

www.raulmourao.com



RAUL MOURÃO VOLUME 2



RAUL MOURÃO VOLUME 2





POR ★

A

B

A

STREET ART

STREET ART

fulcrum

STREET ART

STREET ART



Handwritten graffiti symbol, possibly a stylized 'S' or 'Z'.

Handwritten signature, possibly 'Mig*2'.



BOUYO
MR

RAUL MOURÃO *VOLUME 2*
para OS Pessoas



1ª edição · Rio de Janeiro
Automática Edições
2019

The first edition of VOLUME 2 was made possible with the support of the following:

A primeira edição de VOLUME 2 foi viabilizada com o apoio de:

Adriano e Renata Vaz
Alexandre e Mara Natacci
Ana Quintella e Hélio de la Peña
Angélica e Jorge Nóbrega
Anna Maria Camurri
Bella Cardim Faro
Beto Silva
Carlos Schroder
Celma Albuquerque Galeria de Arte
Cissa Guimarães
Clara e Guilherme Araújo
Cristina e Roberto Alban
Digo Fiães
Fernanda Paiva
Gabriela e Antonio Quintella
José Caetano Lacerda & família
Julia Paiva
Juliana e Henry Lowenthal
Luciano Calçolari Ruzzi
Ludwig Danielian
Luiz Antonio de Sampaio Campos
Luiz Paulo Montenegro
Magda DeJose e Antonio Ramos
Mara e Marcio Fainziliber
Maria de Medicis
Maurilia Castello Branco
Mauricio Morato
Marcus Vinicius Ribeiro
Patrícia Andrade e Julio Capua
Patrícia e Bruno Medeiros
Paulo Junqueiro
Plínio Profeta
Renata Castro e Silva e Alexandre Roesler
Renato Pimentel
Ricardo Rego
Raimundo Pessoa
Rhanine Pessoa
Rosa Amélia Marques Moreira
Rossano Oltramari
Victoria Gelfand e Pedro Paulo Magalhães

Raul Mourão - Introduction

"I suspect we are fucked," the artist Nuno Ramos wrote in an article published on 28 May 2014 in the Folha de S.Paulo newspaper, commenting on the disgraceful situation in Brazilian society at that time. He was right. Since then, things have taken a sharp turn for the worse. On 2 September 2018, the National Museum went up in flames, destroying almost all of the 20 million catalogued items of its 200-year-old historical and scientific archive, including mummies, skeletons, botanical specimens, invertebrates, dinosaurs and recordings of indigenous peoples.

Today is Tuesday 23 October 2018. Maria Clara, Jonathan Nunes and I are in the studio, putting the final touches to the file containing the book that will soon go to the printer's. On Sunday, 28 October, Brazil will choose its next president. The two candidates are extreme right-wing former army captain Jair Messias Bolsonaro and university teacher Fernando Haddad of the Workers' Party. All the indications point to the military returning to power. I suspect we are REALLY fucked.

While the world outside is ablaze, we artists are more prolific than ever in our production of art and poetry, creating new books, films, festivals, shows, promoting symposia and feeding off each other's work. Volume 2 is a project that is the fruit of such endeavors. Coming out of the routine of the Rua Joaquim Silva studio, in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro, along with various other works, Volume 2 is another book/review. A book in review. Revisited, looked back on, stirred up by the gaze. Friends near and far mingle and are remixed. What I did and what I saw. The production of contemporary memories, as the poet Chacal once put it to me.

Introdução

"Suspeito que estamos fodidos" – assim escreveu o artista plástico Nuno Ramos no artigo publicado em 28 de maio de 2014 no jornal Folha de S.Paulo, ao fazer uma análise da conjuntura social brasileira e suas desgraças. Ele tinha razão: de lá para cá tudo piorou vertiginosamente. No dia 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional ardeu em chamas que destruíram quase a totalidade do acervo histórico e científico construído ao longo de duzentos anos, e que abrangia cerca de 20 milhões de itens catalogados, entre eles múmias, esqueletos, coleções de botânica, invertebrados, dinossauros, sons indígenas etc.

Hoje é terça-feira, 23 de outubro de 2018. Estamos aqui no ateliê, eu, Maria Clara e Jonathan Nunes, finalizando o arquivo do livro que vai para a gráfica em breve. No próximo domingo, dia 28 de outubro, o Brasil escolherá seu presidente entre o candidato de extrema direita e ex-capitão do exército Jair Messias Bolsonaro e o professor do Partido dos Trabalhadores Fernando Haddad. Tudo indica que os militares chegarão ao poder novamente. Suspeito que estamos MUITO fodidos.

Enquanto o mundo arde lá fora, nós artistas seguimos mais do que nunca fazendo arte e poesia, criando novos livros, filmes, festas, shows, promovendo encontros e nos alimentando dos trabalhos uns dos outros. Volume 2 é um projeto editorial filho dessa força. Criado dentro da rotina do ateliê da Rua Joaquim Silva, no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, em paralelo à produção de diversos outros trabalhos. Volume 2 é mais um livro- revista na rua. Livro em revista. Olhar que revisita, revê e remexe. Remixa e mistura amigos daqui e de lá. De perto e de longe. O que fiz e o que vi. Uma ação para produzir memórias contemporâneas, como me disse uma vez o poeta Chacal.

Introdução

INTRODUCTION 5

Raul Mourão

Prefácio

FORWARD 8

Fernanda Lopes

FENESTRA 10

Eucanaã Ferraz, To see the visible · Ver o visível

#você está aqui

YOU ARE HERE 30

Cauê Alves, Você está aqui

JACARANDA 50

Lúisa Duarte, From a private club to a public square · Do clube para a praça

Vicente de Mello, Indelével · Indelével

Fernanda Lopes, Sorria · Sorria

Isabel Diegues, Piauí Project · Projeto Piauí

Felipe Scovino, Grid · Grid

Daniel Senise, Arthur, Janina, Marco and Pedro

Luis Camillo Osorio, Art without authorship · Arte sem autoria

Para o Seu Walker

TO MR. WALKER 170

Eucanaã Ferraz, TO SEE - TO INVADE · VER - INVADIR

Entrevista

INTERVIEW ARTO LINDSAY 212

Frederico Coelho e Raul Mourão

Na minha opinião

IN MY OPINION 234

Maria do Carmo Pontes, Na minha opinião

BANG BANG 246

Guilherme Gutman, Stray Bullet · Bala Perdida

Lúisa Duarte, The World Before the Shot · O Mundo antes do tiro

#7 artistas

7 ARTISTS 276

Paulo Sérgio Duarte, 7 Artists · 7 Artistas

EXPERIENZA LIVE CINEMA 298

Frederico Coelho, Those who Know, do it live · Quem sabe faz ao vivo

DANIEL BLAUFUKS 320

Attempting Exhaustion · Tentativa de esgotamento

BROG 334

Organização Frederico Coelho

Fernanda Lopes, Su casa

Greg Caz Interview · Entrevista Greg Caz

Emmanuel Nassar, 1998 / Bandeiras / MAM SP / Bienal SP

Lúisa Duarte, In favor of a balance of powers · Por um equilíbrio de forças

Raul Mourão, Are you Jetsons? Stay Flintstones · Tá Jetsons? Fica Flintstones.

Felipe Scovino, The words and the 'ting' – part I – delirious paranoia ·

As palavra e as coiza – parte I – paranoia delirante

Fred Coelho, The World Cup · A copa

Contributors



1



2

Colaboradores



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



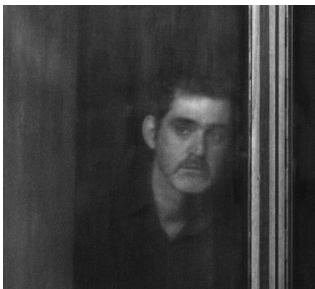
14



15



16



17



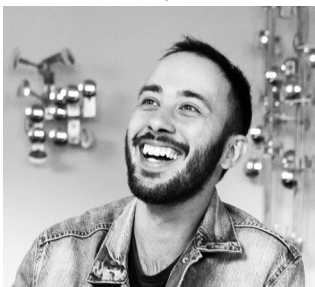
18



19



20



21

1. Fernanda Lopes 2. Eucanaã Ferraz 3. Cauê Alves 4. Luisa Duarte 5. Vicente de Mello 6. Isabel Diegues 7. Felipe Scovino 8. Daniel Senise 9. Luis Camillo Osorio 10. Arto Lindsay 11. Maria do Carmo Pontes 12. Guilherme Gutman 13. Paulo Sérgio Duarte 14. Fred Coelho 15. Lenora de Barros 16. Marcos Chaves 17. Daniel Blaufuks 18. Greg Caz 19. Emmanuel Nassar 20. Audrey Fortunaleta 21. Gustavo Prado.

Fernanda Lopes - Preface

Red arrows follow the path of whoever walks along Joaquim Silva Street in the Lapa district of the center of Rio de Janeiro. The wall that occupies more than half the block was covered by fly posters bearing the image of a red arrow normally used to indicate road works on public highways. In 2016, Raul Mourão installed this urban panel in front of his studio and it is still there today, coexisting, incorporating and re-signifying itself with the wear and tear of the passage of time, the actions of people and the movement of the city: marks and traces left by the rain, sunlight, advertising placards, vehicle pollution and graffitied protests.

“Destruindo muros” / “Destroying walls” is one of these anonymous inscriptions left on the wall in black spray paint and which could easily be the title of this book. Throughout the course of over two decades of work, Mourão has constructed a body of work that was always interested in putting aside divisions, demarcations and segmentations, to focus on contamination, mixing, the plural and multidisciplinary, the spaces in between. It is no accident that [his] sculptures, photographs, paintings, drawings, activities and videos have always been marked by a strong interest in urban space, public debate, and the life that takes place randomly in the street, on every corner, at all times. The arrows that have covered the wall in front of his studio for almost two years, attracted the artist’s attention in the photographs he took during the final years of the 1980s, resulting from his interest in the changes in Rio’s urban landscape at the time, and which, since then, like the security gratings, have been ever present elements of his work.

Volume 2 is simultaneously a panoramic look and a deeper immersion in this work which takes place in a space located somewhere between the public and the private, between the street and the studio, between the world of the city and the world of art. This is the second volume of this ‘publication in progress’, combining Raul Mourão’s work and activities between 2015 (the year of the publication of *Volume 1*) and 2017, produced between Lapa and the neighborhood of Harlem, in New York (where the artist has kept a studio since 2013). In the following pages, the reader has an opportunity to discover this more recent work which, beyond offering a merely retrospective look, allows for a re-combination, re-signification and re-empowerment of these works, presented together here.

In some ways, *Volume 2* can be thought of in terms of the metaphor of a constellation, one of the principal inspirations of Walter Benjamin. According to the German philosopher, “ideas are related to things in the same way that constellations are related to stars”. If individually, in the case of this publication, every exhibition, work or action of Raul Mourão has its own weight, when seen together, temporarily grouped here, different aspects of the Rio-based artist’s work are heightened and reformulated. In addition to the finished works, the following pages reveal something of his working process, and of the creative universe of an artist one of whose

Prefácio

Setas vermelhas acompanham o caminho de quem segue pela Rua Joaquim Silva, no bairro da Lapa, no centro do Rio de Janeiro. O muro que ocupa mais da metade do quarteirão foi coberto por cartazes lambe-lambe com a imagem de uma seta vermelha normalmente usada na sinalização de obras em vias públicas. Em 2016, Raul Mourão realizou esse painel urbano em frente ao seu ateliê e até hoje ele persiste, convivendo, incorporando e se resignificando com o desgaste da passagem do tempo, da ação das pessoas e do movimento da cidade. Marcas e rastros deixados pela água da chuva, da luz do sol, pelos cartazes com propagandas, pela poluição dos carros e pelas pichações de protesto.

“Destruindo muros” é uma dessas inscrições anônimas gravadas no muro com spray preto e poderia perfeitamente ser o título deste livro. Ao longo de mais de duas décadas de produção, Mourão vem construindo um corpo de trabalho que sempre se interessou em deixar de lado divisões, delimitações, segmentações para apostar na contaminação, na mistura, no plural, no multidisciplinar, nos espaços entre. Não por acaso, esculturas, fotografias, pinturas, desenhos, ações e vídeos sempre foram marcados por um forte interesse pelo espaço urbano, pelo debate público, pela vida que acontece nas ruas, por acaso, em qualquer esquina, a qualquer hora. As setas, que há quase dois anos revestem o muro em frente ao seu ateliê, chamaram a atenção do artista nas fotografias que realizou no final dos anos 1980, interessado nas mudanças na paisagem urbana carioca daquele momento, e desde então são, assim como as grades de segurança, elementos presentes em sua produção.

Volume 2 é ao mesmo tempo um olhar panorâmico e um mergulho mais fundo nessa produção que se dá em algum lugar entre o público e o privado, entre a rua e o ateliê, entre o circuito da cidade e o circuito da arte. Aqui temos o segundo volume desta publicação em progresso, que reúne a produção e a atuação de Raul Mourão entre 2015 (ano de publicação de Volume 1) e 2017, produzida entre a Lapa e o bairro do Harlem, em Nova York (onde o artista mantém um ateliê desde 2013). Nas páginas a seguir, o leitor tem a possibilidade de entrar em contato com essa produção mais recente, que, para além de um olhar simplesmente retrospectivo, também aposta na potência de rearticulação, resignificação e repotencialização desses trabalhos, apresentados agora em conjunto.

Em certa medida, Volume 2 pode ser pensado a partir da metáfora de constelação, uma das inspirações mais importantes de Walter Benjamin. Segundo o filósofo alemão, “as ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”. Se individualmente, no caso desta publicação, cada exposição, obra ou atuação de Raul Mourão tem um peso em si, vistas em conjunto, agrupadas temporariamente aqui, potencializam e reformulam diferentes aspectos da produção do artista carioca. Para além de obras acabadas, as páginas que se seguem revelam parte do processo de trabalho, do universo criativo de um artista que tem como uma

strongest characteristics is his ability to mobilize and galvanize actions and people.

Among the solo exhibitions staged by the artist and revived by this publication are *Fenestra* (held at the *Galeria Lurixs*, in Rio de Janeiro, combining sculptures and paintings); *You Are Here* (where his works are directly related to the architecture and spaces of the Brazilian Sculpture Museum (*Museu Brasileiro de Escultura*), designed by the architect Paulo Mendes da Rocha, in São Paulo); *In My Opinion* (at the Plutschow Gallery, in Zurich, presenting an original series of sculptures where metal structures were balanced on bottles and glasses); as well as the video project *Bang Bang* (where we see his bottle sculptures being destroyed by bullets, in slow motion) and *7 ARTISTS* (held in 1995, which presents the artists André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves and Ricardo Basbaum, imprisoned in the walls of a gallery, as works of art).

Volume 2 is also the result of, and motivated by, encounters. Perhaps the most famous of these is *Jacarandá* – an informal artists' collective which, as a space for art, held five group exhibitions in 2016 (here presented with their curators' texts); meetings and conversations between critics, artists and the public; and which is also presented in the form of a bilingual magazine, which today is in its third edition. The publication also presents *Experiencia Live Cinema* (which, as the name indicates, is an experience which places Mourão's creative process in dialog with that of other visual creators, such as Lenora de Barros and Marcos Chaves); and texts originally published in *bRog* – the artist's blog. Also in the sphere of these meetings, is an original interview with the musician and composer Arto Lindsay, and a visual essay accompanied by a text by the Portuguese artist Daniel Blaufuks.

The publication is completed with a kind of series of secret meetings held by Raul Mourão in the New York metro. The original series *To Mr. Walker* is a tribute to traditional photography and to the North American photographer Walker Evans, known for his portraits. Presented here for the first time, the series of 68 photographs is like a study or visual investigation, which reveals some of the characters who inhabit the subterranean region of a large city, at moments of distraction.

Volume 2 thus offers, over the course of 372 pages, an opportunity to discover the creative universe of Raul Mourão, an artist interested in breaking down walls and building bridges.

de suas características mais fortes a habilidade de mobilização e articulação de ações e pessoas.

Entre as exposições individuais realizadas pelo artista e recuperadas pela publicação estão *Fenestra* (realizada na *Galeria Lurixs*, no Rio de Janeiro, reunindo esculturas e pinturas); *You Are Here* (onde suas obras se relacionavam diretamente com a arquitetura e os espaços do *Museu Brasileiro de Escultura*, projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo); *In My Opinion* (na *Plutschow Gallery*, em Zurique, apresentando uma série inédita de esculturas na qual estruturas metálicas estavam equilibradas sobre garrafas ou copos); além do trabalho em vídeo *Bang Bang* (no qual vemos suas esculturas com garrafas serem destruídas com tiros em *slow motion*) e *7 ARTISTAS* (realizado em 1995, que apresenta os artistas André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves e Ricardo Basbaum, presos nas paredes de uma galeria, como obras de arte).

Volume 2 é também resultado e motivado por encontros. Talvez o mais conhecido deles seja o *Jacarandá* – coletivo informal de artistas que, como espaço de arte, realizou em 2016 cinco exposições coletivas (apresentadas aqui com seus textos de curadoria); encontros e conversas entre críticos, artistas e o público; e que também se apresenta como uma revista bilingue, que hoje está em seu sexto número. A publicação apresenta também *Experiencia Live Cinema* (que, como indica o nome, é uma experiência que coloca o processo criativo de Mourão em diálogo com o de outros criadores visuais, como Lenora de Barros e Marcos Chaves); e textos originalmente publicados no *bRog* – o blog do artista. Ainda no âmbito dos encontros, está a entrevista inédita com o músico e compositor Arto Lindsay e um ensaio visual acompanhado de texto do artista plástico português Daniel Blaufuks.

Completa o conjunto desta publicação uma espécie de encontros secretos realizados por Raul Mourão no metrô de Nova York. A série inédita *To Mr. Walker* é uma homenagem à fotografia tradicional e ao fotógrafo norte-americano Walker Evans, conhecido por seus retratos. Apresentado aqui pela primeira vez, o conjunto de 68 fotografias é como um estudo, uma investigação visual, que revela alguns dos personagens que habitam o subterrâneo de uma grande cidade, em momentos de distração.

Volume 2 é, assim, ao longo de 372 páginas, a oportunidade de entrar em contato com o universo criativo de Raul Mourão, um artista interessado em destruir muros e construir pontes.



FENESTRA

2015 - RIO DE JANEIRO, LURIX ARTE CONTEMPORÂNEA

+

In the exhibition Fenestra, held between April and May 2015, at the LURIXS gallery in Rio de Janeiro, Raul Mourão presented five kinetic sculptures and eight paintings from the series *Janela/Window*. For the first time, one of Mourão's shows featured painting as its protagonist. + His paintings, however, eschew the traditional pictorial approach: they are made using a kind of rectangular stamp soaked in acrylic ink and then pressed against the canvass, creating a geometric grid – or an “impure geometry”, as the poet Eucanaã Ferraz wrote in a text for the exhibition. + The compositions of rectangular forms recall the windows of the facades of buildings. And, thus, through these paintings, the observation of the urban landscape, a theme which Mourão has explored since the beginning of his career in the 1990s, is also a feature of Fenestra. + However, the habitual observation of the streets by the artist resonates in *Janela/Window* in a different way to the previous works where he also explored elements and issues relating to cities. + According to him, “the paintings in the series are representations, and no longer direct appropriations of objects from the real world, as was the case in his previous work”. The artist adds: “There is the scale of the window, and forms that suggest landscapes, objects from the street or the inside of apartments. But the images are intentionally not clear or precise.”

+

Na exposição Fenestra, realizada entre abril e maio de 2015, na galeria LURIXS, no Rio de Janeiro, Raul Mourão apresentou cinco esculturas cinéticas e oito pinturas da série Janela/Window. Pela primeira vez uma mostra de Mourão teve a pintura como protagonista. + Suas pinturas, porém, fogem à forma tradicional do fazer pictórico: são criadas com espécies de carimbos retangulares embebidos em tinta acrílica e, em seguida, pressionados contra a tela, compondo um grid geométrico — ou uma “geometria impura”, como escreveu o poeta Eucanaã Ferraz em texto para a exposição. + As composições de formas retangulares remetem às janelas das fachadas de edifícios. E, assim, por meio das pinturas, a observação da paisagem urbana, tema que Mourão desenvolve desde o início de sua trajetória nos anos 1990, faz-se também presente em Fenestra. + No entanto, a habitual observação das ruas pelo artista reverbera em Janela/Window de maneira distinta com relação a trabalhos anteriores em que também explorou elementos e questões das cidades. + Segundo ele, “as pinturas da série são representações, e não mais apropriações diretas de objetos do real, como fazia anteriormente”. O artista completa: “Há a escala da janela e formas que sugerem paisagens, objetos da rua ou o interior de apartamentos. Mas as imagens, intencionalmente, não são claras, nítidas.”



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition

Eucanaã Ferraz - To see the visible

In this exhibition, Raul Mourão once more devotes himself to the difficult marriage of construction and chance. Careful not to override each other, the entwined tensions engender through taut interplay solutions that reject judgments of decision or classification.

Thus, with such destabilizing interconnections, Mourão's works convey familiarity with the principles of printmaking without however being defined by reproducibility. Mourão borrows procedures from monotyping, but his images do not emerge from the usual process of painting on the surface of what is often a sheet of glass, subsequently pressed against paper. It would be too little to say they share an affinity with stamps. Nor are they completely alien from the procedures of painting. Mourão's work is not about choosing this or that surface, this or that material, or even this or that pigment. It is not the definition of a technique that is paramount: all efforts are directed toward the experimentation of technical possibilities, from which solutions will burst out to engender new problems to be resolved later.

A critical review overly concerned with classifications would also find it challenging to define the conjunction of straight lines and the fluid abstraction of space between them. Even as we are faced with Mourão's frugal economy, how can one speak of minimalism when his methods are not hidden away in his works, but rather embrace unpredictability, prizing imperfection? Or how to define his work as informal, when we are offered rigorous construction of planes and geometric arrangements?

Abstraction in the works of Raul Mourão has always been based on indistinct and problematic dynamics at play. Mourão after all, takes his geometry from day-to-day objects, such as building facades, soccer fields, railings and signs from public worksites. If, during his career, Mourão aspired towards progressively freer formal arrangements, at the same time he never hid from view the memory of his research processes rooted in the everyday experience of city life. This has led to a form of recognizable abstraction, one that is contaminated by bodily, symbolic, emotional experiences, individual and collective reminiscences. In other words, we are looking at impure geometry'.

Earlier works from Chão Parede Gente (Lurix 2010) had taken that direction. And this new exhibition brings greater depth to those issues. Looking at the window-sculptures we see that Mourão continues investigations that, while unceasing, are not linear. Mourão's steel sculptures at first suggested an urban chronicle or sociological commentary as they displayed the aesthetic situation that was born of a crisis in public security: the overpowering and indiscriminate use of bars and railings for protection. His sculptures came out of a process of de-functionalization, their lines and volumes dimmed due to utility. Over the past few years however, Mourão has moved towards more classic abstraction, closer to the works of Amilcar de Castro, Franz Weissmann or even Calder. In the sculptures on show at LURIXS, bars have exited

Ver o visível

Nessa nova mostra, Raul Mourão mais uma vez investe no difícil casamento entre acaso e construção. Uma atitude não se sobrepõe à outra e, antes, fazem-se na tensão entre ambas, criando-se com tal retesamento soluções que suspendem julgamentos inclinados à decisão ou à classificação.

Assim, sob a força de articulações desestabilizadoras, os trabalhos têm algo do princípio da gravura, mas não se definem pela reprodutibilidade. Adotam procedimentos da monotipia, mas a imagem obtida não resulta do processo mais comum de pintar a imagem numa superfície, quase sempre de vidro, para depois comprimi-la com o papel. Os trabalhos estão mais próximos do carimbo, porém não se resumem a isso. E não se afastam de vez dos procedimentos da pintura. Também não há uma escolha por essa ou aquela superfície, este ou aquele material, este ou aquele pigmento. O principal não é a definição de uma técnica: todo o esforço está voltado para a experimentação de possibilidades técnicas, da qual irrompem soluções que geram novos problemas a serem resolvidos posteriormente.

Um julgamento crítico preocupado com limites também teria dificuldades para definir a conjunção de linhas retas com a abstração fluida do espaço entre elas. Mesmo diante de uma economia parcimoniosa, como falar de minimalismo quando a fatura não se oculta e antes acata o imprevisível e preza a imperfeição? Igualmente, como demarcar em termos de informalidade uma construção rigorosa de planos e arranjos geométricos?

A abstração dos trabalhos de Raul Mourão sempre se baseou em dinâmicas indistintas e problemáticas. Afinal sua geometria tem origem nos objetos cotidianos, como fachadas de edifícios, campos de futebol, grades e sinalizações de obras públicas. Se, ao longo de sua carreira, o artista passou a aspirar organizações formais cada vez mais livres, nunca deixou de exibir, simultaneamente, a memória de processos de pesquisa arraigados à vivência urbana e cotidiana. Resultou daí uma espécie de abstração reconhecível, contaminada de experiências corporais, simbólicas, afetivas, reminiscências individuais e coletivas. Ou seja, estamos diante de uma geometria impura.

Os trabalhos da exposição Chão-parede-gente (LURIXS, 2010) seguiam nessa direção. E essa nova mostra aprofunda tais questões. Diante das esculturas-janelas constatamos o prosseguimento de uma pesquisa que, incessante, não se apresenta de modo linear. Vale lembrar que, inicialmente, as esculturas em aço de Mourão guardavam algo da crônica urbana, ou do comentário sociológico, na medida em que exibiam uma situação estética nascida da crise da segurança pública: o uso avassalador e indiscriminado de grades de proteção. A escultura irrompia de um processo de desfuncionalização que dava a ver as linhas e os volumes apagados pela utilidade. Assistimos, nos últimos anos, porém, ao encaminhamento de Mourão para uma abstração mais clássica, próxima das obras de Amilcar de Castro, Franz Weissmann ou mesmo Calder. Nas esculturas apresentadas agora na LURIXS, as grades permanecem

the focus of interest, abstraction has also retreated, offering us instead, something prosaic and recognizable, something that they had prevented us from seeing: the windows themselves. What we have before us is invention, and an invented architecture that is fragmentary and mobile, it dances thanks to kinetic matter that brings back to us spectators, to our eyes, and touch, states of weight, volume, movement, balance, time and value.

What draws our attention here is less the functionality or usefulness of things than their situation or ontological nature. Mourão's gaze is turned above all to the apparent intelligibility of shapes, as if they spoke directly to us. His ensemble of works – sculptures, drawings, painting, prints, videos, installations, performances- always scoured subjectivities in action, in permanent coincidence with the real space in which they move. Since however cities do not separate themselves from their inhabitants and vice-versa, there is no real interest to be found in landscapes or time and space contingencies treated as mere background: shapes pulled out from cities are important in as far as they allow us a vision of the memory of social practices. For that reason, instead of pure forms we have an impure geometry, it is not abstraction strictly speaking nor is this mere figurative art.

