓI  
AGRADECE ESPECIALMENTE A:

ANA DULCE COUTINHO  
CLÁUDIA NORONHA  
LUCIANO VINHOSA  
SERGIO SANTEIRO  
DAYSE MONASSA,  
ROSANE MONTEIRO PINTO  
SILVIO NAZARETH  
PEDRO REARTE  
ANA THEREZA WIEDEMANN  
HENRI SELLOWS  
RUI CORTES  
ROMEU HENRIQUE

MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI  
mirante da boa viagem, s/nº - boa viagem - niterói - rj  
brasil - cep 24210 390  
tel./fax: (21) 2620 2400 / 2620 2481

HORÁRIO DE VISITAÇÃO  
de terça a domingo, das 11 h às 18 h  
[horário de verão, das 11 h às 19 h]

VISITAS GUIADAS PARA GRUPOS  
marcar com antecedência na Divisão de Arte Educa-  
ção, pelos tels.: (21) 2620 2400 e 2620 2481