Looking at Mourão's "stamps" we experience the illusion that there is something to be seen in the in-between spaces, the intervals, created by the window frames as if there were something to look through to, an outside. Is there anything to see outside? Is there an inside and an outside? Our eyes tend to see something, want to see something. Mourão knows that and teases us. Almost inevitably we are reminded of Alfred Hitchcock's *Rear Window*. In the film, windows exist because of what can be seen through them: a world where the old bourgeois privacy dissolved as middle class clustered promiscuously together in apartment buildings. It is a gaze that delves, indiscreetly, into narratives, facts, into the intimacy of others. By refusing that content, Raul Mourão creates windows, and doors, that are facts in themselves. Or even, concentrates on surfaces, creating a universe with no opposite side, it is bottomless, and there is no inside-out. I recall the Portuguese poet Sophia de Melo Breyner Andresen, who mentions the "vehemence of the visible". Raul Mourão's every gesture seems to look for this type of total presence.

We are a world apart from the effects of the *trompe l'oeil*. With no desire to imitate reality, but quite the opposite, Raul Mourão's works are an effort to make the eye see. Even when Mourão recreates the LURIXS Gallery façade windows inside the main exhibition area - his aim is not to make visitors feel they are inside a (false) reality. Instead of feigned reality, visitors experience a displacement, an estrangement and are made to ponder, sharpening their perception. All is what it seems: form, texture, color, weight, volume, movement, density, rhythm, and memory. Each construction has the "vehemence of the visible". Instead of sleight of hand, we are faced with a lucid game, with the playful



Fenestra #15
2015
acrílico sobre tela
acrylic on canvas
112 x 77cm



2 janelas #8
2 windows #8
2015
aço corten
corten steel
180 x 128 x 23cm

2 janelas #5
2 windows #5
2015
aço corten
corten steel
89 x 155 x 24cm



de fora do foco de interesse, mas a abstração também recuou para dar a ver algo prosaico e reconhecível, que as grades furtavam à vista: as próprias janelas. Estamos, porém, diante da invenção, e com ela ergue-se uma arquitetura fragmentária e móvel, dançante, graças a uma cinese da matéria que refaz aos olhos – e ao toque – do espectador as condições de peso, volume, movimento, equilíbrio, tempo, valor.

Interessa aqui menos a função ou a utilidade das coisas que sua situação e ontologia. O olhar de Mourão volta-se sobretudo para a inteligibilidade aparente das formas, como se estas falassem diretamente conosco. O conjunto de sua obra – esculturas, desenhos, pinturas, gravuras, vídeos, instalações, performances – vasculhou sempre subjetividades em ação, em permanente coincidência com o espaço real em que se movem. Se a cidade contudo não se separa de seu habitante, e vice-versa, não interessam a paisagem ou as contingências de tempo e espaço como simples pano de fundo: as formas arrancadas à cidade importam na medida em que deixam ver a memória das práticas sociais. Por isso, em vez de formas puras temos aquela geometria impura, na qual já não é possível vislumbrar uma abstração stricto sensu nem a mera figuração.

Diante dos “carimbos”, experimentamos a ilusão de que há algo a ser visto nos espaços/intervalos criados pelas esquadrias, como se houvesse um através, um fora. Há o que ver fora? Há dentro e fora? O olho tende a ver algo, quer ver algo. Mourão sabe disso e instiga isso. É quase inevitável pensarmos em Rear window (Janela indiscreta, 1954) o célebre filme de Alfred Hitchcock. Ali, a janela existe em função do que se pode ver através: um mundo onde a antiga privacidade burguesa se dissolveu na promiscuidade de uma classe média aglomerada em apartamentos. O olhar vasculha, indiscreto, narrativas, fatos, a intimidade alheia. Recusando tais conteúdos, Raul Mourão cria janelas – e portas – que valem por si mesmas. Ou ainda, volta-se para a superfície, instalando um universo sem outro lado, sem fundo e sem avesso. Lembro-me da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, que nos fala de uma “veemência do visível”. Todo gesto de Raul parece buscar essa espécie de presença total.

Estamos muito distantes do efeitos do trompe l’oeil. Sem o desejo de imitar a realidade, os trabalhos de Raul Mourão procuram, ao contrário, fazer com que o olho veja. Mesmo a reintrodução das janelas da galeria LURIXS – mantidas apenas na fachada – para dentro de sua sala principal não busca fazer com que o espectador se sinta diante do (de um falso) real. Em vez do realismo falacioso, o resultado alcançado é uma reflexão engendrada pelo deslocamento, pelo estranhamento, que reivindica a agudeza da percepção. Tudo é o que parece ser: forma, textura, cor, peso, volume, movimento, densidade, ritmo, memória. Cada construção tem “a veemência do visível”. Em vez do engano, portanto, deparamo-nos com o jogo lúcido, com a proposição lúdica de uma arte que nos devolve o prazer de ver as coisas, e a nós mesmos, em novas situações. Assim, rejeitando a ilusão, o engano, a trapaça, Raul Mourão reafirma a

proposition of an art that will return us the pleasure of seeing things, and our own selves, in new situations. Thus by rejecting illusion, cheating, and deceit, Raul Mourão reaffirms the ethical and political dimension of his work even here, in this new exhibition whose works are at a considerable distance from those that carried a more explicit political statement.

Duchamp's 1920 *Fresh Widow* steel multiples created a curious historic line, since they at once recovered the ready-mades (a key strategy in Mourão's work) and the historicity of objects -in this case the window- which in the history of architecture and the discursive fields has been adopted as a privileged sign. In much the same way, Mourão's various versions of window frames remind us of the cubist grid and concrete art. In this sense it is possible to detect a clear critical and metalinguistic aspect that prevails over the entire exhibition – composed by paintings and sculptures (as far as it is possible to use such definitions) –in which subjective expression holds aspects of philosophical commentary, both on Raul Mourão's singular poetics – there are many echoes here of his obsessions – as well as of (his own) history of art, always understood as, to use an expression by Giulio Carlo Argan, "storia dell'arte come della città".











2 janelas #7
2 windows #7
2015
aço corten
corten steel
80 x 106 x 23cm



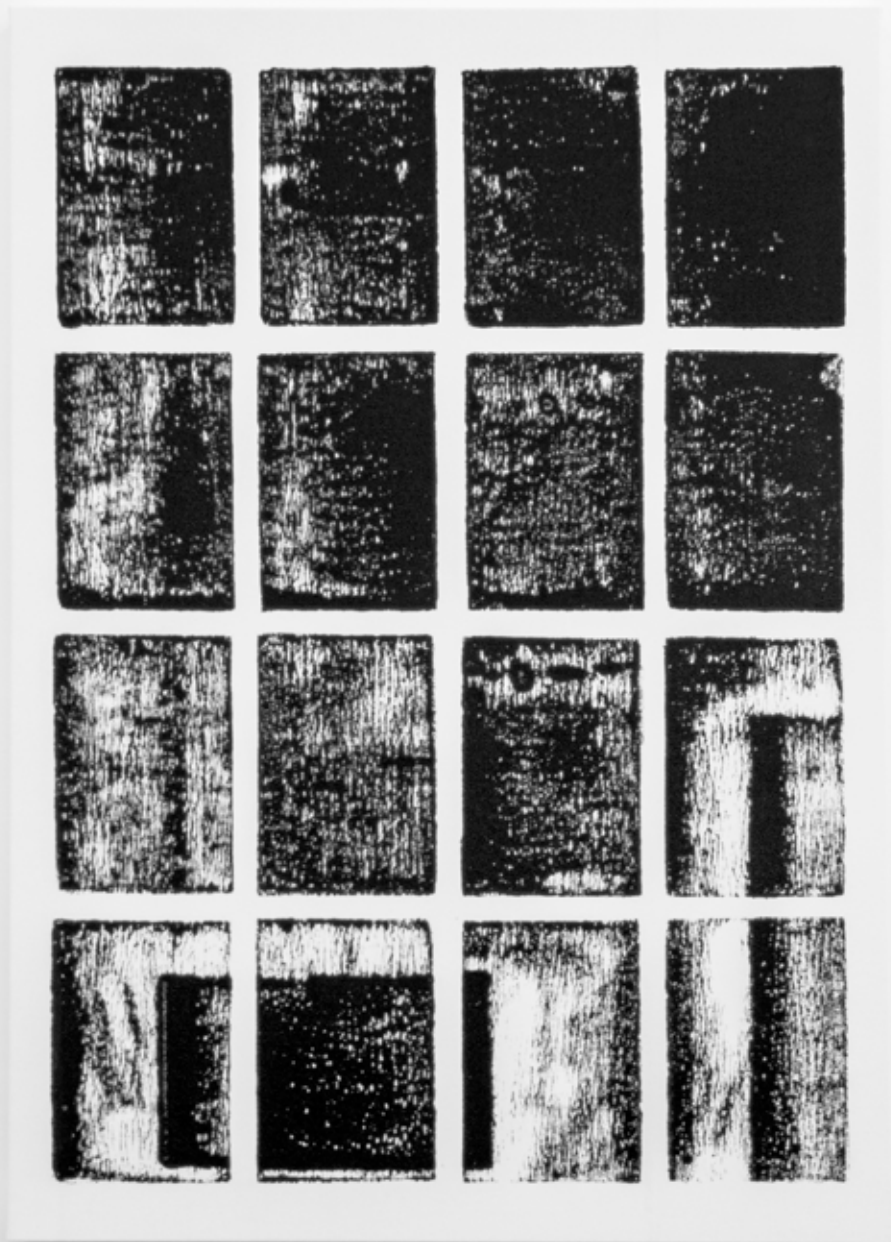
dimensão ética e política de seu trabalho mesmo aqui, nessa nova exposição, na qual as obras guardam uma considerável distância daquelas em que o discurso político se fez mais explícito.

Os múltiplos em aço realizados a partir da Fresh widow (1920) de Duchamp criam uma curiosa linha histórica, pois recuperam a um só tempo o ready-made – estratégia fundamental na obra de Mourão – e a historicidade do objeto – a janela – na história da arquitetura e nas zonas discursivas que o tomaram como signo privilegiado. Do mesmo modo, as diferentes incorporações das esquadrias remetem à grade cubista e à arte concreta. Sob tal aspecto, é possível reconhecer uma inequívoca dimensão crítica e metalinguística no conjunto dessa mostra – composta por pinturas (até onde é possível usar tal definição) e esculturas – na qual a expressão subjetiva guarda uma dimensão de comentário reflexivo tanto acerca da poética singular de Raul Mourão – são muitos os ecos, aqui, de suas obsessões – quanto da (sua) história da arte, compreendida sempre, para usar uma expressão de Giulio Carlo Argan, nos termos de uma “storia dell’arte come storia della città”.

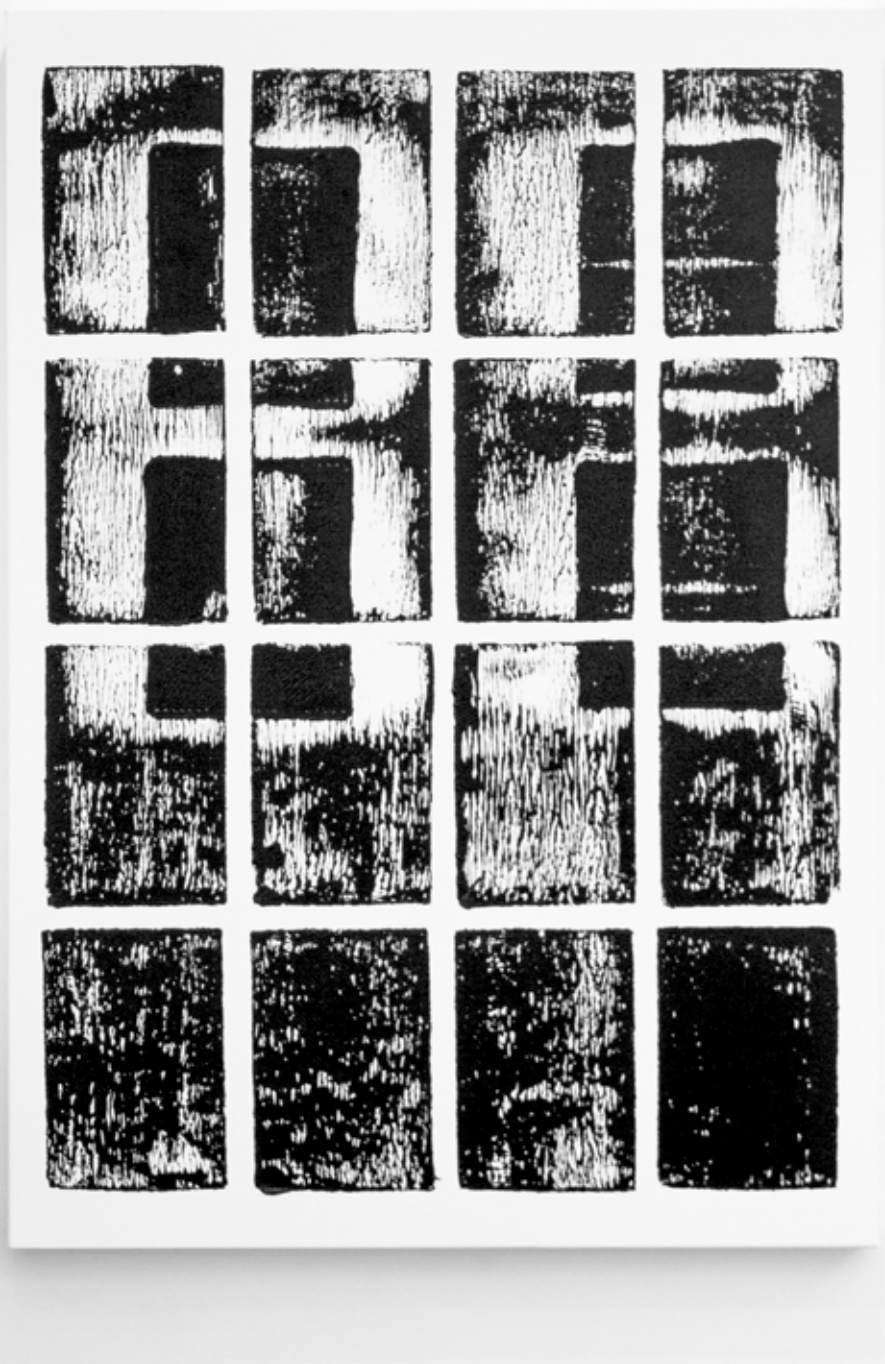
Fenestra #16
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
111.5 x 77cm



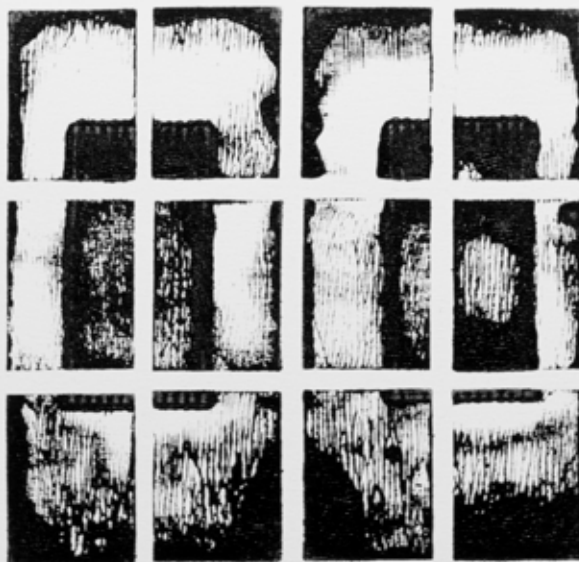




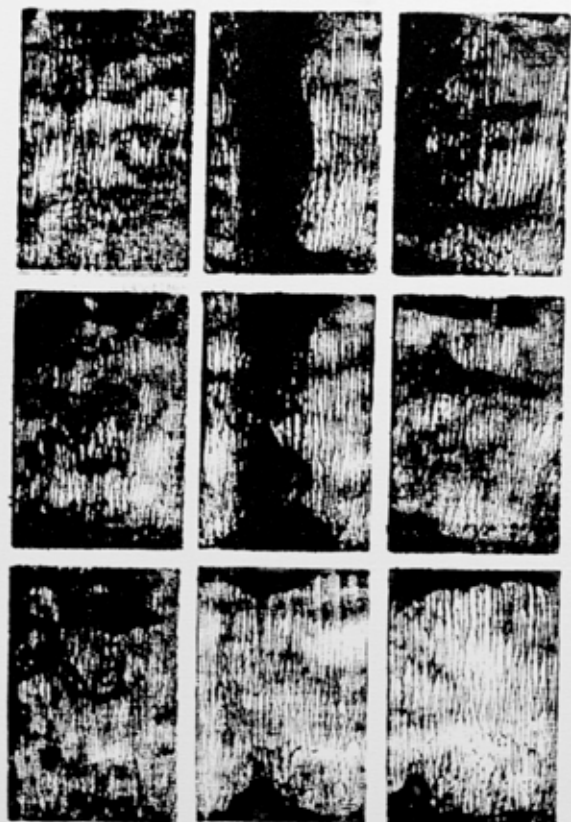
Fenestra #14
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
111,5 x 77cm



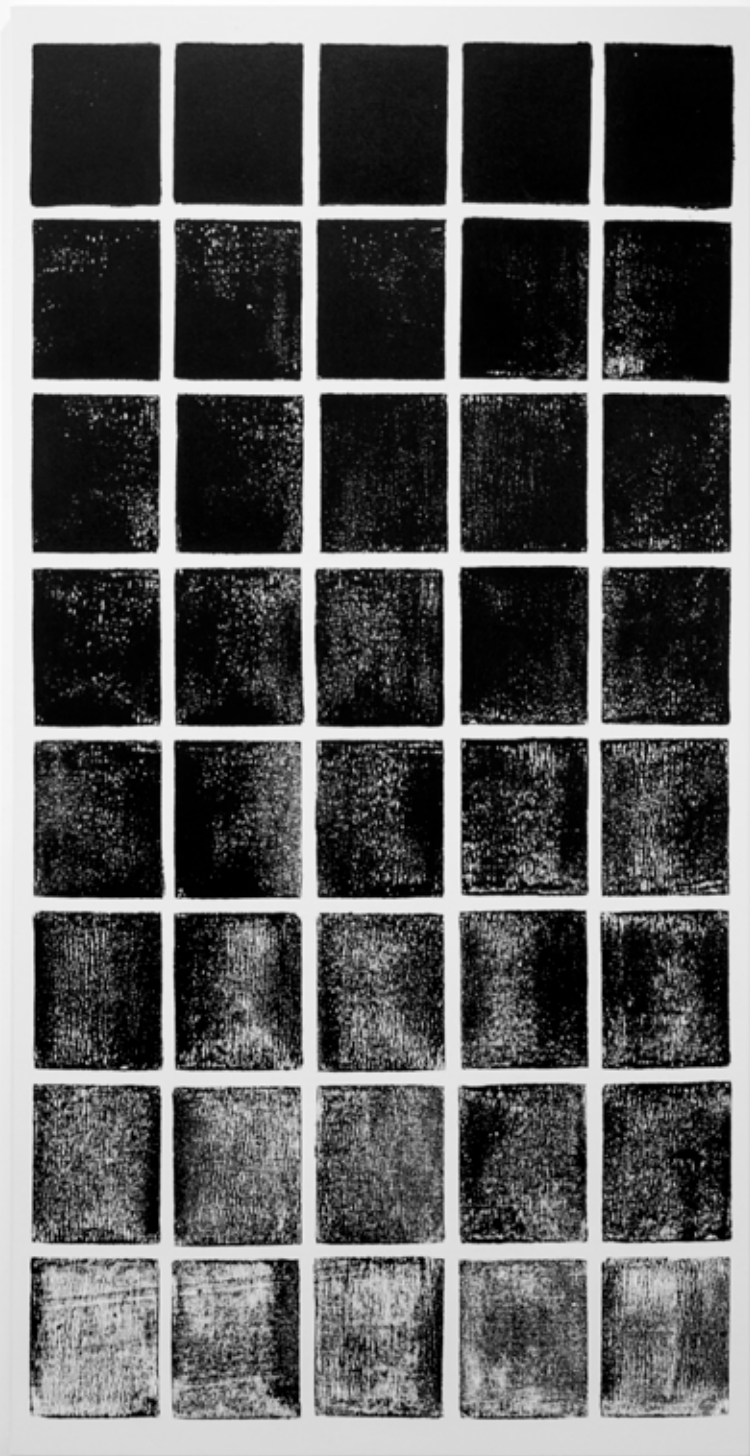
Fenestra #17
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
111,5 x 77cm



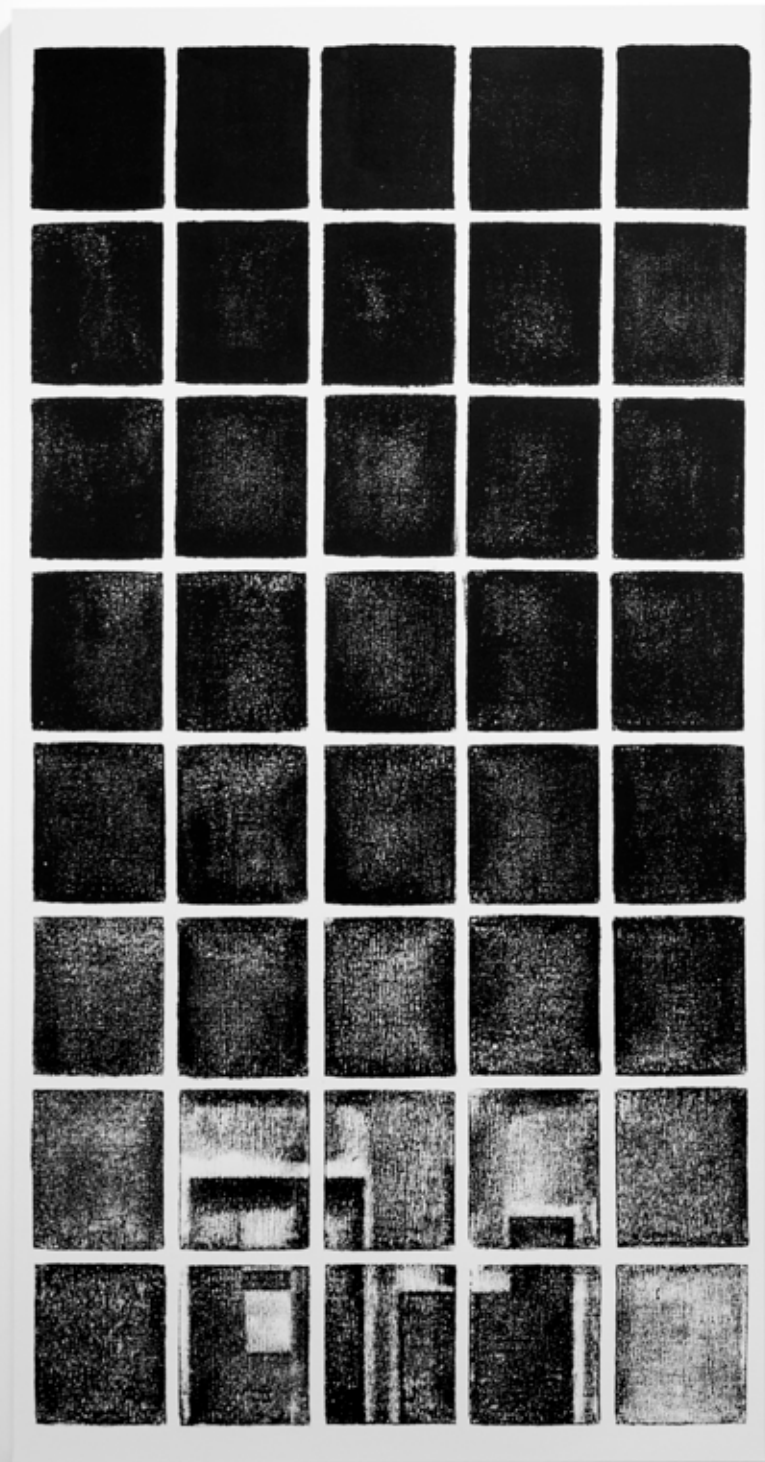
Fenestra #19
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
61 x 46cm



Fenestra #18
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
61 x 46cm



Fenestra #10
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
235,5 x 119,5cm



Fenestra #11
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
235,5 x 119,5 cm

YOU ARE HERE

#VOCÊ ESTÁ AQUI

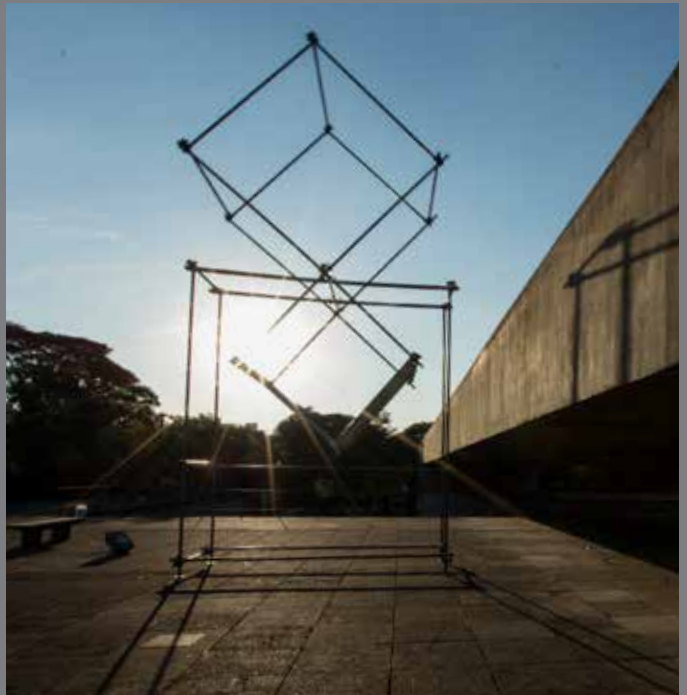
2016 - SÃO PAULO, MUSEU BRASILEIRO DE ESCULTURA

+

In 2016, Raul Mourão was invited to exhibit at the Brazilian Museum of Sculpture and Ecology (MuBE), in São Paulo. At the time, Cauê Alves had just taken over the artistic management and curatorship of the museum and he invited the artist to inaugurate a new phase of MuBE. + The curator offered Mourão the institution's main room and the external courtyard of the museum designed by Paulo Mendes da Rocha. For the exhibition, *Você Está Aqui*, inaugurated in June of 2016, the artist created five kinetic sculptures, all original. At the time, Albano Afonso and Chiara Banfi were also showing work in other spaces of MuBE. + Mourão used pipes and clamps in works that he defines as "pop-up sculptures", pieces that are quicker to produce and assemble. Of different sizes, they were installed in such a way as to interact with the architecture of the museum. + In the external courtyard, the artists installed the largest of them, entitled *Cabeça vazia, morada do diabo* – Empty Head, Dwelling Place of the Devil, whose movements, when activated by the spectator, passed so close to the building work that the sculpture almost touched the flagstones of the edifice.

+

*Em 2016, Raul Mourão foi convidado a expor no Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE), em São Paulo. À época, Cauê Alves acabava de assumir a direção artística e a curadoria do museu e acionou o artista para inaugurar uma nova fase do MuBE. + O curador cedeu a Mourão a sala principal da instituição e o pátio externo do museu projetado por Paulo Mendes da Rocha. Para a exposição *Você Está Aqui*, inaugurada em junho de 2016, o artista criou cinco esculturas cinéticas, todas inéditas. Na ocasião, Albano Afonso e Chiara Banfi também mostravam trabalhos em outros espaços do MuBE. + Mourão usou tubos e braçadeiras em obras que define como "pop up sculptures", peças de produção e montagem mais rápidas. Com escalas distintas, elas foram instaladas de forma a dialogar com a arquitetura do museu. + No pátio externo, o artista dispôs a maior delas, intitulada *Cabeça vazia, morada do diabo*, cujo movimento, quando acionado pelo espectador, aproximava o trabalho do prédio de tal forma que a escultura quase tocava a laje do edifício.*



Cabeça vazia, morada do diabo
Empty head, home of the devil
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
275 x 400 x 870cm

Cauê Alves You Are Here

The phrase *Você está aqui* / *You are here*, title of this exhibition, is generally found on maps and in locating systems as an indication of a specific location within a larger scheme. However, this statement taken out of a reference frame or cartography loses entirely its function of indicating a position. Here indicates this space which you occupy, the place where the exhibition is happening, and it presupposes a given moment. In a broader sense, even if the 'here' isn't fixed, we are always here in relation to ourselves.

Raul Mourão's exhibition which is happening here at MuBE (Brazilian Museum of Sculpture and Ecology) also highlights this place. The show interacts with the architecture of the museum and its spaces. The ramp, the different levels of the floor in the main room, and the marquee of the external area, all integrate with the artist's work.

The raw materials of the works are modular structures, a kind of geometric skeleton used in civil construction. The process of assembling the sculptures takes place here in the museum, in accordance with a previously elaborated plan. All the works are made from bars, clamps and elementary thinking: a rational and simple constructing system that allows an almost instantaneous appearance of enormous structures in the landscape. And they can be dismantled just as quickly. They are pop-up structures that jump out like images from children's books.

There is indeed a ludic aspect to Raul Mourão's pieces. They dance and totter like drunkards from one side to the other. But instead of being on a tightrope, some of the forms conceived by the artist seem to be performing on parallel bars. Maybe they are gymnasts spinning with the lightness of athletes only without keeping an upright posture. Although their movements on the bars aren't rehearsed, they never fall to the ground. The maneuvers of the cubes and cobblestones on the horizontal bars are like Olympic performances, with handstands, swings and near death somersaults. But the motion of the pieces require the visitor's interaction, swinging the iron tubes in rhythms that will vary depending on the strength put on them. As a result of the friction, the movement slowly decreases until it stops completely.

The works are lessons in spatial geometry. Each circular bar rests on a single point of the other, even while they are in movement. The volumes are enmeshed with each other, with areas that intersect. They communicate through movements, which will vary depending on the angles chosen by the artist, the number of bars and the differences in the mass of the empty solids.

The large work in the external area behaves as if it were flirting with architecture, through movements of approaching and retreating from the marquee of the MuBE. If the work sometimes seems to threaten the integrity of the building, it soon shows itself to be kind, as if it were courting the building. The works are, in fact, attractive. They use the vocabulary of civil construction and interact directly with the architecture of Paulo Mendes da Rocha. In general, Raul

Você está aqui

A sentença Você está aqui, título da mostra, geralmente é encontrada em mapas e sistemas de localização. Trata-se de uma indicação de um local preciso dentro de um esquema maior. Mas essa afirmação, fora de um quadro de referência ou da cartografia, perde completamente a sua função de indicar a posição. Aqui indica este lugar que você ocupa, o local onde a mostra acontece, e pressupõe um determinado instante. Num sentido ampliado, mesmo que o aqui não seja fixo, sempre estamos aqui em relação a nós mesmos.

A exposição de Raul Mourão que acontece aqui no MuBE também ressalta esse lugar. A mostra dialoga com a arquitetura do museu e seus espaços. A rampa, os diferentes níveis de piso da grande sala, a marquise da área externa se integram ao trabalho do artista.

A matéria-prima das obras são estruturas modulares, uma espécie de esqueleto geométrico usado na construção civil. O processo de montagem das esculturas se dá aqui no museu obedecendo o projeto previamente desenhado. Todos os trabalhos são feitos de tubos, braçadeiras e um pensamento elementar. Um sistema construtivo racional e simples que permite o aparecimento quase instantâneo de enormes construções na paisagem. E elas podem ser desmontadas na mesma velocidade. São estruturas pop-up, que surgem como imagens que saltam de livros infantis.

De fato há um tom lúdico nas peças de Raul Mourão. Elas dançam, equilibram-se como bêbados que pendem de um lado para outro. Mas, em vez de estarem na corda bamba, algumas das formas concebidas pelo artista fazem seu número em barras paralelas. Talvez sejam ginastas que rodopiam com a leveza de atletas, mas sem manter uma postura ereta. Apesar de os movimentos sobre as barras não serem ensaiados, elas nunca caem no chão. As manobras dos cubos e paralelepípedos sobre as barras horizontais são como a performances olímpicas, com paradas de mão, embalos e saltos quase mortais. Mas os movimentos das peças exigem a ação do visitante, que balança os tubos de ferro com ritmos que variam de acordo com a força empregada. Devido ao atrito, o movimento vai decrescendo lentamente até a parada total.

As obras são também aulas de geometria espacial. Cada barra circular se apoia em apenas um ponto sobre a outra, mesmo durante o movimento. Os volumes são inscritos uns nos outros, com partes em interseção. Eles se relacionam a partir de movimentos que variam também de acordo com os ângulos escolhidos pelo artista, pela quantidade de barras e as diferenças de massa entre os sólidos vazados.

A grande obra na área externa se comporta como se flertasse com a arquitetura, em movimentos de aproximação e recuo em relação à marquise do MuBE. Se às vezes a obra parece ameaçar a integridade do prédio, rapidamente ela se mostra amável, como se cortejasse o edifício. De fato, os trabalhos são atraentes, valem-se do vocabulário da construção civil e dialogam diretamente com a arquitetura de Paulo Mendes da Rocha. Em geral, as esculturas de Raul Mourão evocam uma espontaneidade, uma ação descontraída e despreziosa do corpo do visitante.

Mourão's sculptures evoke spontaneousness and provoke a relaxed and unpretentious response of the visitor's body.

The rhythmical movement and poise of the sculptures amuse the public, capturing its gaze without failing to raise questions. Is the exhibition ready? The unfinished appearance and transparency of the pieces are important in calling attention to the construction process, to the process of becoming. Indeed, works of art, like museums, are never ready or finished. On the contrary, they are open, provisional and endless, always subject to other interpretations and meanings that are yet to emerge. Not simply because they await the gaze and touch of different audiences, but because they are in the process of transformation, acquiring new meanings with the passing of time.

These works by Raul Mourão are in complete harmony with the plan for the collection that is being implanted at MuBE. Rather than being a place that simply houses works, the museum is seeking to acquire the right to carry out projects created by the artists themselves. Thus, the documenting and recording of past shows must be registered in order that it can be propagated and carried out again in the future without the need for the artist's physical presence. More than simply conserving the materiality of a work, the idea is to understand the project and its variables. Rather than a collection of objects, the museum houses, studies and sets up works conceived by artists as ephemeral assembled for the exhibitions and then dismantled. Hence the importance of the descriptive memorandum, statements, technical and conceptual information for their execution. The artist's conceptions and ideas are more important than the steel bars and clamps that compose his work, since these can be rented out and subsequently returned to their owners. Then the ideas need to be registered so that they can eventually give life to materials available in the future, should these bars cease to be manufactured.

The modular structures used in the major engineering projects may suggest to the uninformed viewer that the museum is undergoing restoration. And although the MuBE is well preserved, conceptually speaking it is being revitalized; it is under renovation. Recently, in addition to a curator, the museum has acquired a new manager, associates and board members. The museum's statute has been revised. We have produced a new museological plan and a new classification system for exhibitions that it is more consistent with the aim of building a more dynamic museum. Raul Mourão's exhibition is part of this new MuBE and is helping to build a new relationship between art, architecture and the urban landscape, highlighting the place where we are: here.



Cabeça vazia, morada do diabo
Empty head, home of the devil
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
275 x 400 x 870cm

O movimento ritmado e o equilíbrio das esculturas entretêm o público, atraem o olhar, sem deixar de provocar questionamentos. Será que a exposição está pronta? A aparência de inacabado e a transparência das peças são relevantes ao chamarem atenção para o processo de construção, para o devir. Na verdade, uma obra de arte, assim como um museu, nunca está pronta, acabada. Ao contrário, eles são abertos, provisórios, intermináveis, sempre sujeitos a outras compreensões e sentidos que estão por vir. Não apenas porque estão à espera do olhar e do toque dos mais diversos públicos, mas, porque eles se transformam, adquirem outros significados com o passar do tempo.

Esses trabalhos de Raul Mourão estão em plena sintonia com o projeto de acervo que está sendo implantado no MuBE. Em vez de ser um lugar que simplesmente abriga obras, o museu está tentando adquirir o direito de realizar projetos dos artistas. Assim, a documentação e a memória do que ocorreu devem ser arquivadas para que possam ser propagadas e realizadas novamente no futuro sem a necessidade da presença física do artista. Mais do que conservar a materialidade de um trabalho, interessa compreender o projeto e as suas variáveis. Em vez de um acervo de objetos, o museu abriga, estuda e realiza obras concebidas pelos artistas como efêmeras, montadas para as exposições e depois desfeitas. Daí a importância do memorial descritivo, depoimentos, informações técnicas e conceituais para a sua execução. As concepções e as ideias do artista são mais relevantes do que os tubos de aço e braçadeiras que compõem o seu trabalho, uma vez que eles podem ser alugados e posteriormente devolvidos aos donos, mas as ideias precisam ser registradas para que eventualmente possam dar vida aos materiais disponíveis no futuro, caso os tubos deixem de ser fabricados.

As estruturas modulares, usadas em grandes projetos de engenharia, para o sujeito desavisado, poderiam indicar que o prédio do museu passa por alguma reforma. Embora o MuBE esteja bem conservado, conceitualmente está se revitalizando, está em obras. Nos últimos tempos, além de um curador, o museu ganhou nova gestão, nova diretoria, novos associados e conselheiros. O estatuto do museu foi revisto, fizemos um plano museológico e uma grade de exposições mais coerente com o objetivo de construir um museu mais dinâmico. A mostra de Raul Mourão faz parte desse novo MuBE e colabora para uma outra relação da arte com a arquitetura e a paisagem urbana, ressaltando o lugar onde estamos: aqui.





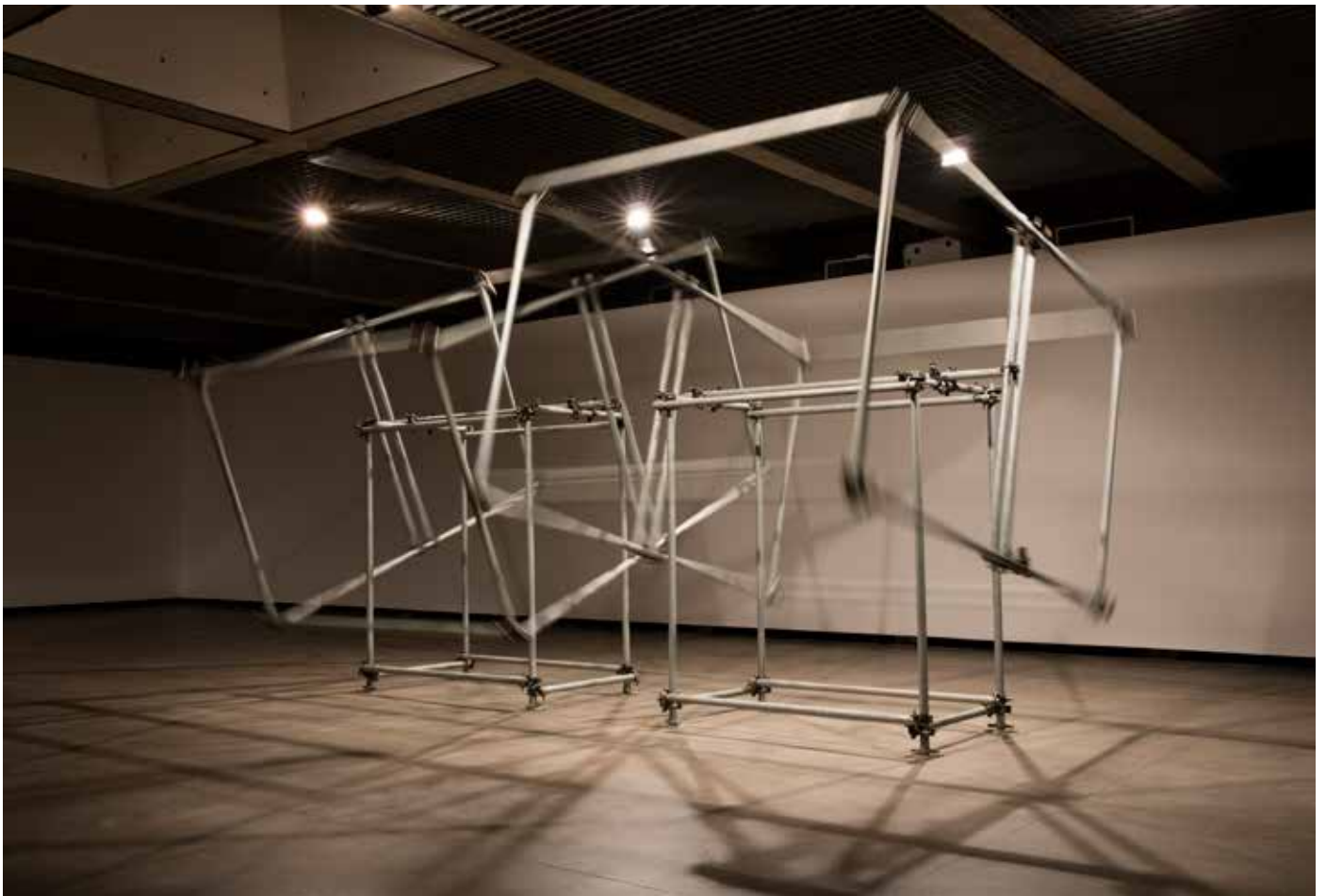


Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition



As gêmeas
The twins
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
520 x 310 x 300 cm





As gêmeas
The twins
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
520 x 310 x 300 cm





Quebrada
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
650 x 150 x 160 cm

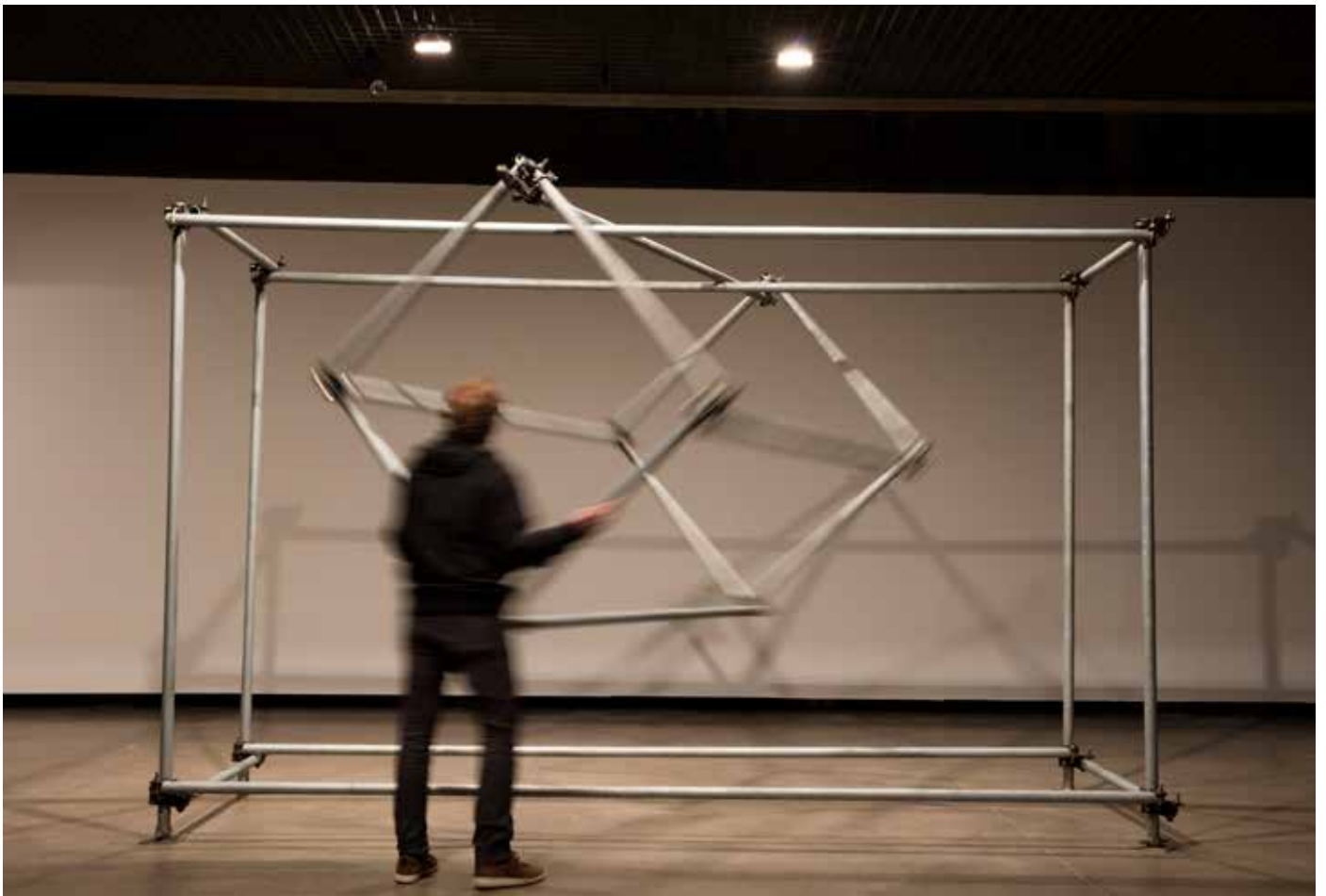




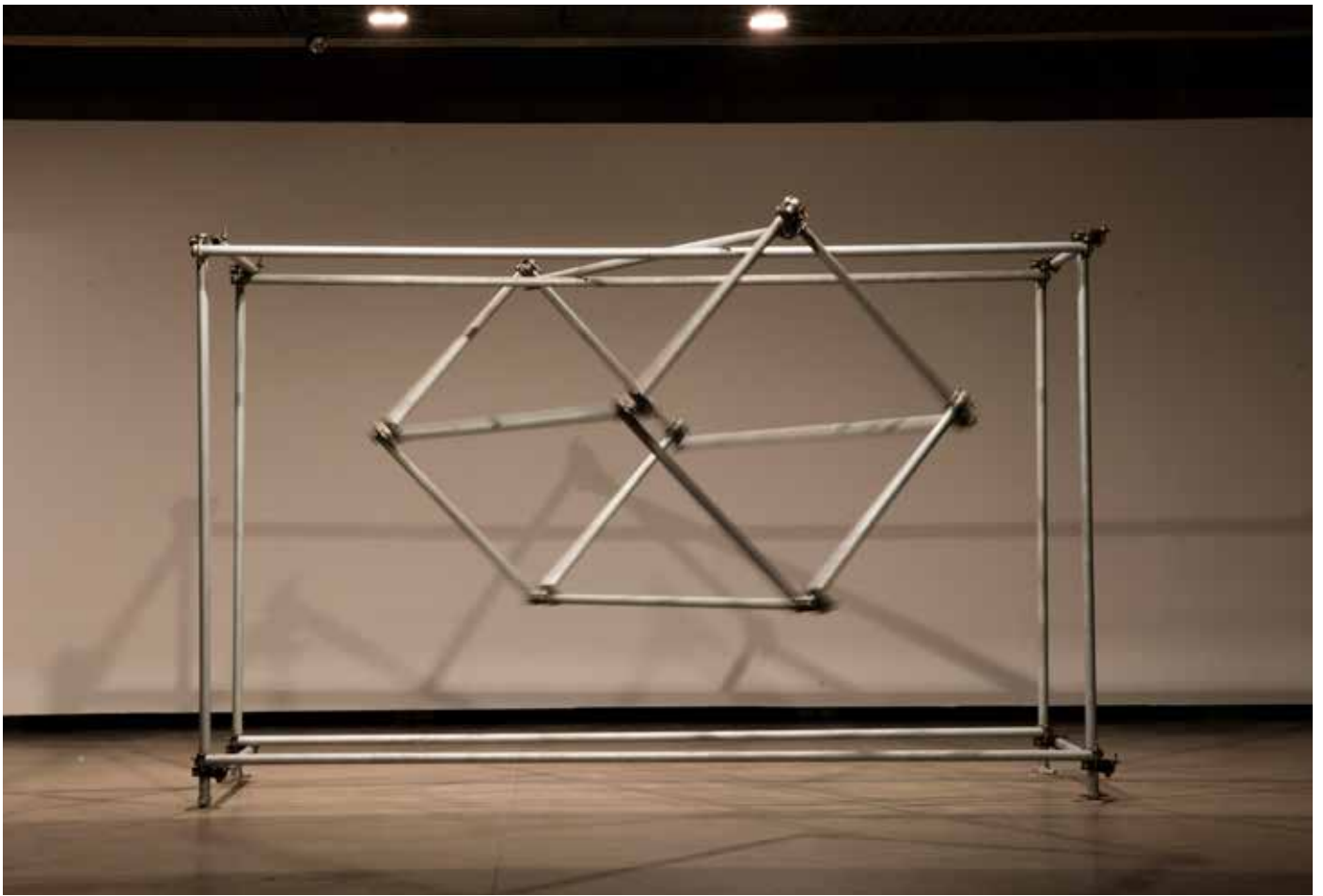
42

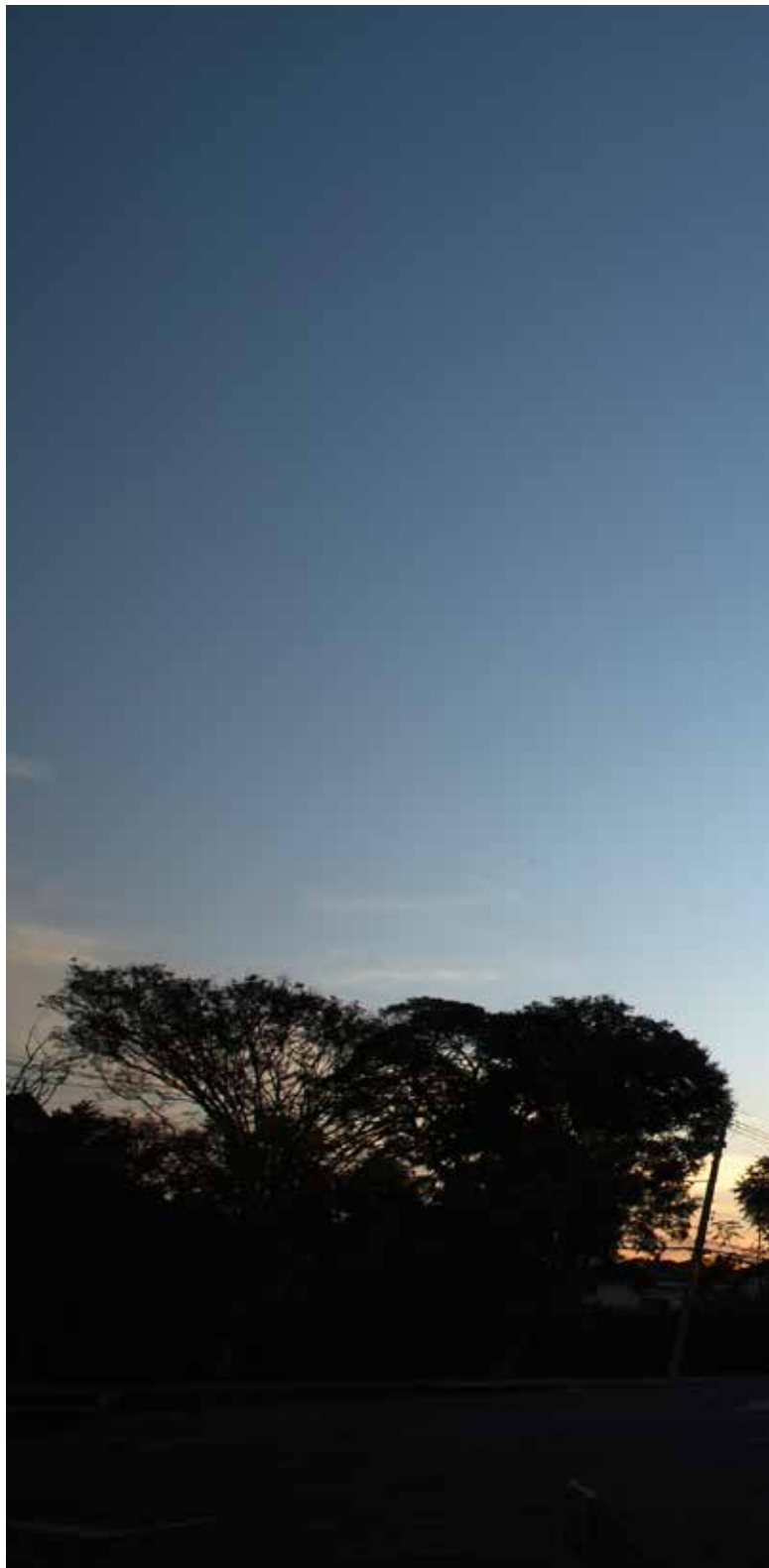
Cristal
Crystal
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
630 x 175 x 175cm

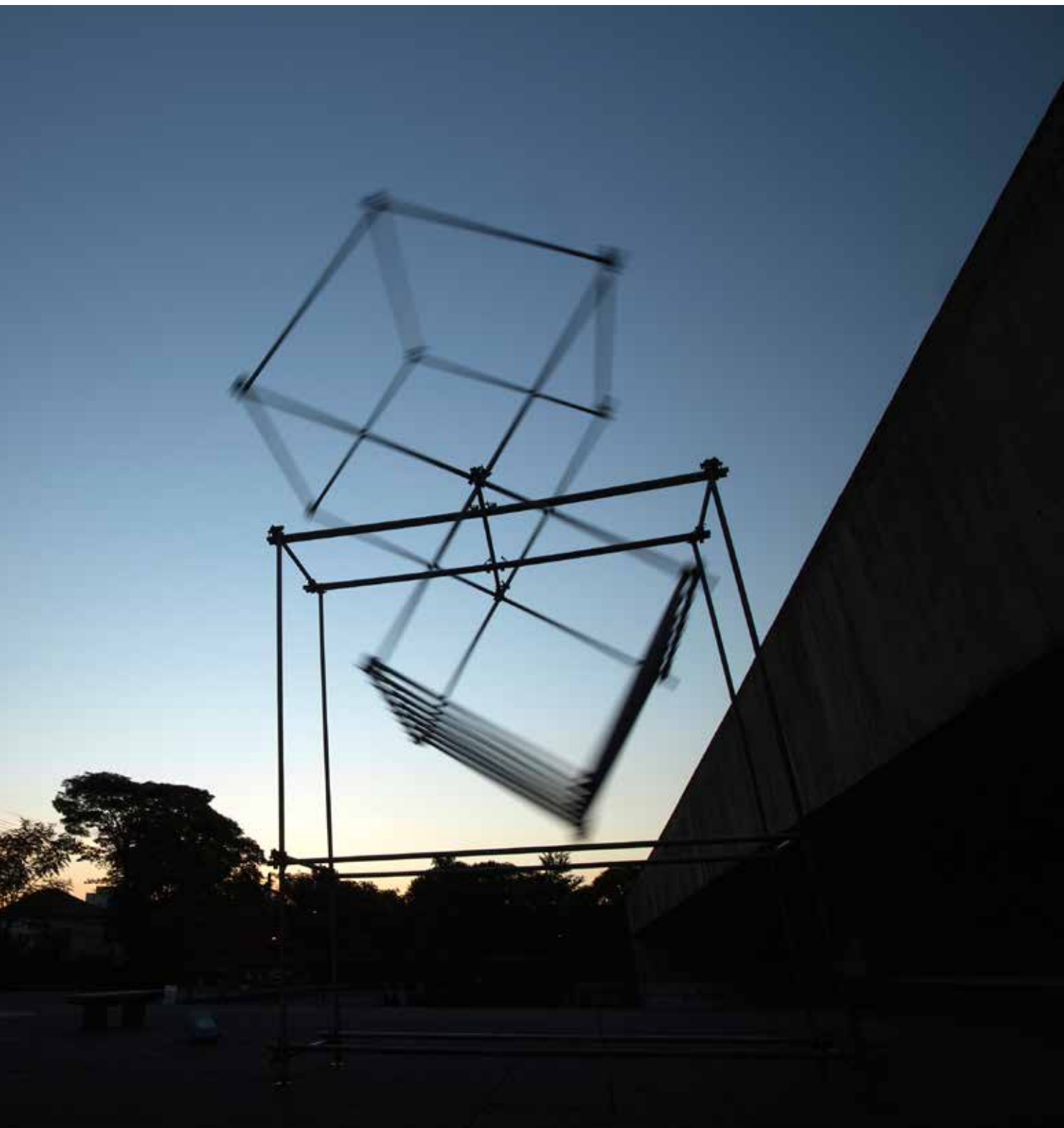




Bandeira
Flag
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
400 x 260 x 250cm











Cabeça vazia, morada do diabo
Empty head, home of the devil
2016
tubos de aço galvanizado e braçadeiras
galvanized pipes and clamps
275 x 400 x 870cm

JACARANDA

2014-2017 - RIO DE JANEIRO, JACARANDA

+

A cross-media platform intended to promote Brazilian art, Jacaranda began in 2014 as a series of encounters organized by artists, under the leadership of Carlos Vergara. The group met at the Villa Jacaranda, a historic residence in Santa Teresa, a neighborhood of Rio de Janeiro. At this address, the Arte Clube Jacaranda was founded, which went on to become a center of exhibitions, performances, parties and book launches. + In the middle of the following year, the project expanded its operations and embraced its role as a platform for disseminating Brazilian art, launching issue zero of the magazine Jacaranda. Edited by Raul Mourão, the publication is distributed internationally, free of charge, at bookshops, exhibitions and art fairs, in addition to being sent by direct mail to institutions, collectors and related entities. + In the same year as the magazine's launch, in 2015, Jacaranda began its multiples issue, produced especially by artists to preserve the platform. The initiative currently comprises 23 photographic works and a trio of three-dimensional works. + In 2016, it was transferred to another historic address, the then recently restored Villa Aymoré, in the neighborhood of Gloria, also in Rio de Janeiro. Since moving to the new premises, Jacaranda has organized seven group shows.

+

Plataforma crossmedia de difusão da arte brasileira, o Jacarandá nasceu em 2014, como uma série de encontros organizados por artistas, sob a liderança de Carlos Vergara. O grupo se reunia na Vila Jacarandá, uma residência histórica em Santa Teresa, bairro do Rio de Janeiro. Naquele endereço, foi fundado o Arte Clube Jacarandá, que passou a ser sede de exposições, performances, festas e lançamentos de livros. + Em meados do ano seguinte, o projeto ampliou sua atuação e assumiu-se de fato como plataforma de divulgação da arte brasileira, lançando o número zero da revista Jacaranda, com distribuição internacional e gratuita, em livrarias, exposições e feiras de arte, além de envio por mala-direta a instituições, colecionadores e afins. A cada edição, a publicação traz ensaios, um perfil e uma entrevista. + No mesmo ano de lançamento da revista, em 2015, o Jacarandá também iniciou sua edição de múltiplos, desenvolvidos especialmente por artistas para a manutenção da plataforma. A iniciativa contabiliza atualmente 23 obras fotográficas e duas tridimensionais. + O projeto seguiu em expansão e, em 2016, transferiu-se para outro endereço histórico, a então recém-restaurada Vila Aymoré, no bairro da Glória, também no Rio de Janeiro. Desde a mudança para a nova sede, o Jacarandá organizou sete exposições coletivas.



Instalação de Lucia Koch com performance sonora de Chiara Banfi
Installation by Lucia Koch with an audio performance by Chiara Banfi

Luisa Duarte - From a private club to a public square

This is an exhibition without a curatorial approach. I was invited by the artists that form Art Club Jacarandá to work as someone able to put together a multitude of “voices” for the exhibition. This event anticipates a new era for a group of artists that initially wanted to have a meeting place exclusively to exhibit, see and talk about art, in times where interpersonal communication is becoming rarer and is primarily made via whatsapp.

If before Jacarandá had a beautiful house in Santa Teresa, now it left behind its place in the mountains to come to Villa Aymoré, where it occupies 600 square meters, a few yards from a Metro station. This new situation allows Jacaranda to dream on a higher level as to the extent of the impact it will have

in the art scene of the city of Rio de Janeiro. Instead of a private club, a public space for anybody to visit. Instead of sparse exhibitions, a constant stream of exhibitions. Instead of an exchange that would affect its club members only, the intention to establish ties with others. Instead of a private club, diversity, open to new proposals.

This moment of change to Jacarandá could be called “from a private club to a public square”. With emphasis in the broad meaning of square, that is, the place that puts people closer, that accept differences, but also a place to rest, to enjoy. In other words, aggregating people and serving as a place to pause from other activities, qualities that have been core to Jacarandá from its dawn, are being preserved, and, at the same time, new purposes, new possibilities and agents are being added. In times where the anxiety to produce is the standard behavior, art has the power to resist to that dynamics. And, at that junction, art is politics.

We all live in times where there is a tendency to think that the duality art and politics comes to light exclusively when the former insists on touching on a political theme. The political capacity of art, that is, of transforming perceptions and establishing a critical relationship with the world is not subjected to the need of saying something. The works in this exhibition, extremely diverse in their own poetic, have that in common. They underline the sensitive aspect of the work of art betting on their re-existence and critical power.

Even though there was no curatorial approach in this exhibition, there was a time dedicated to visiting the studios of the artists inserted in the show and listening to what would be Jacarandá's vocation. This listening experience brought to surface, amongst many other things, the desire to have a space for experimentation, of exchange between different generations, and, above all, a place where art is present not to serve outside interests, but rather a place to have art and those who interact with it, or have strong feelings for it, as their top priority. Hence, in this new cycle Jacarandá is filled with poignancy. It is up to each person who comes to this place, now open to all, to feel it. Let us not forget that culture is the rule whereas art is the exception.

Do clube para a praça | From the private club to the public square

22/6 - 30/7 2016

Organizada por | Organized by
Luisa Duarte.

Artistas | Artists: Afonso Tostes,
Angelo Venosa, Arjan Martins,
Barrão, Carlito Carvalhosa, Cadu,
Carlos Vergara, Cabelo,

Chiara Banfi, Daisy Xavier,
Daniel Senise, Everardo Miranda,
Franklin Cassaro, Gabriela Machado,
Iole de Freitas, José Bechara,
Luiz Zerbini, Marcos Chaves,
Mariana Manhães, Oskar Metsavaht,
Paulo Vivacqua, Tomás Ribas,
Vicente de Mello, Raul Mourão,
Rato BranKo, Vik Muniz e | and
Waltercio Caldas.

Luisa Duarte - Do clube para a praça

Essa é uma exposição sem curadoria. Fui chamada pelos artistas do Arte Clube Jacarandá para atuar como alguém de fora capaz de alinhar uma multiplicidade de vozes para a mostra que inaugura uma nova fase da iniciativa de um grupo que, a princípio, desejava somente um lugar de encontro para expor, ver e falar sobre arte em tempos de trocas pessoais cada vez mais exíguas, de comunicação entre grupos não de encontros, mas de Whatsapp.

Se antes o Jacaranda habitava uma bela casa em Santa Teresa, hoje desce o morro para se xar na Villa Aymoré, ocupando 600 metros quadrados a poucos metros de uma estação do metrô. Essa nova condição permite que o Jacarandá sonhe mais alto quanto a sua medida de intervenção na cena de arte da cidade do Rio de Janeiro. No lugar de um clube, um espaço público de visitação. No lugar de mostras esporádicas, uma programação constante. No lugar de uma troca para dentro, a vontade de estabelecer vínculos com o seu entorno. No lugar de um grupo fechado, uma multiplicidade aberta para novas propostas.

Esse momento pelo qual passa o Jacaranda poderia chamar-se “do clube para a praça”. Tendo aqui a palavra praça em seu sentido amplo, ou seja, como lugar que agrega, que acolhe a diferença, mas também lugar de descanso, lazer. Ou seja, trata-se de conservar o espírito do encontro e do momento de pausa das tarefas produtivas que estão na gênese do Jacaranda, instaurando também novos propósitos, outras possibilidades de ações e agentes. Em uma época na qual a ânsia produtivista torna-se regra, a arte tem o poder precioso de ser um ponto de resistência a essa dinâmica. E, nesse momento, a arte é política.

Vivemos em uma época na qual tendemos a pensar que o par arte e política vem à luz somente quando a primeira se põe a falar sobre um tema político. A capacidade política da arte, ou seja, de transformar percepções e tecer uma relação crítica com o mundo não está subordinada a necessidade de falar sobre algo. Os trabalhos aqui reunidos, extremamente diversos em suas poéticas, possuem isso em comum. Sublinham a dimensão sensível da obra apostando no poder re-exivo e crítico ali existentes.

Se não houve curadoria nessa mostra, houve sim um tempo aberto para visitar os ateliês dos artistas hoje reunidos e escutar qual seria a vocação do Jacaranda. Esse processo de escuta revelou, entre outras coisas, o desejo por um espaço de experimentação, de troca com outras gerações, e sobretudo de um lugar no qual a arte esteja presente não para alavancar interesses externos, mas sim que tenha a própria arte, e quem com ela se engaja, ou se estranhe, como prioridades. Ou seja, esse novo ciclo do Jacaranda encontra-se pleno de potências. Cabe a cada um que ocupar esse lugar, hoje aberto ao outro, atualizá-las. Lembrando que cultura é a regra, arte a exceção.





Raul Mourão

Mariana Manhães













Oskar Metsavaht













Nº 0

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond
— Spring 2015

(6) Luiz Zerbini+Jorge Emanuel Espinho
(12) Carlito Carvalhosa+Lorenzo Mammì
(18) Carlos Vergara+Luiz Camillo Osorio
(24) Afonso Tostes+Bernardo Mosqueira
(30) Arjan Martins+Alexandra L. Coelho
(36) Lucia Koch+Douglas de Freitas
(46) Hélio Oiticica+Frederico Coelho

www.jacarandamagazine.com



Arte Clube Jacarándá

... (text) ...

Love - total tropical or intuition, sensation, illumination, character

... (text) ...

The fall of the world (waiting room)

... (text) ...

Of painting and that wich is sacred – the tender quadrille

... (text) ...

Trunk

... (text) ...

"Rolezinho" with Arjan

... (text) ...

Conversation with Lucia Koch - May 27, 2013

... (text) ...

Experiencing the Mid-Day Sun

... (text) ...



Vicente de Mello - Indelible

Indelible is what is permanent; what cannot be made to disappear: “it is what happens inside the individual”, as Nise da Silveira tells us of the memory from which naturally personal narratives emerge.

This exhibition proposes an aligning of poetics and productive processes which take the technical image and its outcomes as a basis that leads us to a subliminal universe, whose propositions are concerned with metaphotography, perceptions of the image, permanent memories, the veiled unconscious and explicit violence. These artists interpret the facts as narratives and not as versions; what is implicitly described, what is not seen by the naked eye, and which views the spectator as an accomplice.

Starting with the analogy of a pattern from the children’s game cat’s cradle - lines that create angles and weaves, but which belong to the same thread -, each work is a point of reference for a puzzle of contacts between all the others. Like a flowchart, ideas come to mind and their connections form a body of real meaning. In observing one, you are linked to all of them.

Indelible are the layers of self-portraits, of the reverse as proof of oneself, of the silence which is not accepted, of the body which is a weapon of defence and allows itself to experiment, of perplexity taken as wonder. Artists give back what comes from them, in an atemporal relationship that unites them, in works where politics and ideology are latent, and to observe them one has to use the touch of the eye.

Vicente de Mello - Indelével

Indelével é o que é permanente, o que não se pode fazer desaparecer, “é o que vai por dentro do indivíduo”, como nos disse Nise da Silveira sobre a memória da qual saem as narrativas naturalmente pessoais.

Esta exposição propõe um alinhamento de poéticas e processos produtivos que têm a imagem técnica e seus desdobramentos como eixo que nos conduz a um universo subliminar, cujas propostas se relacionam entre a metafotografia, as percepções da imagem, as memórias permanentes, o inconsciente velado e a violência explícita. Estas artistas interpretam os fatos como narrativas e não como versões, o que está relatado implicitamente, que não é visto a olho nu, e encara o espectador como cúmplice.

Partindo da analogia de um desenho do jogo lúdico cama de gato - linhas que criam ângulos e tramas, mas pertencem ao mesmo fio -, cada obra é um ponto de referência para um jogo cruzado de contatos entre todas as outras. Como um fluxograma, ideias vêm à cabeça e seus encaixes formam um corpo de real significado. Observando uma, você está ligado a todas.

Indelével são camadas de autorretratos, de reverso como prova de si mesmo, do silêncio que não se aceita, do corpo que é arma de defesa e se permite experimentar, da perplexidade tomada como encanto. As artistas devolvem aquilo que é delas, numa relação atemporal que as une, em obras nas quais política e ideologia estão latentes, e para observá-las há que se praticar o tato do olho.

















Janaina Tschape









Nº 1

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond (4) Emmanuel Nassar+Tadeu Chiarelli

— SUMMER 2015 (14) Lenora de Barros+Audrey Furlaneto

(26) Marcos Chaves+Ligia Canongia

(34) José Bechara+Jacopo Crivelli Visconti

(42) Janaina Tschape+Rafael Vogt Maia Rosa

(52) Daniel Senise+Michael Asbury

(62) Marcelo Cidade+Felipe Scovino

(72) Experimental Area MAM+Fernanda Lopes

www.jacarandamagazine.com



Emmanuel Nassar: A Critical Consumer Behaviour¹



Emmanuel Nassar's work is a critical reflection on consumer behavior. The red wall with the yellow line and the white mark is a visual metaphor for the consumer's choice. The red wall represents the consumer's desire for a perfect product, while the yellow line and the white mark represent the consumer's choice. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

Profile: Lenora de Barros



Lenora de Barros is a Brazilian artist who works with photography and video. Her work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market. The image shows a close-up of a person's mouth with a black object inside, possibly a camera lens or a similar device. This is a visual metaphor for the consumer's choice and the role of the consumer in the market.



Landscapes Unseen



The landscape is a visual metaphor for the consumer's choice. The large, dark, abstract shape in the foreground represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

The road to before



The road to before is a visual metaphor for the consumer's choice. The colorful, abstract sculpture represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

Beautiful Sad Nature



Beautiful Sad Nature is a visual metaphor for the consumer's choice. The close-up of a person's face represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

Daniel Senise, 2892: between being and nothingness, the spectator⁽¹⁾



Daniel Senise's work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market. The large, abstract, textured artwork represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

Conversation with Marcelo Cidade - June 24, 2015



Conversation with Marcelo Cidade is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market. The photograph of a shopping cart represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.

Experimental Area: The artistic and political dimensions of the experimental in Brazil during the 1970's



Experimental Area is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market. The diagram or map represents the consumer's choice, while the background represents the market. The work is a critical reflection on the consumer's choice and the role of the consumer in the market.



Isabel Diegues - Piauí

In 2014, a group of artists began to plan an immersive journey. Driven by the desire to drive into an observation expedition to the interior of Brazil, they chose Piauí, then unknown to all of them. In addition to seeing the cave paintings of the sierras of Capivara and Confusões, the idea that seduced the group was that of crossing the dry wilderness of Piauí. They set out from the interior of the state going towards the sea, ending at the Parnaíba Delta, following a twelve-day journey, in June 2015. The travelling itself and the experience of coexistence were intense, and the artists were struck by the silence of the inhospitable region, by their observations of the sky, the richness of the vegetation of the caatinga, the light of the backlands, the flat expanses, the rocky formations, the arid landscape that was once abundant with rivers, as well as the great passage of time that the rock drawings demonstrate.

In this suspended state, the artists experienced the opposition between nature and culture, in a context and geography wholly distinct from their realities. The results and impressions of this experience were then shared with the public in the exhibition *Projeto Piauí*, held at the Pivô space, in São Paulo, between May 14th and July 2nd 2016. In the show, each artist transmitted, in their own way, the marks that this journey had left on their personal practices. Some works were produced during the trip, sometimes using materials found en route; others were done back at their working spaces. The experience, both of crossing the Brazilian backlands and researching the rock paintings, were explored in different media, such as photography, sculpture, drawings, painting, texts and audio.

These impressions of the journey are the result of the de-automatization of the gaze of each traveller, and the works presented are the result of their openness to the encounter, which preceded any discursive intent. The show shares with visitors this exercise in coexistence, travelling and contemplation to which the group submitted itself, not only during the journey, or in its preparation, but also in the conception and staging of the public presentation of their processes.

In bringing the exhibition to Rio de Janeiro, to the Jacarandá space, from November 27th to January 22nd 2017, the group wishes to extend the experience of the journey to other regions, updating different aspects of the project, and thus paving the way for other possible journeys along other paths in Brazil.

Isabel Diegues- Piauí

Em 2014, um grupo de artistas começa a planejar uma viagem de imersão. Guiados pela vontade de fazer uma expedição de observação ao interior do Brasil, escolhem o Piauí, desconhecido por todos. Para além das representações rupestres das serras da Capivara e das Confusões, cruzar o sertão do Piauí foi a ideia que seduziu o grupo, que partiu do interior do estado até desembocar no mar, no Delta do Parnaíba, em uma jornada de doze dias em junho de 2015. As travessias da viagem e a experiência de convívio foram intensas, e dessa vivência os artistas destacam o silêncio da região inóspita, a observação do céu, a riqueza da vegetação da caatinga, a luz do sertão, as imensidões planas, as formações rochosas, a natureza árida que um dia foi abundante de rios, além do tempo alargado que as pinturas rupestres evidenciam.

*Nessa situação de suspensão, os artistas experimentaram a oposição entre natureza e cultura em um contexto e geografia totalmente distintos de suas realidades. Os desdobramentos e impressões dessa experiência foram, então, divididos com o público na exposição *Projeto Piauí*, realizada no espaço Pivô, em São Paulo, entre 14 de maio e 2 de julho de 2016. Na mostra, cada artista transmite à sua maneira os vestígios que essa jornada deixou em suas práticas pessoais. Alguns trabalhos foram realizados durante a viagem, usando ou não os materiais encontrados no percurso, e outros feitos já de volta ao ambiente de cada um. A experiência, tanto da travessia do sertão brasileiro quanto da pesquisa das pinturas rupestres, assume caminhos diversos, como fotografias, esculturas, desenhos, pinturas, textos e áudio.*

Estas impressões trazidas da viagem são resultado da desautomatização do olhar de cada viajante, e os trabalhos apresentados são fruto da disposição que tiveram para o encontro, antes de qualquer pretensão discursiva. Assim, a mostra divide com os visitantes esse exercício de convívio, deslocamento e contemplação a que o grupo se submeteu, não só durante a viagem, ou em sua preparação, mas também na concepção e montagem da apresentação pública de seu processo.

Ao trazer a exposição para o Rio de Janeiro, para o espaço Jacarandá, de 27 de novembro de 2016 a 22 de janeiro de 2017, o grupo propõe expandir a experiência da viagem a outros territórios, atualizando diversos aspectos do projeto, impulsionando, desse modo, possíveis novas viagens por tantos outros caminhos do Brasil.









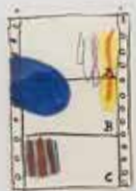












Nº 2

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond

- (4) Barrão+Felipe Scovino
- (14) Antonio Dias+Paulo Sergio Duarte
- (26) Cadu+Hornitos' Diary
- (36) Carmela Gross+Marta Bogéa
- (46) Eduardo Berliner+Valter Hugo Mãe
- (56) Mauro Restiffe+Agnaldo Farias
- (66) Vik Muniz+Luisa Duarte
- (74) Geraldo de Barros+Paulo Herkenhoff

www.jacarandamagazine.com



Profile - Between Craft and Technology: the hybrid world of Barrão

by Felipe Soares



Elephant sculpture by Barrão

Barrão's work is a blend of traditional craft and modern technology. He uses a combination of hand-sculpted clay and 3D printing to create his pieces. The elephant sculpture is a prime example of this hybrid approach, with its body and legs hand-sculpted and its trunk and tusk parts printed. Barrão's work is characterized by its organic forms and intricate details, often inspired by nature and his own experiences. He has exhibited his work in various galleries and museums, including the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London. Barrão's work is a testament to the power of collaboration between traditional and modern techniques, creating a unique and innovative artistic language.



Small ceramic objects by Barrão

Antonio Dias: moments of a poetic process

by Felipe Soares



Antonio Dias artwork

Antonio Dias's work is a poetic exploration of light and space. He uses a combination of traditional painting techniques and modern materials to create his pieces. The artwork shown is a prime example of his style, featuring a central figure and abstract elements that create a sense of movement and depth. Dias's work is characterized by its vibrant colors and intricate details, often inspired by his own experiences and the natural world. He has exhibited his work in various galleries and museums, including the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London. Dias's work is a testament to the power of light and space in creating a unique and innovative artistic language.

Hornitos

by Felipe Soares



Hornitos sculpture

Hornitos's work is a blend of traditional craft and modern technology. He uses a combination of hand-sculpted clay and 3D printing to create his pieces. The fish-like sculpture is a prime example of this hybrid approach, with its body and fins hand-sculpted and its head and tail parts printed. Hornitos's work is characterized by its organic forms and intricate details, often inspired by nature and his own experiences. He has exhibited his work in various galleries and museums, including the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London. Hornitos's work is a testament to the power of collaboration between traditional and modern techniques, creating a unique and innovative artistic language.

Construction Site

by Felipe Soares

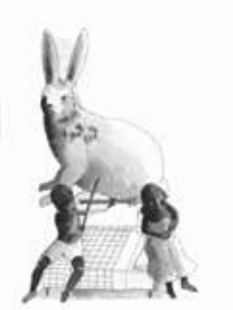


Construction Site photograph

The photograph captures a construction site at night, with a city skyline in the background. The scene is illuminated by the warm lights of the construction site and the cool lights of the city. The large, illuminated structure in the foreground is a prime example of modern construction techniques, with its complex geometry and intricate details. The photograph is a testament to the power of light and space in creating a unique and innovative artistic language.

The European Happiness

by Felipe Soares



The European Happiness drawing



The drawing depicts a scene of domestic life, with a rabbit and a dog, and a person sitting next to the rabbit. The drawing is a testament to the power of light and space in creating a unique and innovative artistic language.

Glass house reflections

by Felipe Soares



Glass house reflections photograph

The photograph captures the interior of a modern glass house, with a table and chairs visible. The scene is illuminated by the warm lights of the interior and the cool lights of the exterior. The glass house is a prime example of modern architecture, with its complex geometry and intricate details. The photograph is a testament to the power of light and space in creating a unique and innovative artistic language.

Conversation with Vik Muniz - November 16, 2015

by Felipe Soares



Vik Muniz portrait

This is a transcript of a conversation with Vik Muniz, a Brazilian artist. The conversation covers his work, his inspiration, and his views on art and society. Muniz is known for his use of unconventional materials and his focus on social issues. He has exhibited his work in various galleries and museums, including the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London. Muniz's work is a testament to the power of art in creating a unique and innovative artistic language.

Geraldo de Barros: Renovation and Constancy

by Felipe Soares



Geraldo de Barros structure

Geraldo de Barros's work is a blend of traditional craft and modern technology. He uses a combination of hand-sculpted clay and 3D printing to create his pieces. The structure shown is a prime example of his style, featuring a complex geometry and intricate details. Barros's work is characterized by its organic forms and intricate details, often inspired by nature and his own experiences. He has exhibited his work in various galleries and museums, including the Museum of Modern Art in New York and the Tate Modern in London. Barros's work is a testament to the power of collaboration between traditional and modern techniques, creating a unique and innovative artistic language.



Fernanda Lopes - Smile!

Careful. Perhaps you'll not find here - at this exhibition or in this text - what you were expecting. Smile! is a group exhibition bringing together artists who work with painting, in Rio de Janeiro. Alvaro Seixas, Bruno Drolshagen, Daniel Lannes, Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião, Julia Debasse, Mayla Goerisch, Pedro Meyer, Rafael Alonso, Rodrigo Martins and Tatiana Chalhoub present here some of their most recent works, many of which have never previously been seen, in a panorama of different paths and possibilities concerning the process of thinking about and practicing painting, and the construction of the image. The work of these eleven artists shares a sense of discomfort. And it is accompanied by a yellow smile, demonstrating that what we see is different from what we imagine.

In its more distant beginnings, talking about the history of art meant talking about the history of painting. For centuries, the two-dimensional space was the place for great discussions about art; the canvass was the arena of the great struggles of art - regarding the beautiful subject, beautiful forms, beautiful colours and beautiful execution -, and it was here that these conventions subsequently began to be deconstructed, paving the way for other artistic possibilities.

A few decades ago, however, this space came to have its relevance increasingly questioned, with so many other possibilities for constructing and addressing images, its being considered academic, conservative, traditional, limited and insufficient. Perhaps this is not a problem that is restricted to what is happening within the canvass. Perhaps this discussion should expand to include what happens beyond the frame, with the canvass still blank (taking into account the attitude of the artist), and later, when it enters the public space of an exhibition (taking into account the public's attitude).

The works assembled for this exhibition address these questions in paintings (with works that also encompass the redefinition of the traditional limits of the medium itself), objects and video. These are works that incorporate residues, bits, patches, discomforts, defects, frustrations, conventions, leftovers, failures, dislocations, versions and inadequacies. Not just in the image, but also in the constructive process. There are unofficial versions of our history here; rules of behaviour and conventions put on display, which are revealed to be flawed or insufficient; fragile, discarded materials and processes. Nothing is comfortable or acquiescent, reminding us that smiling can be a sign of contentment, but also of discomfort, irony and contempt.

Fernanda Lopes - Sorria!

Cuidado. Talvez você não encontre aqui - nesta exposição ou neste texto - o que espera. Sorria! é uma exposição coletiva, reunindo artistas que trabalham com pintura no Rio de Janeiro. Alvaro Seixas, Bruno Drolshagen, Daniel Lannes, Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião, Julia Debasse, Mayla Goerisch, Pedro Meyer, Rafael Alonso, Rodrigo Martins e Tatiana Chalhoub apresentam aqui parte de suas produções mais recentes, muitas obras ainda inéditas, em um panorama de diferentes caminhos e possibilidades sobre o pensamento e a prática da pintura e da construção da imagem. Em comum, esses onze artistas provocam com seus trabalhos certa sensação de desconforto. E, acompanhado dela, um sorriso amarelo, evidenciando que o que se vê é diferente do que se imaginava.

Em seu início mais remoto, falar em história da arte significava falar na verdade na história da pintura. Por séculos, o espaço bidimensional foi o lugar das grandes discussões da arte; a tela foi a arena dos grandes embates da arte. Foi na tela que se construiu inicialmente as convenções do que era arte - relacionada ao belo tema, às belas formas, às belas cores, à bela execução -, e foi nela depois que essas convenções começaram a ser desconstruídas, abrindo caminho para outras possibilidades de arte.

Há algumas décadas, no entanto, esse espaço passou a ter frequentemente sua atualidade questionada, em meio a tantas outras possibilidades de construir e lidar com imagens, sendo considerado acadêmico, conservador, tradicional, limitado, insuficiente. Talvez esse não seja um problema que se restrinja ao que acontece dentro da tela. Talvez essa seja uma discussão que devesse ganhar contornos mais amplos, incluindo o que acontece do lado de fora do quadro, ainda com a tela em branco (levando em conta a postura do artista), e depois, quando ganha o espaço público de uma exposição (levando em conta a postura do público).

Os trabalhos reunidos nesta exposição lidam com essas questões, em pinturas (com obras que englobam também a redefinição dos limites tradicionais do próprio suporte), objetos e vídeo. Essas são obras que lidam com sobras, pedaços, remendos, desconfortos, defeitos, frustrações, convenções, restos, fracassos, deslocamentos, versões, inadequações. Não só na imagem, mas também nos procedimentos de construção. Há aqui capítulos de nossa história em versões não oficiais; normas de comportamento e convenções colocadas à mostra, que se revelam fracassadas ou insuficientes; materiais e procedimentos precários, descartados. Nada é confortável ou conformado, fazendo-nos lembrar que sorrir pode ser sinal de contentamento, mas também de desconforto, ironia, desprezo.

Sorria! | Smile!

03/6 - 02/6 - 2017

Curadoria de | Curated by Fernanda Lopes

Artists | *Artistas* : Alvaro Seixas,
Bruno Drolshagen, Daniel Lannes,
Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião,
Julia Debasse, Mayla Goerisch,
Pedro Meyer, Rafael Alonso,
Rodrigo Martins e | and Tatiana Chaloub.



We smile when something pleases us, when we feel comfortable, but also when we don't understand or don't like something, or don't find something remotely funny. We smile ironically when we don't know what to say (or when we do know but can't), or from obedience to conventions. We smile when we recognize ourselves but must not say so. We smile when we feel uncomfortable. We smile when we don't want to compromise ourselves. We smile out of politeness. We smile for convenience sake or when we wish to avoid an argument. Smile! This is an exhibition of painting.

Sorrimos quando algo nos agrada, quando nos sentimos confortáveis, mas também quando não entendemos, não gostamos ou não achamos graça alguma. Sorrimos por ironia, quando não sabemos o que dizer (ou sabemos, mas não podemos), ou para obedecer convenções. Sorrimos quando nos reconhecemos, mas não devemos dizer. Sorrimos quando nos sentimos desconfortáveis. Sorrimos quando não queremos nos comprometer. Sorrimos por educação. Sorrimos por comodidade ou quando não queremos começar uma discussão. Sorria! Esta é uma exposição de pintura.







Mayla Goerisch



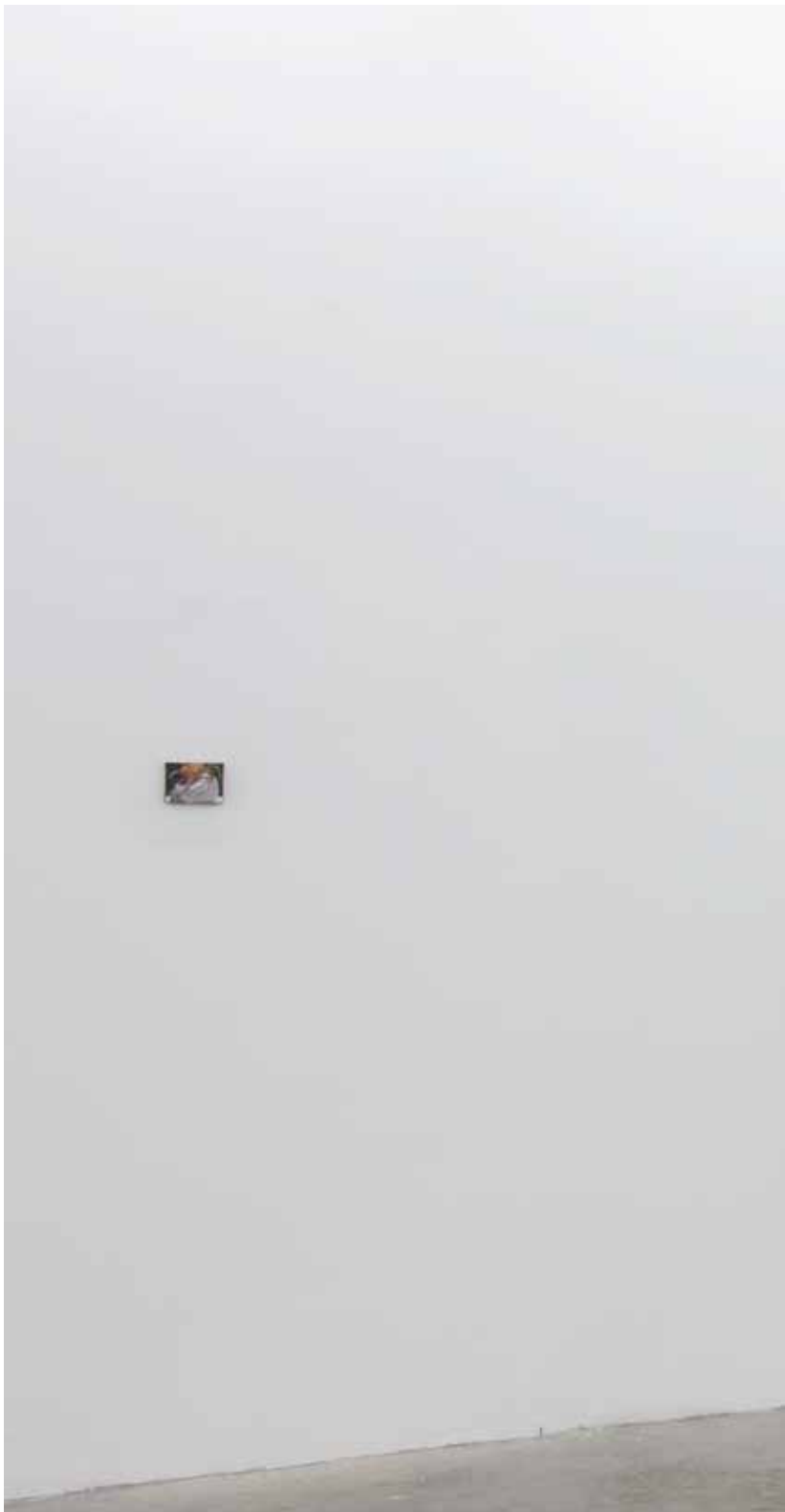














Nº 3

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond

(4) Cabelo+Frederico Coelho

(16) Virginia de Medeiros

(24) Basta!+Claudia Calirman

(34) Rodrigo Matheus+Lucrecia Zappi

(42) Marcius Galan+Kiki Mazzucchelli

(54) Jacaranda Project Space+Luisa Duarte

(74) Vicente de Mello+Waldir Barreto

(78) Wally Salomão+ Antonio Sergio Bessa

www.jacarandamagazine.com



Earth, Fire, Water, and Wind

Three Galles

When the lights came on, the two figures were already in motion. One was a woman in a blue dress, the other a man in a red suit. They were dancing, their movements fluid and expressive. The stage was dark, with spotlights focused on the performers. The atmosphere was electric, the music pulsing in the background. The audience was captivated, their eyes fixed on the stage. The performance was a blend of traditional and modern dance, a story told through movement and light.

Fracturing oneself for the encounter

Virginia B. Johnson

She was looking at me, her eyes sharp and piercing. Her hair was styled in a way that framed her face, and her expression was one of intense focus. She was wearing a purple bikini, which contrasted with the dark background. The lighting was dramatic, highlighting her features and the texture of her hair. It was a powerful image, one that captured a moment of intense connection and vulnerability.

Enough is Enough

Thea Miller

The car was a sight to behold, a sleek and futuristic machine that seemed to belong in a sci-fi movie. It was white, with a rounded, almost organic shape. It sat on a paved road that stretched into the distance. The background was a vast, open landscape under a clear sky. The car's presence was a stark contrast to the natural environment, a symbol of human ingenuity and progress.

The Weight and the Unfinished

Lucy Kavanagh

The light was a large, circular fixture, mounted on a sturdy metal stand. It was positioned in a studio setting, with a plain background. The light was turned on, casting a soft glow. The stand was adjustable, allowing for precise control of the light's direction and intensity. This was a classic piece of studio equipment, essential for creating the perfect lighting conditions for a photograph or video shoot.

Conversation with Marcus Galan

Thomas H. Johnson

The wall was covered with framed photographs and documents, each telling its own story. The frames were simple and white, allowing the content to be the focus. The images varied in size and subject matter, some showing people, others showing objects or scenes. The overall effect was a collage of memories and experiences, a visual conversation with the past.

Incarceration Chart

High Galles - The author and photographer by Virginia B. Johnson

The banner was held high by a group of people, their faces partially visible. The text on the banner was bold and clear, a stark message. The background was dark, making the banner stand out. The scene was one of protest or demonstration, a powerful statement about social issues. The photograph captured a moment of collective action and expression.

Beloved Concrete

Lucy Kavanagh

The sculpture was a white, abstract form, composed of several interconnected planes and curves. It was set against a dark background, which made its light color stand out. The sculpture had a sense of movement and flow, as if it were a frozen moment in time. It was a beautiful and thought-provoking piece of art, one that invited the viewer to explore its form and meaning.

The Dance of Loneliness

Thomas H. Johnson

The landscape was vast and desolate, with a small, bright blue pool of water in the foreground. The ground was a mix of light and dark tones, suggesting sand, rocks, and sparse vegetation. The sky was a pale, hazy blue. The overall mood was one of solitude and quiet contemplation. The image captured a beautiful yet lonely scene, a dance of nature in a remote corner of the world.



Felipe Scovino - Grid

The grid in the post-war years created the idea or belief that works could expand spaces infinitely, which represented the first step in the neutralization of the value of any specific space. What unites the works in this exhibition, beyond the grid motif itself, is the idea of a landscape. An invented landscape or the appearance of a place, which somehow, through an abstract and economic construction of elements, makes clear that the landscape no longer has a connection with an object from the natural world, but rather with the exploration of the circumstances themselves that mobilize this transformation of the landscape. According to the critic Dan Cameron, “the grid slowly developed from a device used to help create a spatial illusion into a system that imposes itself on the space itself”. The grid announced the modernity of art in helping it to achieve its autonomy and “in part” to turn its back on nature.

In this exhibition, we encounter different situations regarding the appearance of the grid as the proponent of landscape. For example, the ceaseless dialogue between art and architecture, or the very process of creating a territory/space, as in the case of the works of Lucia Koch and Raul Mourão. Through minimal gestures, the artists allow the empty space to acquire form and establish itself as visibility and territory. Mourão brings the rawness, dirt and living, arid atmosphere of the streets, while Koch engages with Moorish traditions and the legacy that the Mashrabiya endowed on contemporaneity. Their hollow structures function as a translucent body, or a grid that presents itself as fluctuating or open to the interactions and landscapes that intersect with it. It is important to highlight moreover that the rawness of Raul’s work is aligned with the grid constructed on Komatsu’s wall. Suspended over this rough, twisted, unfinished track is the rod, the gesture, the component that reveals a construction site. The work is created in this process of never presenting itself as complete, finished or ready. There is the strength itself of the city that brings dynamism to this work. The grid sketched on the wall reveals its designed and architectural character, two aspects dear to Komatsu. By way of contrast, the backlights of Ana Holck offer an affective memory of the artist. They reveal a construction site of another order and consequence. The lines that form the grid intertwine with an image that belongs to its own story. The grid is a reference to everything that relates to construction, architecture and geometry. These are aspects that are extensively explored by the artist.

Amalia Giacomini, on the other hand, in demarcating areas using an emblem of overlapping lines, creates a relationship between figure and background, and, on the frontier between line and materiality, the grid is exposed in an ambiguous gap that expresses appearance and dissolution. It is as if the absence or emptiness were layers or organic lines that completed the method of executing the work. Characterized by a certain delicacy are the works made with brick dust by Brígida Baltar. There is the wall in the form of a mesh and the ‘cobogó’ (brick or concrete latticework). Their strength is

Grid

O grid no pós-guerra criou uma ideia ou convicção de que as obras podiam expandir os espaços infinitamente, o que significou o primeiro passo para a neutralização do valor de qualquer espaço específico. O que reúne as obras nesta exposição, para além do traçado em grade, é a ideia de uma paisagem. Uma paisagem inventada ou a aparição de um lugar, que de alguma forma, através de uma construção abstrata e econômica de elementos, deixa claro que a paisagem não tem mais ligação com um objeto do mundo natural, mas com a investigação a respeito das próprias circunstâncias que são mobilizadoras dessa transformação da paisagem. Para o crítico Dan Cameron, “o grid lentamente se desenvolveu de um dispositivo usado para ajudar a criar uma ilusão espacial para um sistema que se impôs sobre o espaço propriamente dito”. O grid declarou a modernidade da arte ao ajudá-la a conquistar sua autonomia e “em parte” a dar as costas à natureza.

Nesta mostra nos deparamos com situações distintas a respeito da aparição do grid como propositor de paisagem. Por exemplo, o diálogo incessante entre arte e arquitetura, ou a própria formação projetual de um território/espaço, como é o caso das obras de Lucia Koch e Raul Mourão. Por meio de gestos mínimos, os artistas possibilitam que o vazio ganhe forma e se estabeleça como visibilidade e território. Mourão traz a crueza, a sujeira e a atmosfera viva e árida das ruas, enquanto Koch dialoga com as tradições mouras e o legado que o muxarabi trouxe para a contemporaneidade. Suas estruturas vazadas operam como um corpo translúcido, ou um grid que se coloca como que flutuante ou aberto às interações e paisagens que o cruzam. Cabe ressaltar também que a crueza do trabalho de Raul se alinha ao grid projetado sobre a parede de Komatsu. Pairando sobre essa trilha tosca, torta, inacabada, há o vergalhão, o traço, o componente que revela um canteiro de obras. A obra se faz nesse processo de nunca se colocar como completa, fechada, pronta. Há uma força própria da cidade que traz dinâmica para essa obra. O grid rascunhado na parede revela o seu caráter projetual e arquitetônico, duas circunstâncias caras a Komatsu. De modo inverso, os backlights de Ana Holck trazem uma memória afetiva à artista. Revelam um canteiro de obras de outra ordem e consequência. As linhas que constroem o grid se entrelaçam com uma imagem que pertence à sua própria história. O grid é uma referência a tudo aquilo que remonta à construção, arquitetura, geometria. São aspectos que são amplamente investigados pela artista.

Já Amalia Giacomini, ao delimitar áreas partindo de um gesto de sobrepor linhas, cria uma relação de figura e fundo, e no limite entre linha e materialidade o grid é exposto em um intervalo ambíguo que manifesta aparência e dissolução. É como se a falta ou o vazio fossem camadas ou linhas orgânicas que completassem o próprio método de execução da obra. Pelo viés da delicadeza, temos as obras feitas com pó de tijolo de Brígida Baltar. Eis o muro em formato de uma trama e o cobogó. A força deles está na própria fragilidade do material, em um estado que oscila perfeitamente entre equilíbrio e ordem, de um

GRID

15/9 - 15/10 2017

Curadoria de | Curated by Felipe Scovino.

Artistas | Artists: Carlos Vergara,
Daniel Senise, Luiz Zerbini,
Raul Mourão, José Bechara,
Lucia Koch, Amalia Giacomini,
Ana Holck, André Komatsu,

Brígida Baltar, Fabio Cardoso,
Geraldo de Barros, Nicolás Robbio,
Paulo Clímachauska e | and
Rafael Alonso.

found in the very fragility of the material, in a state which oscillates perfectly between balance and order, on the one hand, and instability and organicness, on the other. These are architectures that explore memory and the affectivity of a city space. In a photo belonging to the series Fotoformas ('photo-forms') (c. 1951), Geraldo de Barros brings together different views and perspectives of the roof of the Luz Railway Station, in São Paulo, constructing an authorial and optical montage. In this tangle of metallic structures and glass that the photo reveals, the grid presents itself as an illusory structure, capable of creating a generation of new and successive dynamics.

The dirty, erratic grids, detours from poorly executed, ragged painting, are present in the works of Rafael Alonso. A crooked grid that laughs at its own vacillating condition. Fabio Cardoso's canvasses highlight and deconstruct two long-standing categories of art: the grid itself and the monochrome. The transparency with which he constructs the light in his paintings casts doubt on the "purity" of the aforementioned categories. It is not an opaque painting, however, since it seeks to be denuded, to reveal its different layers, and at this moment the grid appears as a proposing element. The work of Zerbini, by contrast, explores, at first sight, the rigour of forms and lines, a legacy of the constructive tradition in Brazilian art. However we are engaged in a narrative that is in no way formalist, which encourages optical games, that explores the subtle tonalities of shadows and alters the "perfect" form of the grid: what interests him is a certain indiscipline on this plane. The grid also appears as a design projected on the wall. In the work of Nicolás Robbio, the design achieves space and virtuality at the same time. It belongs to an in-between-space and manifests as a cut-out landscape reminiscent of the grid, but particularly of the window or brise-soleil. It is the imminence of an architecture that follows different rhythms, references and purposes.

In the cards/pictures of Climachauska, the numbers and suits are suspended and what remains is the background in grid form. What previously was literally in the background is now foregrounded as the protagonist. The dynamic of these grids is reminiscent of constructivism and concrete art. However, this manner of presenting it induces rather an optical dispersion than the rigidity of concrete lines. If, on the one hand, the artist subtracts images from the reference for this work (a deck of cards), on the other he creates a limitless imaginary for the spectator/player.

Creating a landscape not as a mimetic reproduction of nature, but with nature or with the action of time: these seem to be the central threads of the works of Carlos Vergara and José Bechara. Like a process reminiscent of the monotypes, the works, through the "impression" of nature, in the case of Vergara, and of the slow, acid action of the chemistry itself of the materials used in the case of Bechara, offer us new territories. Moreover, the fact that they are similar to those of Daniel Senise – who clearly references Picasso and Cézanne, two artists who regarded nature as a means of

lado, e instabilidade e organicidade, de outro. São arquiteturas que exploram a memória e a afetividade de um espaço da cidade. Numa foto pertencente à série Fotoformas (c. 1951), Geraldo de Barros articula diversas visadas e perspectivas do teto da Estação da Luz, em São Paulo, construindo uma montagem autoral e óptica. Nesse emaranhado de estruturas metálicas e vidro que a foto revela, o grid se faz presente como uma estrutura ilusória, capaz de provocar uma geração de novas e sucessivas dinâmicas.

Os grids sujos, erráticos, desvios de uma pintura op malfeita e rasgada estão presentes nos trabalhos de Rafael Alonso. Um grid torto e que ri de sua própria condição vacilante. Em Fabio Cardoso, suas telas colocam em evidência e, logo, em desconstrução duas categorias longevas da arte: o próprio grid e o monocromo. A transparência com que constrói a luz em suas pinturas coloca em dúvida a "pureza" dessas categorias citadas. Não é uma pintura opaca, pelo contrário, pois quer ser desnudada, revelar as suas distintas camadas, e nesse instante o grid entra como elemento propositor. Já o trabalho de Zerbini explora, à primeira vista, o rigor de formas e linhas, herança da tradição construtiva na arte brasileira, porém somos levados por uma narrativa nada formalista que incentiva os jogos ópticos, explora as sutis tonalidades de sombras e altera o formato "perfeito" do grid: o que lhe interessa é uma indisciplina desse plano. O grid se faz também enquanto desenho projetado na parede. No trabalho de Nicolás Robbio, o desenho ganha o espaço e a virtualidade ao mesmo tempo. Pertence a um espaço-entre e se faz enquanto uma paisagem recortada que remete ao grid, mas especialmente a janela ou brise-soleil. É a imanência de uma arquitetura que caminha por diferentes tempos, referências e propósitos. Nas cartas/pinturas de Climachauska, os números e naipes estão suspensos e o que nos resta é o fundo em grid. O que antes estava literalmente em segundo plano agora se coloca como protagonista. A dinâmica desses grids remonta ao construtivismo e à arte concreta. Contudo, essa maneira de apresentá-lo induz mais a uma dispersão óptica do que à rigidez das linhas concretas. Se, por um lado, o artista subtrai imagens do referente dessa obra (o baralho), por outro ele cria um imaginário sem tamanho para o espectador/jogador.

Constituir uma paisagem não como reprodução mimética da natureza, mas com a natureza ou com a ação do tempo. Esses parecem ser os fios condutores das obras de Carlos Vergara e José Bechara. Como um processo que remonta às monotipias, as obras, através da "impressão" da natureza, no caso de Vergara, e da ação lenta e ácida da química própria dos materiais empregados, no caso de Bechara, nos oferecem territórios. Ademais, o fato de elas estarem próximas às de Daniel Senise – que claramente faz menção a Picasso e Cézanne, dois artistas que tiveram a natureza como meio de investigação – e a um desenho da série Máscaras, de Vergara, condiciona uma aura romântica: todas essas obras investem sobre um fragmento, um pedaço de paisagem no qual pode estar o todo, e esse não pode ser desqualificado por uma racionalidade inibidora, mas capturado pelo instante de produção da obra. Já na tela de Vergara com motivos em losangos, de 1983, o referente são as grades que separavam o público do desfile

exploration – and the drawing from the series Máscaras ('masks'), by Vergara, creates a romantic aura: all these works concern a fragment, a part of the landscape in which may be the whole, and this cannot be disqualified by an inhibiting rationality, but rather captured in the instant when the work is produced. Elsewhere, on Vergara's canvass with motifs in lozenge form, from 1983, the reference is the railings that separate the spectators of the parade during the Carnival festivities. The figurative aspects are removed and what remains is the grid as a suggestion of a space that allows for meetings and the construction of a playful atmosphere.

In the land of art, as Anne Cauquelin states, "the artificial and the real, the invented and the concrete, the truth and the lie, the original and copy, are no longer divided by a serene dichotomy, but maintain fluid relations", enabling us to think about what is probable. The works in this exhibition reveal that reality is no longer exactly the same: it is duplicated, confronted and reinforced by fiction.

durante os festejos do Carnaval. Saem os aspectos figurativos e o que permanece é o grid enquanto sugestão de um espaço que promove encontros e a compleição de uma atmosfera lúdica.

No terreno da arte, como afirma Anne Cauquelin, "o artificial e o real, o inventado e o concreto, a verdade e a mentira, o original e a cópia não se dividem mais segundo uma dicotomia serena, mas mantêm relações fluidas", abrindo caminho a um pensamento do verossímil. As obras desta exposição nos revelam que a realidade não é mais exatamente a mesma: ela é duplicada, confrontada, e reforçada pela ficção.







Amalia Giacomini









Luiz Zerbini





Carlos Vergara





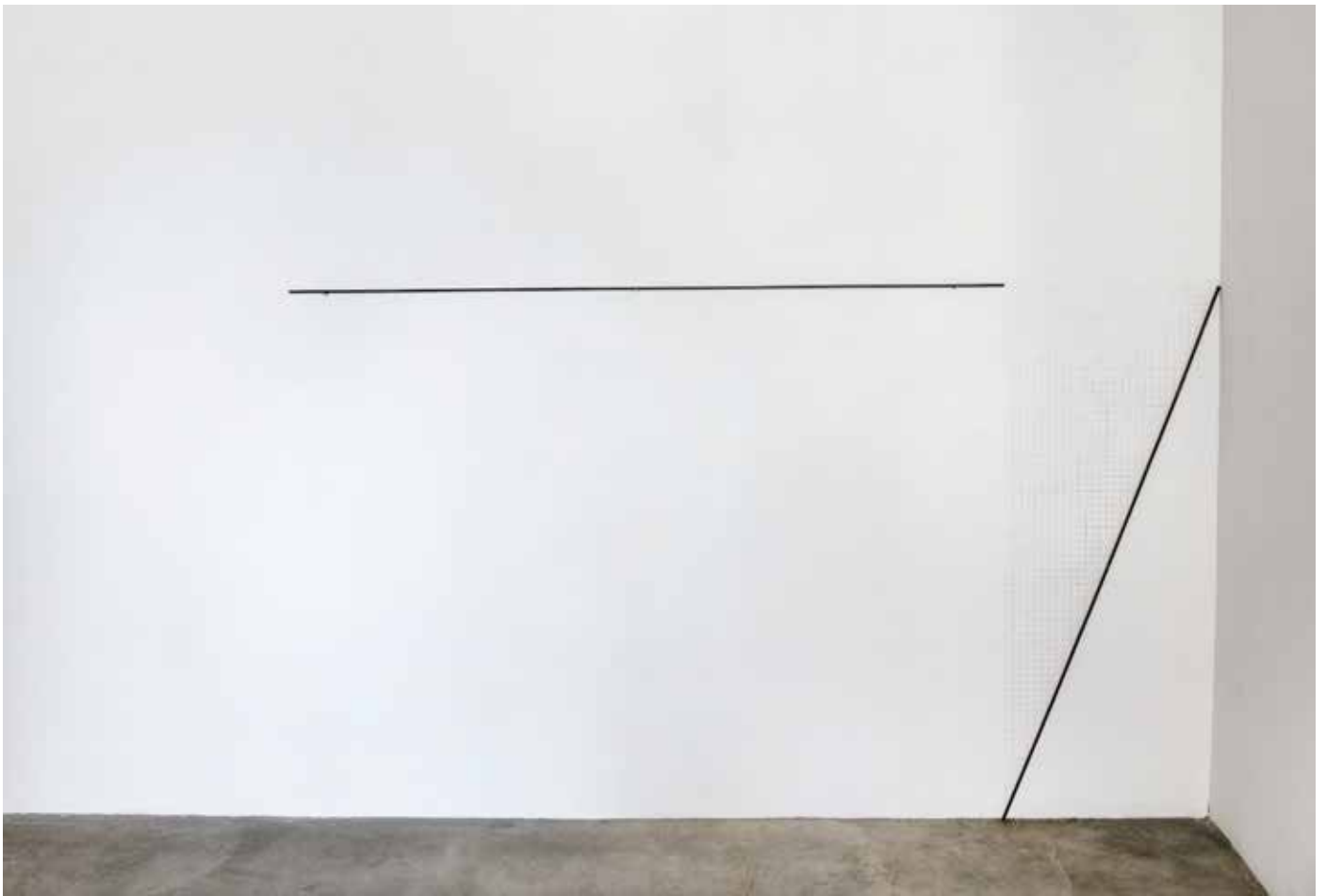
Paulo Klimachauska

Rafael Alonso





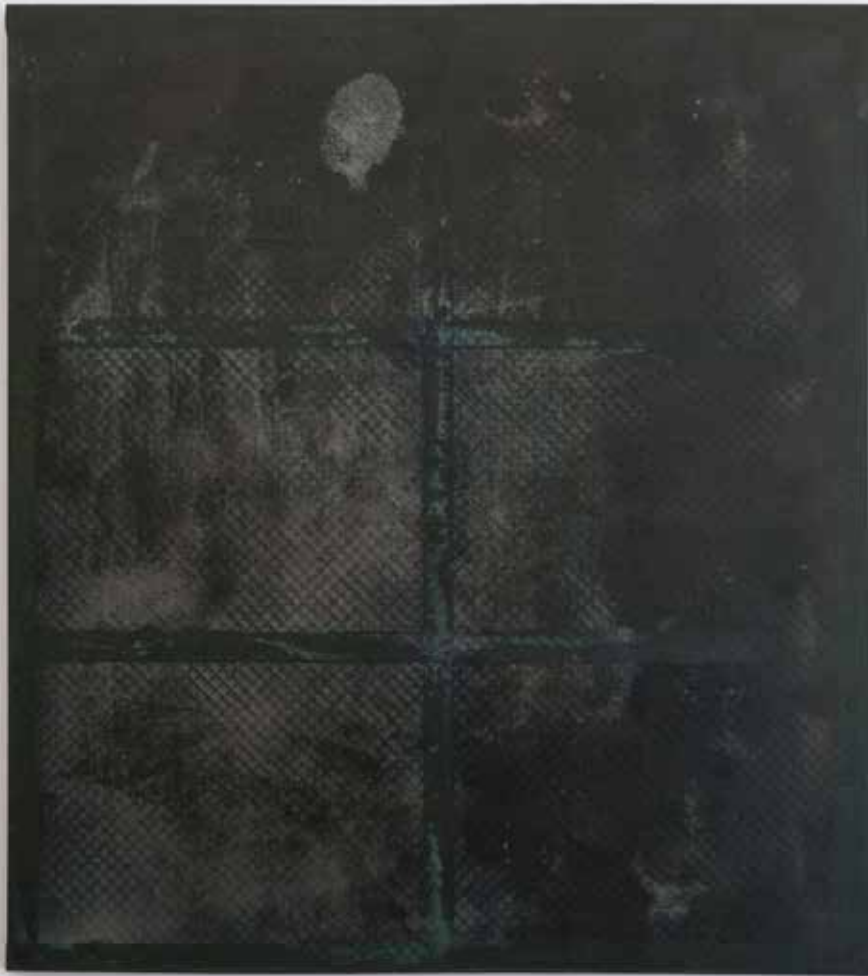
José Bechara





Lucia Koch





Nº 4

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond

- (2) Marcone Moreira+Moacir dos Anjos
- (12) Gustavo Speridião+Guilherme Gutman
- (22) Rodrigo Braga+Daniel Rangel
- (36) Rafael Alonso+Alvaro Seixas
- (42) Maria Laet+Luísa Duarte
- (50) Caio Reiszewitz+Guilherme Wisnik
- (60) Arthur Lescher+Aginaldo Farias
- (72) Daniel Steegmann+Fábio Zucker
- (84) Tunga+Michael Asbury

www.jacarandamagazine.com



The Marks of the Things and the Political Folds

Theresa Sauer



The sculpture is composed of numerous thin, light-colored wooden planks. These planks are arranged in a complex, layered structure that resembles a chair or a set of stairs. The planks are oriented vertically and horizontally, creating a sense of depth and volume. The overall form is abstract and organic, with the planks overlapping and interlocking in various ways. The sculpture is set against a dark background, which makes the light-colored wood stand out prominently. The lighting is dramatic, highlighting the textures and edges of the planks.

Rodrigo Braga, the Sower of Signals

Theresa Sauer



The photograph shows a person sitting on the ground in a natural, outdoor setting. The person is surrounded by dense green foliage, and the ground is covered with reddish-brown earth or mulch. The person appears to be engaged in a task, possibly related to the 'Sower of Signals' mentioned in the title. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is serene and focused.

Battlefield: Rafael Alonso's Painting

Theresa Sauer



The painting features vibrant, wavy, horizontal bands of color. The colors include shades of red, blue, green, and yellow, set against a white background. The bands are irregular and wavy, creating a sense of movement and rhythm. The painting is displayed in a gallery setting, with a white wall and a dark floor. The lighting is even, highlighting the colors and textures of the painting.

Water Situation

Theresa Sauer



The black and white photograph shows a person sitting on a wooden structure in a natural, outdoor setting. The structure appears to be a boat or a platform over water. The person is looking towards the camera. The background shows a dense forest of trees. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is contemplative and serene.

Aterro

Theresa Sauer



The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material. The sculpture is set in a natural, outdoor setting with trees and a body of water in the background. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is somber and contemplative.

The Gravity of Memory: The Appeal of the Stars - 4 projects by Artur Lescher

Theresa Sauer



The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material. The sculpture is set in a natural, outdoor setting with a large, circular opening in the background. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is contemplative and serene.

Conversation with Daniel Steegmann Mangrané

Theresa Sauer



The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material. The sculpture is set in a natural, outdoor setting with a large, circular opening in the background. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is contemplative and serene.

Tunga - Triade Trindade (2001)

Theresa Sauer



The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material. The sculpture is set in a natural, outdoor setting with a large, circular opening in the background. The lighting is natural, suggesting an outdoor environment. The overall mood is contemplative and serene.



Daniel Senise - Arthur, Janina, Marco and Pedro

A monk was going about begging alms. He came to the door of a farmer's house but they didn't want to give him a handout. The monk was about to collapse with hunger, and said:
— I'm going to see if I can make some stone soup! And he picked up a stone from the ground, brushed off the dirt and looked at it to see if it was good enough to make a soup.
The people of the house began to laugh at the monk and the very idea. The monk said:
— So no one's ever eaten stone soup? I can only say that it's very good.
They responded:
— We always wanted to see this!
That was just what the monk wanted to hear. After washing the stone, he asked:
— Would you lend me a pan?
They gave him an earthenware pot. He filled it with water and placed the stone inside.
— Now, if you'd allow this pan to sit on the coals over there.
They did so. As soon as the pot began to bubble, he turned around:
— A bit of fat would be just the thing for the soup!
They went and got a piece of fat. It sizzled and sizzled, and the people of the house were amazed at what they saw. The monk tasted the soup and said:
— It's very bland. It could do with a pinch of salt.
So they gave him some salt. He seasoned it, tasted it and said:
— Now with the addition of some cabbage leaves, the soup would taste so good the angels would eat it!
The lady of the house went to the vegetable garden and brought him some fresh cabbage. The monk cleaned it and shredded it with his fingers, before placing the leaves in the pot. When the leaves were bubbling, the monk said:
— And a chunk of sausage would really make it special.
They brought him a bit of sausage. He placed it in the pot and, while it was cooking, he got some bread from his bag and settled down to eat at his leisure. The soup smelled heavenly. He ate it and licked his lips. After emptying the pot, the stone remained at the bottom. The people of the house looked at him and asked:
— Oh, worthy monk, but what about the stone?
The monk replied:
— I'll wash the stone and take it with me for another time.

Arthur, Janina, Marco e Pedro

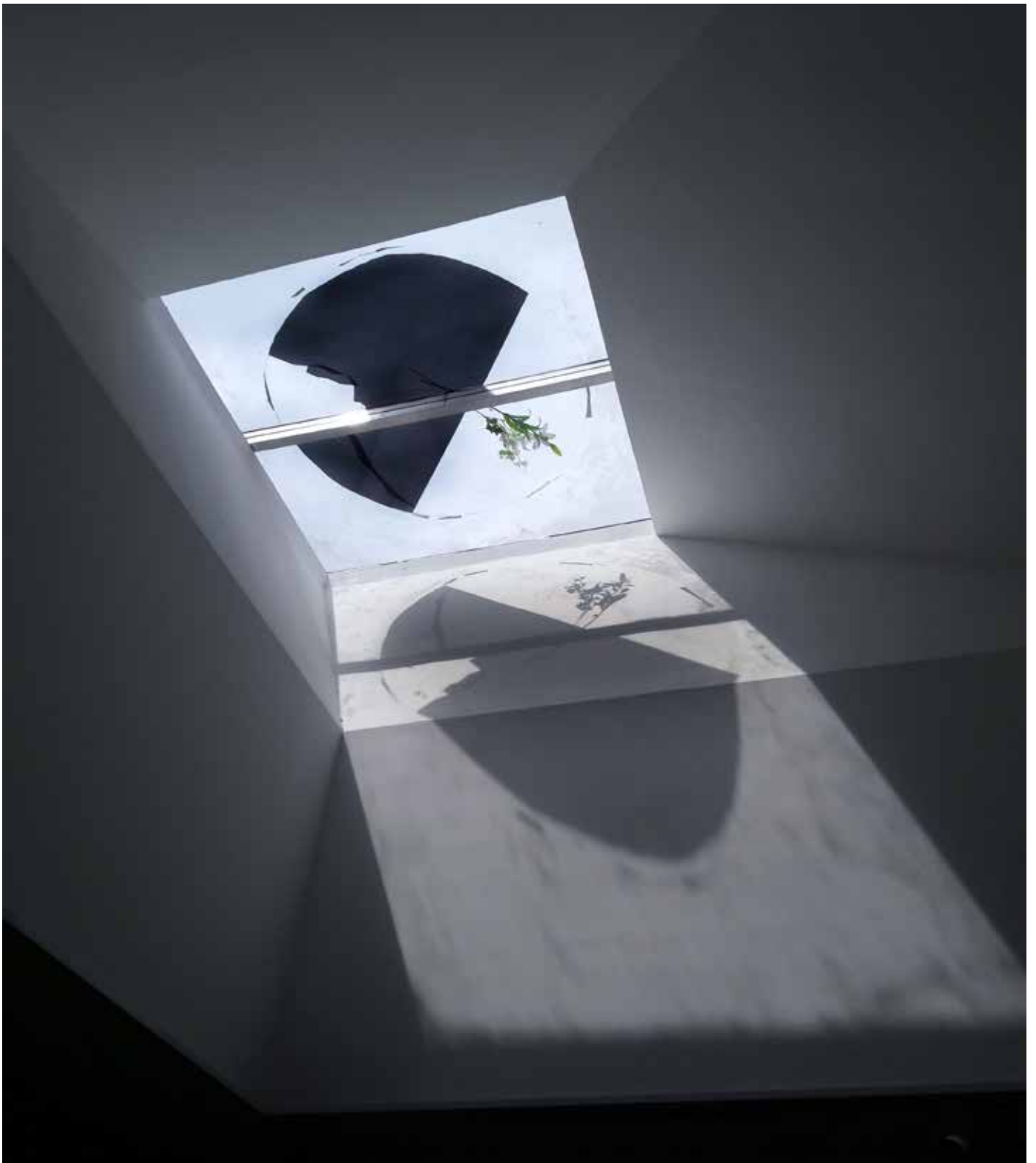
Um frade andava no peditério. Chegou à porta de um lavrador, mas não lhe quiseram aí dar esmola. O frade estava caindo de fome, e disse:
— *Vou ver se faço um caldinho de pedra! E pegou uma pedra do chão, sacudiu-lhe a terra e pôs-se a olhar para ela, para ver se era boa para fazer um caldo.*
A gente da casa pôs-se a rir do frade e daquela lembrança. Perguntou o frade:
— *Então nunca comeram caldo de pedra? Só lhes digo que é uma coisa boa.*
Responderam-lhe:
— *Sempre quisemos ver isso!*
Era o que o frade queria ouvir. Depois de ter lavado a pedra, pediu:
— *Se me prestassem aí um pucarinho.*
Deram-lhe uma panela de barro. Ele a encheu de água e deitou a pedra dentro.
— *Agora, se me deixassem estar a panelinha aí ao pé das brasas. Deixaram. Assim que a panela começou a chiar, tornou ele:*
— *Com um bocadinho de unto, é que o caldo ficava um primor! Foram-lhe buscar um pedaço de unto. Ferveu, ferveu, e a gente da casa pasmada pelo que via. Dizia o frade, provando o caldo:*
— *Está um bocadinho insosso. Bem precisava de uma pedrinha de sal. Também lhe deram o sal. Temperou, provou e afirmou:*
— *Agora é que, com uns olhinhos de couve, o caldo ficava que até os anjos o comeriam!*
A dona da casa foi à horta e trouxe-lhe duas couves tenras. O frade limpou-as e ripou-as com os dedos, deitando as folhas na panela. Quando os olhos já estavam aferventados, disse o frade:
— *Ai, um naquinho de chouriço é que lhe dava uma graça. Trouxeram-lhe um pedaço de chouriço. Ele o botou na panela e, enquanto se cozia, tirou do alforje pão e arranjou-se para comer com vagar. O caldo cheirava que era uma regalo. Comeu e lambeu o beijo. Depois de despejada a panela, ficou a pedra no fundo. A gente da casa, que estava com os olhos nele, perguntou:*
— *Ó senhor frade, e a pedra?*
Respondeu o frade:
— *A pedra eu lavo e levo comigo para outra vez.*





Janina McQuoid

















Nº 5

Jacaranda

A Journal of Brazilian Art and beyond

- (4) André Komatsu+Jacopo Crivelli Visconti
- (14) Rochelle Costi+Bernardo Mosqueira
- (26) Henrique Oliveira+Felipe Scovino
- (36) Judith Lauand+Aliza Edelman
- (50) Felipe Cohen+Wagner Malta Tavares
- (58) Guilherme Vaz+Franz Manata
- (66) Valeska Soares+Suzana Velasco
- (78) Angelo Venosa+Daniela Name
- (88) Malasartes+Fred Coelho

www.jacarandamagazine.com



The Logic of Dynamic Tension

Richard Serra




Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "The Logic of Dynamic Tension," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The posters "NOVO MONDO" and "OPROGRESSO" are examples of Serra's graphic work, which often features bold, black, sans-serif typography. The posters are arranged in a way that suggests a dialogue between the two, with the top poster partially overlapping the bottom one.

Experimental Documentation Where Banality does not Exist

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Experimental Documentation Where Banality does not Exist," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a hand holding a large, clear glass sphere. Inside the sphere, there is a dark, textured object that appears to be a piece of wood or a similar material. The hand is positioned in a way that suggests a delicate balance, as if the sphere is about to fall or tip over. The background is a blurred green, suggesting an outdoor setting.

Soft Solids

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Soft Solids," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.

Rupturing the Plane: Judith Lauand's Infinite Constructions

Yusef Karam



Judith Lauand's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Rupturing the Plane: Judith Lauand's Infinite Constructions," she explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Lauand's mastery of balance and her ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.

Tardy Light

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Tardy Light," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.

Conversation with Guilherme Vaz

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Conversation with Guilherme Vaz," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.

Profile: Poetic Images

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Profile: Poetic Images," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.

Notes From a Shipwreck

Richard Serra



Richard Serra's work is characterized by its monumental scale and the use of heavy, dark materials. In "Notes From a Shipwreck," he explores the relationship between form and space through the arrangement of large, white, rectangular plates. The plates are positioned in a way that creates a sense of tension and movement, as if they are about to shift or fall. The sculpture is a testament to Serra's mastery of balance and his ability to create a dynamic equilibrium in a static form.

The photograph shows a large, abstract sculpture made of dark, textured material, possibly wood or stone. The sculpture has a complex, organic form that resembles a large, gnarled tree trunk or a piece of weathered wood. It is positioned in a way that suggests a sense of weight and stability, despite its irregular shape.



Luiz Camillo Osório - Art without authorship

Project Horse: Quadrivium, 8 feet. The title is strange. Various questions arise here. How do you combine a horse and a project? What unites the notion of Latin pedagogy with eight animal feet? How do you cross an animal with the spiritual? We subsequently learn that this is an exhibition involving four artists, but not exactly a group show, with works contributed by each of them. In an external gallery, to be fair to the exhibition, there are individual works by the four. But let me be clear here, no matter how good they are, no matter how interesting they prove to be, it isn't this that has prompted me to write and which draws us to this exhibition. This is a meeting of works made collectively, of artists interacting and acting in partnership, and producing a major eight-part improvisation/experience/installation. Or 'eight-feet' if we want to highlight the physical, organic and procedural pulse that flows through this meeting of works.

The plural here – speaking of works – is a matter to be addressed. On the one hand, yes, there inside the Jacarandá space, at the Villa Aymoré, in Glória, is a series of works that can be seen separately and some of which may interest us more than others. On the other hand, it is the aggregation of the whole, the contamination of one work by the others, of our 'looking' through our ears, the movement of our body there within, the apparent germinating mess, which ends up making us realize that this is all one work, in the singular, which unfolds into many. This linking of the one and the many reminds us of how everything was made, where one artist interacts and acts based on a trace left by another. And it is from this linkage of inaugural gestures, without a fixed causal sequence, that the works and the work-exhibition emerge. The presence of sound is an important element in understanding this. Many of the "paintings" are associated with a specific sound. Even the electrical cables have a significant graphic dimension. However, the orchestration of each sound-work with the sound that permeates the environment is essential. The atmosphere that flows through the exhibition owes much to this sound that flows through the environment.

The idea behind the exhibition was simple: to show the result of several years of exchanges between four artist-friends, two of whom shared a studio: Adriano Motta, Cadu, Eduardo Berliner and Paulo Vivacqua. Individually distinct in their poetics, they exhibit the complicity of friendly coexistence and the challenge proposed of jointly producing something unexpected. A common aspect that served to kick-start the process of co-creation was drawing. Each had a big piece of paper and began separately. They then moved on to another's drawing and the interaction became the main fact. It is not easy to insert your hand into something initiated by another artist without the cake-mix collapsing. But it's even more difficult to experience the flow of an improvisation without losing a formal accomplishment and without relinquishing the experience of the whole, which leads the eyes and bodies of those entering the room into a shared experience. As Cadu wrote in a brief text about

Quatro em um- Arte sem autoria

Projeto Cavallo: Quadrivium, 8 patas. O título é estranho. Várias indagações brotam daí. Como juntar cavalo e projeto? O que aproxima uma noção da pedagogia latina e 8 patas animais? Como cruzar o animal e o espiritual? Sabemos em seguida que é uma exposição com quatro artistas, mas não exatamente uma coletiva, com trabalhos reunidos de cada um deles. Na galeria externa, para ser fiel à exposição, há trabalhos individuais dos quatro. Mas já deixo claro que por melhor que sejam, por mais interessantes que se mostrem, não é isso que me move a escrever e que nos pega nesta exposição. É a reunião de trabalhos feitos em conjunto, dos artistas interferindo e atuando em parceria e compondo uma grande improvisação/experiência/installação a 8 mãos. Ou patas, se quisermos ressaltar a pulsão física, orgânica, processual que aparece nesta reunião de obras.

O plural aqui – falar em obras – é uma questão a ser tratada. Por um lado, sim, vemos ali dentro do espaço Jacarandá, na Vila Aymoré, na Glória, uma série de trabalhos que podem ser vistos separadamente e nos interessar uns mais, outros menos. Por outro lado, é a agregação do conjunto, a contaminação de um trabalho pelos outros, do nosso olhar pelos nossos ouvidos, pelo movimento do nosso corpo ali dentro, pela aparente bagunça germinante, que acabamos percebendo que se trata de uma única obra, no singular, que fica se desdobrando em muitas. Essa articulação do um e do muitos remete ao modo pelo qual toda a coisa foi feita, em que um artista interfere e atua a partir da marca deixada pelo outro e é desse encadeamento de gestos inaugurais, sem sequenciamento causal determinado, que vão surgindo as obras e a obra-exposição. A presença do som é um elemento importante para se entender isso. Muitas das "pinturas" trazem acopladas nelas uma sonoridade específica. Tendo inclusive nos fios elétricos uma dimensão gráfica importante. Entretanto, a orquestração de cada som-obra com a sonoridade que perpassa o ambiente é algo fundamental. A atmosfera que pulsa na exposição deve muito a esta sonorização que pulsa no ambiente.

A ideia por trás da exposição era simples: mostrar o resultado de alguns anos de troca entre quatro artistas amigos, dois deles dividindo ateliê: Adriano Motta, Cadu, Eduardo Berliner, Paulo Vivacqua. Individualmente diferentes em suas poéticas, carregam a cumplicidade da convivência amistosa e o desafio proposto de produzirem juntos algo inesperado. Um ponto em comum que serviu para disparar o processo de co-criação foi o desenho. Cada um tinha um bom pedaço de papel e começaram separadamente. Em seguida, pulavam no desenho do outro e a interferência tornou-se o fato principal. Não é fácil meter a mão em algo já começado por outro artista sem a massa do bolo desandar. Mais difícil ainda é deixar viva a pulsão de uma improvisação sem perda de uma realização formal e sem abrir mão da experiência do conjunto, que traz o olho e o corpo de quem entra na sala para dentro de uma expressividade compartilhada. Como escreveu Cadu em um pequeno texto sobre a exposição, "o resultado apresentado no Jacarandá é um híbrido de gabinete

151

the exhibition, “the result presented at Jacarandá is a hybrid of a cabinet of curiosities and a walled garden, where objects, sounds, sculptures, drawings, paintings and videos blur the borders of language and semantic fields, and reflect the seriousness of individual and collective orbits on a collision course.”

Since the creation of Jacarandá, a mixture of club, studio, bar and laboratory, conceived and managed by artists, the question about its specificity has hung in the air. How could this meeting place be transformed into an exhibition environment and differentiate itself from other cultural spaces? How can one transform this search for spaces of coexistence and friendly exchange into what is also an exhibition space, and how would these exhibitions enjoy a privileged status? I was lucky to be the curator of MAM-RJ when the exhibitions of Luiz Zerbini, Cabelo and Raul Mourão jointly occurred. Opening together, they coexisted on the same floor. Somehow, a single experience took place there, which did not simply bring together individual works, paintings, sculptures and objects etc., but also explored indeterminate environments such as Cabelo’s ‘cafofo’ or ‘pad’, which was a performance space where things never stopped happening, mixing images, films, sounds, objects and drawings. Similarly, Zerbini’s large table, installed in the center of the monumental space, brought together the entire visual and plastic repertoire of the artist’s studio and pictorial imaginary. The reticulated design itself, forming a geometric grid where various things from his cabinet of curiosities were inserted, helped us perceive the artist’s poetics, and the way his paintings are constructed, where excess and order meet.

de curiosidades e jardim murado, em que objetos, sons, esculturas, desenhos, pinturas e vídeos, borram as fronteiras das linguagens, dos campos semânticos e refletem a gravidade de órbitas individuais e coletivas em curso de colisão”.

Desde a criação do Jacarandá, uma mistura de clube, ateliê, bar e laboratório, concebido e gerido por artistas, que a pergunta sobre sua especificidade está no ar. Como este lugar de reunião poderia se transformar em um ambiente expositivo e se diferenciar de outros espaços culturais? Como fazer desta procura por ambientes de convivência e troca amistosa um espaço também de exposição e de que modo estas exposições teriam ali uma situação privilegiada para acontecerem? Tive a sorte de ser o curador do MAM-RJ quando aconteceram conjuntamente as exposições do [Luiz] Zerbini, do Cabelo e do Raul [Mourão]. Abrindo juntas, conviveram em um mesmo andar. De algum modo ali deu-se uma experiência única, que reunia não só obras individuais, pinturas, esculturas, objetos etc, como também explorava ambientes indeterminados como o cafofo do Cabelo, que era um ambiente-perfomático, onde as coisas não paravam de acontecer, que misturava imagens, filmes, sons, objetos, desenhos. Da mesma forma, a grande mesa do Zerbini, instalada no centro do espaço monumental, trazia todo o repertório visual e plástico do ateliê e do imaginário pictórico do artista. O próprio desenho reticulado, formando uma grade geométrica onde se inseriam as várias coisas de seu gabinete de curiosidades, nos ajudava a perceber a poética do artista, o modo de construção de sua pintura, onde o excesso e a ordem se articulam.













I cite this example, of artists also connected with Jacarandá, because the most important thing about this exhibition was the atmosphere of works that seemed unfinished, despite the fact that many of them were conventional works, where the process of creating the form was a continuous experience always at the point of overflowing. As stated above, we see the same thing in Project Horse, and it is this kind of experience-experiment, more radical here, which seems to me to lend Jacarandá vitality, where the artists invest in unique projects that are unlikely to find a place in institutions, at least with the same freedom and spirit of improvisation – without sacrificing quality – seen here. One thing that attracts our attention is the amount of work put into this exhibition.

There are obvious historical precedents for this kind of creative collaboration. The surrealist cadavre exquis / exquisite corpses certainly appear here as an example. The artists created a sort of “wireless telephone” where initial doodles offered by one artist developed into a design after passing through different hands. The idea was to de-condition the intentional gesture, something which Miró expressed poetically as the painter’s need to always paint with his left hand, which is untamed by virtuosity. Indeed, this creative game was also intended to deconstruct the idea of individual expression, as if there were something to be expressed from within the subject-genius like juice extracted from an orange; seeking to link creation with not-knowing, or at least to go beyond a knowing determined by consciousness or technique; making creation occur wholly on the surface of the signifying material, confronting the resistance of inexpressiveness and the unforeseen.

Another example, which in this case, due its historical proximity, is a kind of dialog in reverse, would be an exhibition held in parallel with the Venice Biennale this year. I refer to The Boat is Leaking. The Captain Lied, a multi-media partnership also produced based on the long-term coexistence between the filmmaker Alexander Kluge, the artist Thomas Demand, the set designer Anna Viebrock and the curator Udo Kittelmann. In this case, the theatrical and fabulatory atmosphere were more suggestive, but lacked the plastic and material intensity of Project Horse. What interests us in both cases is the creative interaction between artists and the desire to produce something which displaces the idea of authorship. The marks left by each artist are perceived in detail, but the result of the whole goes beyond this. It is something else; it is greater than the sum of its parts.

Eduardo Berliner, in a conversation held at Jacarandá during the exhibition, highlighted the sometimes intense difficulty of this experience, which was to accept an intervention that was displeasing to him; which is to say, of not having a rubber or reversible second thoughts and appropriating the “discomfort” which initially seems to be a problem. This challenge, which is evident in a collective work like this, does not cease to be important when reconsidering creation beyond the legacy of the *tábula rasa*, the blank page, of the original creator. There are always layers of

Trago este exemplo, de artistas também ligados ao Jacarandá, pois o principal naquela exposição era a atmosfera de obras que não pareciam acabadas, não obstante muitas serem obras convencionais, em que o fazer-se da forma era uma experiência continuada e sempre no limite do transbordamento. O mesmo, como já dito acima, vemos aqui no Projeto Cavallo e é este tipo de experiência-experimentação, aqui mais radical, que me parece dar ao Jacarandá vitalidade, em que os artistas investem em projetos singulares que dificilmente teriam lugar institucional, ao menos com a liberdade e a improvisação – sem esquecer da qualidade – vistas aqui. Uma coisa que chama a atenção é o investimento de trabalho presente nesta exposição.

Há referências históricas óbvias para esse tipo de colaboração criativa. Os cadavre exquis surrealistas certamente aparecem aqui como exemplo. Os artistas faziam uma espécie de “telefone sem fio” em que rabiscos iniciais propostos por um artista iam se desdobrando num desenho depois de passar por algumas mãos diferentes. A ideia era de descondição do gesto intencional, algo que Miró expressou de forma poética como a necessidade do pintor sempre precisar pintar com a mão esquerda, aquela não domesticada pelo virtuosismo. Na verdade, este jogo criativo buscava também desfazer a ideia de expressão individual, como se houvesse algo a ser espremido do interior do sujeito genial como o suco de uma laranja. Buscar vincular a criação ao não-saber, ao menos ir além do saber determinado pela consciência ou pela técnica. Fazer com que a criação se construa toda na superfície da matéria significativa, enfrentando a resistência da inexpressão e do imprevisto.

Um outro exemplo, neste caso pela proximidade histórica uma espécie de diálogo pelo avesso, seria uma exposição realizada paralelamente à Bienal de Veneza deste ano. Refiro-me a “The Boat is Leaking. The Captain Lied” uma parceria multimídia feita também a partir de uma longa convivência entre o cineasta Alexander Kluge, o artista Thomas Demand, a cenógrafa Anna Viebrock e o curador Udo Kittelmann. Neste caso, a atmosfera cênica e fabulatória era mais sugestiva, mas sem a intensidade plástica e matéria do projeto cavallo. O que interessa nos dois casos é a interação criativa entre artistas e a vontade de produzir algo que desloque a ideia de autoria. Percebem-se registros de cada artista nos detalhes, mas o resultado do conjunto vai além, é outra coisa, é mais do que a soma das partes.

*Eduardo Berliner na conversa realizada no Jacarandá durante a exposição sublinhou algumas vezes a dificuldade desafiadora desta experiência que era aceitar uma intervenção que o desagradasse. Ou seja, não ter borracha ou arrependimento reversível e se apropriar do “incômodo”, daquilo que a princípio pareceria um problema. Este desafio que fica patente em uma obra coletiva como essa, não deixa de ser importante para repensar a criação fora do legado da *tábula rasa*, da folha em branco, do criador original. Há sempre camadas de sentido prévias que se insinuam como materialidade inerente às obras. Criação é sempre apropriação e reinvenção. A expressão se dá fora do sujeito, no cruzamento de um contexto histórico, de referências culturais/institucionais, de afetos*



é uma saída cognitiva para uma situação complexa,



Uma romã madura esgarçada por instrumentos cirúrgicos



Dadaísmo
de sangue



prior meaning that insinuate themselves as materiality inherent to the works. Creation is always appropriation and reinvention. Expression occurs beyond the subject in crossing a historical context of cultural/institutional references, of affective subjects, and of an unnamable desire for form. As Paulo Vivacqua said, who I quote here in addressing this expressivity which occurs beyond the subject, it occurs through the gesture which is simultaneously both grammar and chance.

In conclusion, I couldn't omit mentioning the main video that greets us at the exhibition. The audio-visual production possesses, in its origin, the idea of co-creation. The editing, however, is the soul of the matter, linking the elements, images, sounds and texts and giving them rhythm. The video serves as a transition in this exhibition from the individual and the collective. Each of the artists is present in the production of the images, in the poetic punctuation of the small fragments of texts, the sounds, and the narrative flow. But everything is held together by the editing, executed by Adriano Motta, which is magnificent.

From the production of the film to the staging of the exhibition, there is a movement where many are one and the one flows into the many. This expositive experience of Project Horse is, above all, also a lesson in politics: coexisting with difference, with discomfort, with the other is essential to creation, to the world which is composed of creation.

subjetivos e de um inominável desejo de forma. Como disse também Paulo Vivacqua, que aproprio aqui para falar desta expressividade que se dá fora do sujeito, ela se dá pelo gesto que é ao mesmo tempo gramática e acaso.

Para terminar, não poderia deixar de falar do vídeo principal que nos recebe na exposição. A produção audiovisual traz na origem a ideia de co-criação. A montagem, entretanto, é a alma da coisa. Juntar as partes, imagens, sons e textos e dar-lhes ritmo. Ele serve como a passagem nesta exposição do individual e do coletivo. Há a presença de cada um deles, na produção de imagens, na pontuação poética dos pequenos fragmentos de textos, nos sons, no fluxo narrativo. Mas tudo se organiza através da montagem, realizada pelo Adriano Motta, que é magnífica.

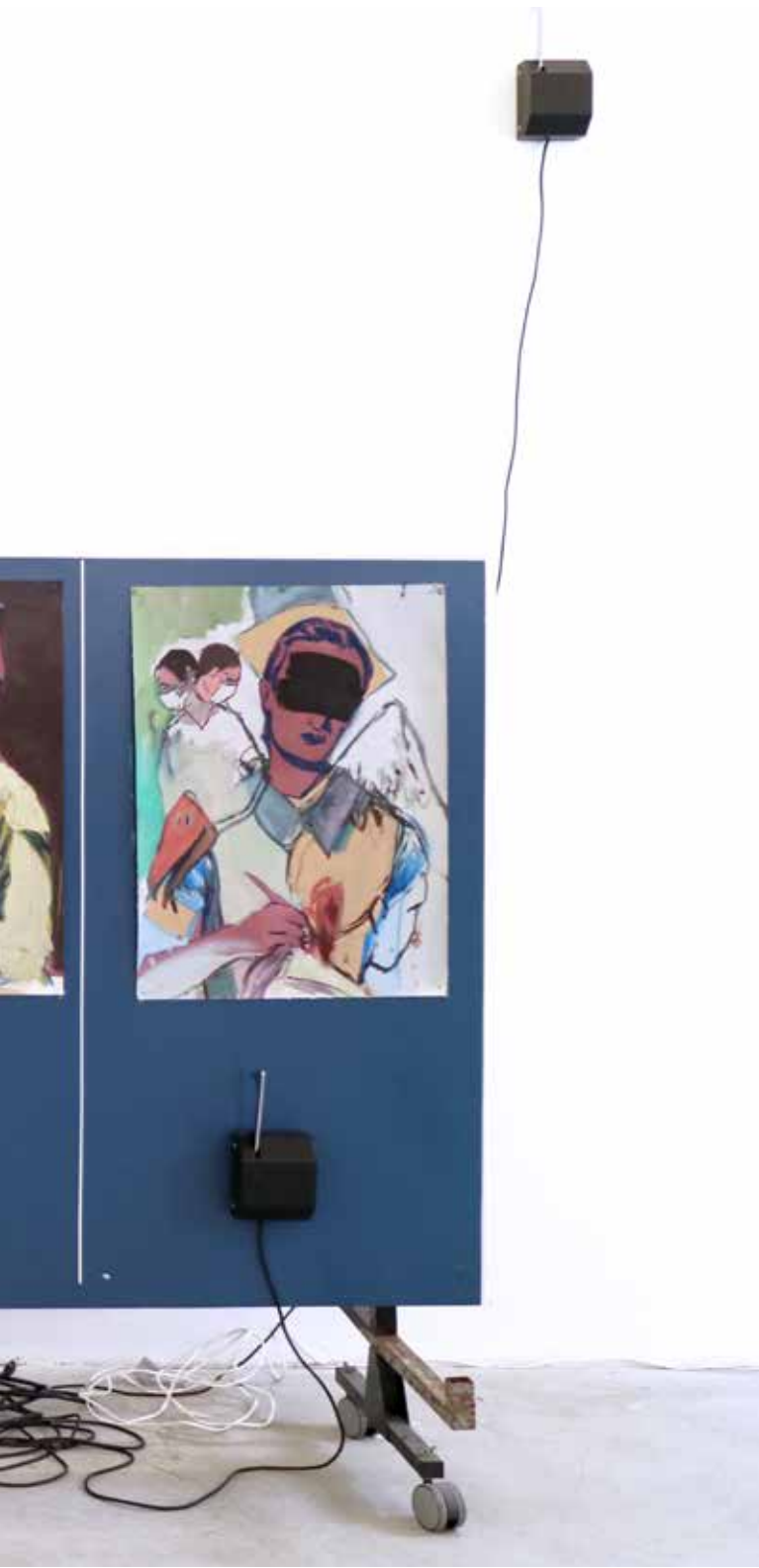
Da montagem do filme à montagem da exposição há este movimento em que muitos são um e que o um se desdobra em muitos. Esta experiência expositiva do Projeto Cavalos é, acima de tudo, também uma lição de política – conviver com a diferença, com o incômodo, com o outro é fundamental para a criação, para o mundo que se constitui pela criação.











Nº 6

Jacaranda

**Special Edition
Brazilian Art
Under Attack!**

A Journal of Brazilian Art and beyond

www.jacarandamagazine.com

(2) Luísa Duarte
(6) Suzana Velasco
(12) Moacir dos Anjos
(16) Sérgio Bruno Martins
(24) Luiz Camillo Osorio
(30) Daniela Labra
(34) Fred Coelho
(42) Michelle Sommer
(46) Marisa Flório Cesar
(56) Maria Angélica Melendi e Lais Myrrha
(66) Daniela Name
(83) Clarissa Diniz
(84) Marcelo Campos
(92) Ronaldo Lemos
(100) Bernardo Mosqueira
(110) Gaudêncio Fidélis
(118) Suely Rolnik

This sixth issue of Jacaranda magazine is a special edition put together by art critic and independent curator Luisa Duarte and editor Suzana Velasco. Jacaranda #6 warns readers that Brazilian art is under attack. It presents fifteen previously unpublished texts and one interview, and seeks to provide a broad range of reflections on the current state of visual arts in Brazil. Contributors to this edition include Moacir dos Anjos, Sérgio Bruno Martins, Luiz Camillo Osorio, Daniela Labra, Fred Coelho, Michelle Sommer, Marisa Flórido Cesar, Maria Angélica Melendi, Lais Myrrha, Daniela Name, Clarissa Diniz, Marcelo Campos, Ronaldo Lemos, Bernardo Mosqueira, Suzana Velasco, and Suely Rolnik. There is also an interview with Gaudêncio Fidélis.

"The past year has seen an unprecedented crisis in the Brazilian art world, with acts of censorship, curtailment of rights, and misguided recriminations. In the midst of this furor, which has mobilized the whole art community, much of the debate, and discussion of the facts, has taken place on social networks and through WhatsApp groups. I firmly believe that the print media will still have an important role to play in coming decades and I thus accepted Raul Mourão's invitation to put together a special edition of Jacaranda dedicated to this current situation. I agreed to do this because I feel it is a significant gesture in a world in which reactions to events occur, for the most part, in the transient and sparsely distributed realm of the Internet. The online debate, in itself, merits more in-depth reflection. Publishing a series of texts on this subject in an organized fashion entails conferring perennial status on certain thoughts. It generates a memoir of the point in time our country and our medium in particular are now going through. It is our chance to sow seeds of a more diverse future." - Luisa Duarte, April 2018.

O sexto número da revista Jacaranda, especialmente editado pela crítica de arte e curadora independente Luisa Duarte e com coordenação editorial de Suzana Velasco, veio a público afirmar que a arte brasileira está sob ataque. A revista apresenta quinze textos inéditos e uma entrevista que buscam uma pluralidade de reflexões sobre a atual conjuntura das artes visuais no Brasil. Escrevem para esta edição: Moacir dos Anjos, Sérgio Bruno Martins, Luiz Camillo Osorio, Daniela Labra, Fred Coelho, Michelle Sommer, Marisa Flórido Cesar, Maria Angélica Melendi, Lais Myrrha, Daniela Name, Clarissa Diniz, Marcelo Campos, Ronaldo Lemos, Bernardo Mosqueira, Suzana Velasco e Suely Rolnik. Além de uma entrevista com Gaudêncio Fidélis.

"Passamos no último ano por uma crise ímpar no meio de arte no Brasil. Atos de censura, cerceamento, acusações desvirtuadas. Em meio a esse furor, que mobilizou todo o circuito da arte, grande parte do debate, da reflexão acerca dos fatos, se deu nas redes sociais e via grupos de WhatsApp. Acreditando que a mídia impressa ainda irá cumprir um papel relevante nas próximas décadas, aceitei o convite de Raul Mourão para editar um número especial da Jacaranda dedicado a esse momento. Aceitei por acreditar ser um gesto importante nesse contexto no qual as reações aos acontecimentos se dão, em sua maior parte, no registro da internet, guardando assim uma dimensão efêmera e dispersa (o debate que se deu na rede, por si só, rende uma reflexão). Publicar uma série de textos sobre o atual momento de modo organizado significa dar perenidade a certos pensamentos e gerar uma memória dessa fase pela qual passa o país e o nosso meio em particular. Essa é a chance de semearmos um futuro diverso" - Luísa Duarte, abril de 2018.

TO MR. WALKER

#PARA O SEU WALKER

2015 - NEW YORK

+

In 2015, Raul Mourão proceeded to register the human landscape of a metropolis – more precisely, the people who move about beneath it, under the asphalt, inside the carriages of the New York metro. Thus emerged the series of documentary photos entitled *Metropix*: snapshots of people in transit through the city. + The people did not know they were being photographed. Mourão made the portraits on his cell phone in such a way as not to be noticed, disguising the camera in a process he calls “blind photography”. + “Metropix is an ode to photography where the human figure is the protagonist, a break from the work of the studio and a tribute to Walker Evans”, says Mourão, in reference to one of the most celebrated North American photographers who, between 1938 and 1941, photographed people in the carriages of the New York metro, always using a hidden camera.

+

Em 2015, Raul Mourão passou a registrar a paisagem humana de uma metrópole — mais precisamente, as pessoas que se deslocavam debaixo dela, sob o asfalto, dentro dos vagões dos metrô de Nova York. Surgiu assim a série de fotos documentais Metropix, instantâneos de pessoas em trânsito pela cidade. + Os personagens não se sabiam fotografados. Mourão realizou os retratos com o celular de forma a não ser percebido, disfarçando a câmera do telefone num processo que chama de “fotografia às cegas”. + “Metropix é uma ode à fotografia, onde a figura humana é protagonista, um parêntese no trabalho de ateliê e uma homenagem a Walker Evans”, diz Mourão, em referência ao consagrado fotógrafo norte-americano que, entre 1938 e 1941, fotografou personagens nos vagões dos metrô de Nova York, sempre com a câmera escondida.



Eucanaã Ferraz - TO SEE-TO INVADE

Metropiks – To Mr. Walker, a photographic series by Raul Mourão, is an explicit conversation with the work of Walker Evans, the celebrated North American photographer who between 1938 and 1941 photographed passengers in New York subway cars.

It is known that Evans' subjects were unaware that they were being photographed. To this end, he used a 35-mm camera tucked under his coat, the lens peeking out between the buttons, clicking it by means of a cable running inside his sleeve to the shutter button in his hand. The photographer thus penetrated an intimacy which, noncontradictorily, took place in public. When his subjects' privacy was invaded without their prior or posterior knowledge, they were unwittingly removed from their anonymity to become photographic subjects. Although photojournalism did something similar, there are many differences between those photos made in the subway and the images captured with the aim of transmitting information. Perhaps the main difference is this: Evans was not seeking information, he was not driven by the event, much less by the exceptional; his photographs take note of the downtime, during transit from one place to another, when the suspension of action instills an intermission. Instead of gathering photos, the camera was seeking an atmosphere of utter defenselessness, where we can watch the unselfconscious marionettes in idleness, their strings slack. But there is no trace of transcendence, signs of something or someone manipulating the strings of the human destinies from above. Everything looks absolutely human and mundane. His work is also not about capturing anonymity in the midst of a crowd or group, as in the celebrated street photographs. In the subway images, solitude and abandonment are highlighted by the framing, allowing us to grasp the whole by the singular, since we feel the multitude pulsing in isolation. We are doubtlessly before "a parade of bare, expressionless faces; a long hotel corridor of half-open doors; a group portrait of the vast sea of humanity which is the city of New York."¹

In 1960, another North American, Enrico Natali, made a series similar to that of Evans. It should be noted, however, that Evan's work was never shown until an exhibition in 1966, at the Museum of Modern Art of New York, when it was also published in a book under the title *Many Are Called*. Curiously, Natali's series seems to follow the same principles and to obtain very similar results.² In this light, the question that immediately arises is: had Natali seen Evans' images before their public showing? I asked the photographer himself, who responded generously and quickly, stating that he had not seen Walker's subway photos at the time that he was also photographing passengers in the subway cars and platforms, adding: "but I was familiar with his book, *American Photographs*, and was strongly influenced by it. The work of Evans and of Robert Frank were the two primary influences for my own work."³ I also asked Natali about something that also approximates his series with that of Evans: were the passengers unaware that they were being photographed?

1 Luc Sante, cited in EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 14.

2 The images were featured in the book *New York Subway*, 1960, published in 2012, accompanying an exhibition at the Santa Barbara Art Museum, California.

3 This dialogue arose in an exchange of emails on May 6, 2018.

VER-INVADIR

Metropiks – To Mr. Walker, série de Raul Mourão, é uma conversa explícita com o trabalho de Walker Evans, célebre fotógrafo norte-americano que entre 1938 e 1941 fotografou passageiros nos vagões do metrô de Nova York.

Como se sabe, o programa de Evans tinha como condição buscar o desconhecimento do ato por parte do fotografado. Para tanto, usava uma câmera de 35 mm metida sob seu casaco, com a lente saindo entre os botões, e cujo obturador era acionado graças a um cabo que, também sob a manga, seguia do aparelho até sua mão. Assim, o fotógrafo penetrava uma intimidade que, sem nenhuma contradição, passava-se em público. Ou, ainda, a privacidade era invadida sem conhecimento anterior ou posterior daqueles que, sem o saber, saíam do anonimato para a condição de modelos. Se o fotojornalismo realizava algo semelhante, há muitas diferenças entre aqueles registros no metrô e as imagens captadas com o intuito de transmitir informações. Talvez a diferença principal seja esta: Evans não buscava informações, não era movido pelo acontecimento, muito menos pelo excepcional; suas fotografias tomam nota de um tempo morto, quando o trânsito de um lugar para outro suspende a ação e dá lugar ao entreato. Em vez de colecionar fatos, a câmera buscava a atmosfera, a inequívoca desproteção, e podemos ver então o inopinado ócio das marionetes, agora com os cordões frouxos. Mas não há resquício de transcendência, sinais de algo ou de alguém que manipularia, do alto, os fios dos destinos humanos. Tudo parece absolutamente humano e terreno. Também não se trata de apanhar o anonimato em multidão ou em grupo, como nas célebres fotografias de rua. Nas imagens do metrô, vêm à tona a solidão e o abandono destacados pelo recorte, de modo que apanhamos o todo pelo singular, desde que sentimos a multidão pulsar no isolamento. Estamos, sem dúvida, diante de "um desfile de rostos nus e sem expressão; um longo corredor de hotel de portas parcialmente abertas; um retrato coletivo do vasto mar da humanidade que é a cidade de Nova York".¹

Em 1960, outro norte-americano, Enrico Natali, realizou série semelhante à de Evans. Cabe observar, no entanto, que esta última foi exposta pela primeira vez em 1966, no Museu de Arte Moderna de Nova York, quando também foi reunida em livro sob o título *Many Are Called*. Curiosamente, a série de Natali parece seguir os mesmos princípios e alcançar resultados muito semelhantes.² Diante disso, a pergunta que surge imediatamente é: Natali teria conhecido aquelas imagens antes de sua exibição pública? Indaguei do próprio fotógrafo, que me respondeu generosa e prontamente, afirmando que não vira as fotos do metrô de Walker na época em que também estava fotografando passageiros nos vagões e plataformas, acrescentando: "mas eu estava familiarizado com o livro dele, *American Photographs*, e fui fortemente influenciado por ele. Os trabalhos de Evans e Robert Frank foram as duas principais influências para o meu próprio trabalho."³ Ainda perguntei a Natali acerca de algo que também aproxima sua série da de Evans: os

1 Luc Sante apud EVANS, Walker. *Many Are Called*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 14.

2 As imagens foram reunidas no livro *New York Subway*, 1960, publicado em 2012, acompanhando uma exposição no Museu de Arte de Santa Bárbara, Califórnia.

3 Tradução minha. O diálogo se deu numa troca de e-mails no dia 6 de maio de 2018.

Here's his response:

For the subway photographs I used an IkoFlex twin lens reflex camera which was similar to a Rolleiflex. I had modified it so that the shutter could be released with the hood closed. I wore it over my shoulder by my side and could operate the camera with one hand including advancing the film. For the most part people did not know I was photographing. Also at that time it was not generally known that you could take photographs under those light conditions without flash. However Kodak had recently come out with a high speed film Royal X with an ASA of 1600, which made photography feasible.⁴

In Natali's photographs as well as those of Evans, the subway is the preferred studio, almost a laboratory for the presentation of urban life, with melancholy and tiredness, along with some happiness, but always the bare faces and the unselfconscious gestures. The two photographers, two decades apart, saw the same thing: America without its masks of excitement, triumph and youth. The war that marked the span of time between the two artists, however, had left intact the desire for photography to show the American as an antihero, the photographer himself being a commonplace character, focused only on everyday life, with no desire except to record what anyone at all could see. All they had to do was to enter one of those subway cars and there would be those men and women, old people and children, clothing styles, scenes – all of that which Walker and Natali froze in their gazes with the aim of showing their own ordinary dimension, even though in order to do this they both needed to act unexpectedly, working clandestinely and even illegally, since in those decades it was prohibited to photograph in the subway.⁵

Six years after Natali, the underground city, mainly Brooklyn, reappeared in a series by another North American photographer, Danny Lyon.⁶ Now, however, the slides shot with a Rolleiflex camera show colored images, in which everything takes on a chestnut tone, akin to that of bronze, or they are imbued by bluish white hue of steel and ceramic tile, which curiously appears heated by some other element, as though some sort of rust were always in store for time, for the life of the materials. The main difference between his work and that of Evans and Natali, however, is that Lyon did not conceal his camera. Perhaps this is why the atmosphere he obtained seems less distant and cold, as the color helps to situate it on a melancholic but mellow scale. Another notable feature is Lyon's interest in the subway stations, whose walls, ceilings and lights, along with the trains, are valorized as planes, surfaces, color, texture, as though the photographer's gaze was guided as much by the plastic-graphic qualities of the scene as by his interest in the human figure.

A sort of heightening of Lyon's work can be seen in the series by Bruce Davidson, in the 1980s. Here, rust has corroded all the surfaces, entirely covered by graffiti. Davidson's photos seem to retain the

passageiros desconheciam que estavam sendo fotografados? Eis a resposta:

Para as fotografias do metrô eu usei uma câmera reflex de lente dupla IkoFlex que era semelhante a um Rolleiflex. Eu a tinha modificado para que o obturador pudesse ser liberado com o capô fechado. Eu usava por cima do ombro ao meu lado e podia operar a câmera com uma mão, incluindo o avanço do filme. A maior parte das pessoas não sabia que eu estava fotografando. Também naquela época não era de conhecimento geral que você poderia tirar fotografias sob aquelas condições de luz, sem flash. No entanto, a Kodak havia recentemente lançado um filme de alta velocidade, Royal X, com ASA de 1600, o que tornou aquele tipo de fotografia viável.⁴

Tanto nas fotografias de Natali quanto nas de Evans, o metrô surge como estúdio privilegiado, quase um laboratório de apresentação da vida urbana, no qual emerge a melancolia, o cansaço, alguma alegria também, e sempre a nudez dos rostos e dos gestos apanhados sem nenhuma defesa. Os dois fotógrafos, com um intervalo de duas décadas, viram o mesmo: a América sem suas máscaras de excitação, triunfo, juventude. Portanto, a guerra que marcou o lapso de tempo entre as duas séries deixou intacto o desejo de a fotografia mostrar o americano como anti-herói, sendo o próprio fotógrafo um personagem rebaixado, implicado tão somente com a vida comum, sem nenhum desejo senão o de registrar aquilo que qualquer um poderia ver. Afinal, bastava entrar num daqueles vagões e lá estariam homens e mulheres, velhos e crianças, figurinos, cenas, tudo aquilo que Walker e Natali imobilizaram a partir de olhares que buscavam exibir sua própria dimensão ordinária, ainda que para isso ambos precisassem agir de modo imprevisto, trabalhar incógnitos e mesmo fora da lei, já que naquelas décadas era proibido fotografar no metrô.⁵

Seis anos depois de Natali, a cidade subterrânea, principalmente o Brooklyn, reapareceria numa série de outro fotógrafo norte-americano, Danny Lyon.⁶ Agora, no entanto, os cromos tirados com a Rolleiflex mostram imagens coloridas, nas quais tudo ganha uma pátina acastanhada, próxima do bronze, ou a brancura azulada do aço e do azulejo, que curiosamente parece aquecida por algum outro elemento, como se houvesse sempre alguma ferrugem apontando para o tempo, para a vida dos materiais. Porém, a diferença principal em relação a Evans e Natali é que Lyon não escondeu sua câmera. Talvez por isso resulte uma atmosfera menos distante e fria, que a cor ajuda a situar numa escala melancólica, mas suave. Também chama atenção o interesse de Lyon pelas estações, nas quais paredes, tetos, luzes e mesmo os trens são valorizados como planos, superfícies, cor, textura, como se as qualidades plástico-gráficas do cenário guiassem o olhar do fotógrafo tanto quanto seu interesse pela figura humana.

Pode-se ver uma espécie de exacerbação do trabalho de Lyon na série de Bruce Davidson, já nos anos de 1980.⁷ Aqui, a ferrugem corroeu

4 Ibid.
5 This prohibition lasted until the early 1990s.
6 The series was entitled *Underground: 1966* and was shown for the first time in 2014. Organized by MTA Arts & Design, the show ran for one year at the Atlantic Avenue-Barclays Center subway station, in Brooklyn.

4 *Idem.*
5 *A interdição durou até o início dos anos 1990.*
6 *A série ganhou o título Underground: 1966 e foi exposta pela primeira vez em 2014. Organizada pela MTA Arts & Design, a mostra permaneceu por um ano na estação Atlantic Avenue-Barclays Center, no Brooklyn.*

sounds of the urban babble, the stroboscopic light reflected on the metallic surface of the subway cars resulting in a violent, threatening, mysterious, decadent, overpowering world in which the darkness contrasts with ultravibrant yellows and reds. Skin – mainly that of the black people – substitutes the somber clothing that prevails in the images by Walker Evans and Enrico Natali. Sensuality, already present in the series by Lyon, is no longer a vague insinuation and emerges with explosive force. The massive presence of graffiti tagging keeps the eye constantly moving, zigzagging excitedly among senseless, exasperated messages like shouts that do not reach the surface of the city. The suspended time of the trip – described above as downtime – now gains dramaticity as though there was no longer any chance for idleness and rest, not even during transit. In this light, there is an elegant touch here, as instead of clandestine photography we have pose and frontality: the photographer and his subjects are in action. Everything is part of a narrative, evidencing energy and movement.

Although the MTA (Metropolitan Transportation Authority) had begun to violently repress the shouts of the graffiti already in the mid-1980s,⁷ another photographer, John Conn, would still capture that excessive, turbulent and, in the broadest sense, underground world. But unlike Davidson, Conn constructed a series in black and white, thereby replacing Davidson's colorful curving myriad by the sharp-edged light of steel, which seems to scatter over everything, giving rise to an uneasiness that is far removed from the eroticized violence of Davidson's photographs. In one of Conn's photographs we see the arm of a man dangling out the window, knife in hand. The image seems to summarize the atmosphere of his series, in which beings and things seem to be covered by a metallic coating of light.

It is not by chance that, at different moments, with different efforts, aims and results, photographers from the United States and other countries have focused on the subway. The genealogy of subway shooters has included Helen Levitt, Cartier-Bresson, Bill Cunningham, Nan Goldin, Ferdinando Scianna, Martha Cooper, Mark Cohen, Geoffrey Hiller, and others. It is curious to note, therefore, that with *Metropiks* Raul Mourão becomes part of this lineage.

Without aiming to find a common thread, I think that all of these photographers were interested in descending into that underground world for feeling that the characters there were more real than those on the surface. Here we find something that we can call *photographic reality*. Getting back to Walker Evans and Enrico Natali, I think that for them the subway served as a studio, a concentrated environment where the characters were clearly displayed, standing out from the background in a more or less stable light. That is, everything appeared ready to be photographed. The framing made the life there look more real than what was taking place outside, above ground. Although the subway cars and platforms served as a much more troubled studio for Bruce Davidson and John Conn, they all sought in the

todas as superfícies, inteiramente grafitadas. As fotos de Davidson como que guardam o som, a algaravia, e da luz estroboscópica refletida na superfície metálica dos vagões resulta um mundo violento, ameaçador, misterioso, decadente, arrebatador, no qual a escuridão contrasta com vermelhos e amarelos ultravibrantes. A pele – principalmente a dos negros – substitui as vestimentas sóbrias que se destacam nas imagens produzidas por Walker Evans e Enrico Natali. A sensualidade, já presente na série de Lyon, deixa de ser uma vaga insinuação e irrompe com força explosiva. A presença maciça das pichações faz com que o olho não descanse, ziguezagueando exaltado entre mensagens sem sentido, exasperadas como gritos que não chegam à superfície da cidade. O tempo suspenso da viagem – que chamei de tempo morto – ganha dramaticidade agora, como se não houvesse mais nenhuma chance para a morosidade e o repouso, sequer na travessia. É bastante eloquente, sob tal aspecto, que em vez da fotografiação dissimulada, tenhamos pose e frontalidade: fotógrafo e fotografados estão em ação. Tudo é enredo, evidência de energia e movimento.

Muito embora a MTA (Metropolitan Transportation Authority) tenha começado a reprimir violentamente a gritaria dos grafites ainda em meados dos anos 1980⁷, outro fotógrafo, John Conn, ainda captaria aquele mundo excessivo, turbulento e, em largo sentido, subterrâneo. Conn, diferentemente de Davidson, no entanto, construiu sua série em preto e branco, opção que substituiu a miríade colorida e tortuosa pela luz cortante do aço, que parece se espalhar sobre tudo, gerando um incômodo em tudo diferente da violência erotizada das fotografias de Davidson. Uma das fotografias de Conn flagra, de dentro do vagão, o braço de um homem que, dependurado na janela, empunha uma faca. A imagem parece sintetizar a atmosfera de sua série, na qual seres e coisas parecem cobertos pela lâmina metálica da luz.

*Não é por acaso que, em diferentes momentos, com investimentos, propósitos e resultados diversos, fotógrafos, americanos ou não, tenham se voltado para o mesmo . Por lá passaram as lentes de Helen Levitt, Cartier-Bresson, Bill Cunningham, Nan Goldin, Ferdinando Scianna, Martha Cooper, Mark Cohen, Geoffrey Hiller, entre outros. É curioso observar, portanto, que Raul Mourão, com *Metropiks*, insere-se nessa genealogia.*

Sem pretender buscar um fio comum, julgo que a todos esses fotógrafos interessou descer àquele mundo subterrâneo como se lá os personagens fossem mais reais que os da superfície. Estava (está) ali algo que poderíamos chamar de realidade fotográfica. Voltando a Walker Evans e Enrico Natali, julgo que para eles o metrô funcionou como estúdio, ambiente concentrado, exposição clara dos personagens em exposição contra o fundo, com uma luz mais ou menos estável. Ou seja, tudo parecia pronto para ser fotografado. Assim, recortada, a vida ali terá lhes afigurado mais real do que a que perdurava lá fora, no alto. Se vagões e plataformas se constituíram como um estúdio bem mais conturbado para Bruce Davidson e John Conn, todos procuraram na profundidade – literalmente – uma verda-

171

7 Davidson had already photographed the subway in the late 1950s.

7 Davidson já fotografara o metrô no final da década de 1950.

depths – literally – a truth that could be immediately seen. Thus, photography found itself face-to-face with its ideal object, fully exercising its potential for realism in direct capture.

In keeping with his position outside the field of professional photography, Raul Mourão opted for a nonprofessional technique: capturing images on his smartphone, more specifically, an iPhone. Like Evans – cited in the title of his series – and Natali, the Brazilian also chose to use a process for capturing the passengers unawares.

To do this, he kept his telephone always in camera mode and with the dimmest display, to ensure that no one would notice what was happening. With his cell phone in hand, Raul would approach the person he was interested in photographing and then press the volume button, which snapped the photo. When the chosen passenger was traveling standing up, Raul would get close to him or her with the cell phone next to his ear, as though immersed in conversation; when the protagonist was seated, Mourão would remain on his feet, holding the camera with his arm extended at his side. For all its appearance of inventiveness, the process was a simple one.

Like Evans and Natali, Mourão worked with a schism between the choice made by the eye and the actual capture. That is, in this process, the framing is chosen and imagined, but the eye never looks through the lens. Although on the one hand we find total realism here, it is also necessary to consider that the schism between the eye and the camera obliges the photographer to form a mental image of something which, contradictorily, is present. So as he captures his object, the photographer has only an uncertain idea of what will be recorded by the camera, since at that moment he can only imagine the final result. While the uncontrolled framing approximates Mourão's work to that of Evans and Natali, it differs from theirs in a decisive aspect: the degree of closeness to the subject. While the two Americans kept a reasonable spatial distance, in Raul's work we see a striving for physical proximity.

Even while this sort of *tangible visibility* is a nod to the images made by Bruce Davidson, there is no doubt that they involve two distinct approaches: the passengers knew that they were being photographed by Davidson, which (along with the saturated color) lends his images their sensual atmosphere; this link between the photographer and the subject instates a hyperbolic theatricality. For his part, by opting for an intimacy known only to one of the parties, Mourão achieves another theatrical effect, involving an unequivocal *encroachment of privacy*.

And here it seems possible – or even desirable – to recognize to what degree this inclination is in keeping with other works by the artist. This brings to mind his sculptures, which so often directly or indirectly appropriate the gratings that protect the buildings in cities – because in *Metropiks* I see the creator advance over the conventions, trespassing the symbolic gratings that protect intimacy.

de que se dava a ver de imediato. Assim, a fotografia via-se frente a frente com seu objeto ideal, podendo diante dele exercitar toda a força de seu realismo na captação direta.

Confirmando sua posição fora do campo profissional da fotografia, Raul Mourão optou por uma investida técnica também não profissional: capturar imagens com seu smartphone, mais especificamente, um iPhone. Como Evans – citado no título de sua série – e Natali, o brasileiro também se decidiu por um processo no qual os passageiros desconhecem o que está em marcha.

Para isso, o telefone estava sempre no modo câmera e com a luz do visor no modo mais fraco, o que garantia que quem estivesse próximo não percebesse o que se passava. Com o celular na mão, Raul se aproximava da pessoa que lhe interessava e a fotografava apertando o botão do volume, que então funcionava como disparador da câmera. Quando o passageiro escolhido viajava de pé, Raul se colocava ao seu lado com o celular junto à orelha, como se falasse ao telefone; quando o protagonista estava sentado, Mourão seguia ereto, mas agora segurava a câmera com o braço distendido. O processo parece engenhoso, mas é bastante simples.

Mourão trabalhou, como Evans e Natali, com uma cisão entre a escolha feita pelo olhar e o clique. Ou seja, nesse processo, elege-se e imagina-se o quadro, mas o olho em nenhum momento vê através da lente. Se, por um lado, deparamos aqui com um realismo total, também é preciso considerar, por outro lado, que aquele descolamento entre o olho e a câmera obriga o fotógrafo a formar uma imagem mental de algo que, contraditoriamente, está presente. Ou ainda, diante de seu objeto, aquele que fotografa apenas faz uma ideia do que será registrado pela câmera, sendo obrigado a imaginar, sem grande segurança, o resultado final. Se o enquadramento não controlado avizinha o trabalho de Mourão dos de Evans e Natali, um aspecto decisivo os diferencia: a intensidade da aproximação com o modelo. Enquanto os dois americanos mantiveram uma razoável distância espacial, Raul exibe uma empenhada proximidade física.

Se essa espécie de visibilidade palpável remete às imagens feitas por Bruce Davidson, não há dúvida de que são duas aproximações distintas: os passageiros sabiam que estavam sendo fotografados por Davidson, o que (além da coloração saturada) empresta às suas imagens aquela atmosfera sensual; tal vínculo entre fotógrafo e modelo instala uma teatralidade hiperbólica. Mourão, ao optar por uma intimidade conhecida por apenas uma das partes, investe em outro efeito teatral, que põe em cena uma inequívoca usurpação da privacidade.

*E aqui parece possível, ou mais que isso, desejável reconhecer o quanto tal disposição se mostra de acordo com outros trabalhos do artista. Penso em suas esculturas, que tantas vezes se apropriam – direta ou indiretamente – das grades que protegem as edificações nas cidades – porque em *Metropiks* vejo o criador avançar por sobre os códigos, ou ainda atravessar as grades simbólicas que protegem a intimidade.*

It was Mourão himself who once observed, concerning his obsession for the gratings in the urban space: “the population does not see the gratings that surround the constructions, they only grasp the defensive function”.⁸ The accumulation of metallic bars protecting houses, buildings, stores, public squares and monuments becomes invisible due to their normalization, but a single element isolated from its function is enough to expose the fear, insecurity and disparagement of urbanity.

The “defensive function” indisputably became a justification above all other considerations, but Mourão unflaggingly shifts the pieces and rules of the game, shedding light on the collective urban paranoia in works that display a strange alliance between aesthetics and political commentary, ready-made art and social criticism, carnivalization and discipline. While undertaking a program of capture where the passengers do not know that they are being photographed, Mourão seems to bear in his gaze the memory of the gratings, suggesting that we likewise bear them with us when we shut ourselves off from the gaze of others, glued to the screens of our smartphones, unless one of them invites us for a shared experience, totally alienated from our surroundings. And it is here that Raul wages a struggle against the fragility and fallacy of the “defensive function.”

I consider *Metropiks* more than an homage to *Many Are Called*. More precisely, Raul makes an appropriation of this series by Walker Evans, and then launches into both admiration and parody. By substituting the professional photographer by anyone, *Metropiks* makes it obvious how much the process invented by the American is at the reach of anyone, and how much it can be refined, adapted, re-created, and vulgarized. In this movement toward the commonplace, Raul makes a foray into the history of art and of depiction since the 20th century, disrespecting the values of private property and possession and, consequently, disarming the value of technical mastery – in other words, of specialization – as well as the ideas of style and coherence.

Curiously, it is coherence that I am speaking of (though in other words) when I observe how much *Metropiks* seems to maintain an internal connection with the rest of Raul Mourão’s vast and fragmentary oeuvre.

I have previously observed that the abstraction of his works “has always been based on indistinct and problematic dynamics.” And furthermore:

(...) their geometry comes from everyday objects, such as building façades, soccer fields, fences and signage of public works. While throughout his career the artist has striven for increasingly free formal organizations, at the same time, he has always exhibited the memory of processes of research rooted in urban and daily life.⁹

Foi o próprio Mourão que, certa vez, observou quanto à obsessão pelo gradeamento no espaço urbano: “A população não enxerga as grades que cercam as construções, apreende apenas a função defensiva”.⁸ O acúmulo de barras metálicas protegendo casas, prédios, lojas, praças e monumentos torna-se invisível pela sua naturalização, mas basta um elemento isolado de sua função para que o medo, a insegurança e o desprezo pela urbanidade se exponham à vista.

É inquestionável que a “função defensiva” se converteu em uma justificativa acima de quaisquer juízos, mas Mourão não se cansa de recolocar em nova posição as peças e as regras do jogo, trazendo à tona sinais da paranoia coletiva urbana em trabalhos que exibem uma estranha aliança entre estética e comentário político, ready-made e crítica social, carnavalização e disciplina. Ao se lançar num programa de captura em que os passageiros não sabem que estão sendo fotografados, Mourão parece trazer em seu olhar a memória das grades, sugerindo que as levamos conosco quando nos mantemos fechados ao olhar alheio, ligados à tela dos smartphones, a salvo do que nos convidasse para o convívio, perfeitamente alienados de nosso entorno. E é aí que Raul investe contra a fragilidade e a falácia da “função defensiva”.

Considero Metropiks mais que homenagem a Many Are Called. Para ser mais justo: Raul opera uma apropriação da série de Walker Evans, e então dá lugar tanto à admiração quanto à paródia. Tornando flagrante o quanto o processo inventado pelo americano está ao alcance de qualquer um, o quanto pode ser refeito, adaptado, recriado, vulgarizado, Metropiks substitui o fotógrafo profissional por qualquer um. Nessa operação de rebaixamento, Raul invade a história da arte e da representação desde o século XX, desrespeitando os valores da propriedade privada e da posse e, consequentemente, desmobilizando o valor do domínio técnico – noutros termos, a especialização –, bem como as ideias de estilo e coerência. Curiosamente, é de coerência – noutros termos, porém – que falo quando observo o quanto Metropiks parece manter um nexo interno com o vasto e fragmentário conjunto da obra de Raul Mourão.

Já tive a oportunidade de observar que a abstração de seus trabalhos “sempre se baseou em dinâmicas indistintas e problemáticas”. E ainda:

(...) sua geometria tem origem nos objetos cotidianos, como fachadas de edifícios, campos de futebol, grades e sinalizações de obras públicas. Se, ao longo de sua carreira, o artista passou a aspirar organizações formais cada vez mais livres, nunca deixou de exibir, simultaneamente, a memória de processos de pesquisa arraigados à vivência urbana e cotidiana.⁹

8 Text published at the exhibition *Cego Só Bengala*, at Centro Cultural Maria Antonia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003, reproduced in *Raul Mourão*. Coleção ArteBra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Automática/Tecnopop, 2007, p. 85.

9 “Ver o visível,” text published by LURIXS gallery, Rio de Janeiro, on the occasion of the exhibition by Raul Mourão, *Chão-Parede-Gente*, in 2010.

8 *Texto publicado na exposição Cego Só Bengala*, no Centro Cultural Maria Antonia, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2003, reproduzido em Raul Mourão. Coleção ArteBra. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Automática/Tecnopop, 2007, p. 85.

9 “Ver o visível”, texto publicado pela galeria LURIXS, Rio de Janeiro, quando da exposição de Raul Mourão *Chão-Parede-Gente*, em 2010.





Metropiks therefore dialogues with the artist's oeuvre as a whole, including with the geometry of his sculptures, whose porosity can be thought of not as a quality of the materials, but of the shapes, which yearn to be shot through by psychosocial recollections. All his effort, however, continues to be focused on constructing figures that are balanced and surprising within the space. Instead of narrative content, we find interplays of visual-poetic values in which commonplace impurity is a driver of the language, rather than an end in itself.

I dare say that Raul Mourão's most intimate impulse is a search for harmony and, consequently, a search for the formal qualities related to a state of balance and agreement that is as desired as it is impossible in the temporary and spatial precariousness in which we live. Not by chance, his authentic, intense inclination for social criticism is reflected in his examination and condemnation of the disharmony, the disequilibrium and the void that prevail in the daily life of the cities. Threat, repulsion, boredom, injustice, the automation of the human, and relations of power always arise in the tension between planning and randomness, everyday narratives and universalizing abstraction, intuition and control. *Metropiks* is headed in this same direction.

It would be worthwhile to briefly compare Raul Mourão's series with that of Andre D. Wagner, *Here for the Ride*, especially in terms of their temporal proximity, since they were both made in the first quarter of this decade. The publisher that produced that book of photos in 2017 – Creative Future, of Copenhagen – described it as an exploration of “the poetic side of daily life.” Perhaps the term “poetic” is here charged with ambiguity, since we can suppose that certain qualities are attributed to it: that which is pleasant, polite, agreeable, etc. Wagner's photographs show the racial, ethnic and sociocultural diversity in the New York subway, reflected especially by the presence of black people occupying spaces – opening spaces – in the subway cars. At least here, in this shared experience, a certain degree of serenity can be found, especially when it is children and adolescents who are framed in the image. While the photographs also convey tiredness, melancholy, and confusion, many of them display a tenderness and happiness entirely foreign to the images shot by Raul Mourão. The latter are pervaded by an undisguisable roughness, including in the often unpleasant glare that bursts out of the reflections on the windows. Some sequences even look like chases, as though the photographer were pursuing certain passengers, like a *paparazzo*. What we can call “poetic” in these images has to do with an awareness of language.

In 1999, Raul Mourão planned a public artwork he entitled *Carro/Árvore/Rua* [Car/Tree/Street]. The proposal consisted in planting a tree in a truck's transport bed and driving it around the streets of the city. Concerning this artwork, Paulo Herkenhoff coined the term “(i) mobilidade ativa” [active (im)mobility]. I am borrowing it insofar as it applies to the ambiguity that reappears in *Metropiks*: after all, it is not totally clear how much mobility and immobility there is in the

Metropiks dialoga, portanto, com todo o conjunto dessa obra, mesmo com a geometria das esculturas, nas quais a porosidade pode ser pensada não como uma qualidade dos materiais, mas das formas, que se querem transpassadas por reminiscências psicossociais. No entanto, todo o esforço permanece sendo o de construir figuras equilibradas e surpreendentes no espaço. Em vez de conteúdos narrativos, deparamos com jogos de valor plástico-poético nos quais a impureza cotidiana é um ativador da linguagem, não um fim em si mesmo.

Aventuro-me a observar que o impulso mais íntimo de Raul Mourão seja uma procura de harmonia e, conseqüentemente, uma busca das qualidades formais relativas a um estado de equilíbrio e concórdia tão desejado quanto impossível na precariedade do tempo e do espaço vividos. Não por acaso, toda a autêntica e intensa inclinação para a crítica social acaba por se revelar como exame e condenação da desarmonia, do desequilíbrio e do vazio que vigoram no cotidiano das cidades. Ameaça, repulsa, tédio, injustiça, automação do humano e relações de poder surgem sempre na tensão entre planejamento e acaso, crônica cotidiana e abstração universalizante, intuição e controle. *Metropiks* segue essa mesma direção.

Penso que vale a pena comparar brevemente a série de Raul Mourão com a de Andre D. Wagner, *Here for the Ride*, sobretudo pela proximidade temporal, já que ambas foram realizadas no primeiro quartel desta década. A editora responsável pela publicação das fotos em livro em 2017 – a Creative Future, de Copenhagen – destaca uma exploração do “lado poético da vida cotidiana”. Talvez o termo “poético” venha carregado aqui de um equívoco, já que podemos supor que se lhe atribuem certas qualidades: aquilo que é agradável, cortês, ameno etc. As fotografias de Wagner mostram a diversidade racial, étnica e sociocultural no metrô de Nova York, sobretudo a presença dos negros ocupando espaços – abrindo espaços – nos vagões, num convívio que, pelo menos ali, guarda alguma serenidade, sobretudo quando são crianças e adolescentes que estão em quadro. As imagens também dão a ver o cansaço, a melancolia, a confusão, mas muitas exibem uma ternura e uma alegria inteiramente estranhas às imagens conquistadas por Raul Mourão. Nestas, vigora uma indisfarçável aspereza, mesmo na luz, não raro incômoda, que vem estourada no reflexo dos vidros. Mesmo certas sequências parecem perseguições, como se o fotógrafo estivesse no encalço de determinados passageiros, como um *paparazzo*. O que poderíamos chamar de “poético” nessas imagens tem a ver com uma consciência de linguagem.

Em 1999, Raul Mourão planejou uma obra pública a que deu o nome de *Carro/Árvore/Rua*. A proposta consistia em plantar uma árvore na carroceria de um caminhão e depois transportá-la pelas ruas da cidade. Ao tratar da obra, Paulo Herkenhoff cunhou o termo “(i) mobilidade ativa”. Tomo-o de empréstimo na medida em que dá conta da ambigüidade que reaparece em *Metropiks*: afinal, não está absolutamente claro o quanto há de mobilidade e de imobilidade no deslocamento metroviário. Do mesmo modo, aquela condição “ati-

urban transport. The “active” condition likewise indicates that for Raul even what appears immobile plays a role in the urban space, which becomes eloquently obvious when the subject is pictured in a non-normal condition. In *Metropiks*, as in other works by the artist, we are spurred to consider mobility as a characteristic of that which is able to move by itself or is capable of being moved, but above all, we are brought to reflect on every ability for movement, any capacity for presenting variations. Mourão urges the viewer to think about impermanency, about states of spirit, about the instability of facts, about social (im)mobility, about the movements of art into and out of enclosed spaces, about objects and signs that have been emptied and/or bereft of value yet requalified when they are shifted from their normal places.

Perhaps routine is Raul Mourão’s “public enemy number one.” I also suppose that the subway in New York – the city where the artist has maintained a studio since 2013 – wound up interesting him for being a place where the materiality of a mobile, changeable and variable reality is confining through repetition. If on the one hand the people are always different, on the other, the cramped nature of the scenery/studio alludes to the homogeneity inherent to the overpowering anonymity of the metropolises. The photographer – an invader and trickster – aims to show both difference and similarity. Coincidence, reiteration, reproduction: decisive signs of our lives, which are inevitably repeated in some subway car/world, in a duration that only the instantaneity of photography can capture.

va” indica que para Raul mesmo o que parece imóvel exerce uma função no espaço urbano, o que se faz óbvio e eloquente quando o objeto sai de sua condição habitual. Naquele projeto, em Metropiks e em outras obras, somos levados a refletir sobre a mobilidade como característica daquilo que é capaz de se movimentar por sua própria conta ou que tem a possibilidade de ser movido, mas também sobre toda e qualquer capacidade de mudar, de apresentar variações. Mourão propõe ao espectador um pensamento sobre a inconstância, sobre os estados de espírito, sobre a instabilidade dos fatos, sobre a (i)mobilidade social, sobre os deslocamentos da arte para dentro e para fora dos espaços fechados, sobre objetos e signos esvaziados e/ou despidos de valor mas requalificados quando são demovidos de seus lugares rotineiros.

Talvez a rotina seja o “inimigo público número 1” de Raul Mourão. Suponho ainda que o metrô de Nova York – cidade onde, cabe observar, mantém um ateliê desde 2013 – acabou por lhe interessar porque ali a materialidade de uma realidade móvel, mutável, variável, confina com a repetição. Se, por um lado, os personagens são sempre diversos, por outro lado a estreiteza do cenário/estúdio sugere a homogeneidade característica do avassalador anonimato nas metrópoles. Ao fotógrafo – invasor, trapaceiro – concerne mostrar tanto a diferença quanto a semelhança. Coincidência, reiteração, reprodução: sinais decisivos de nossas vidas, que se repetem inexoravelmente em algum vagão/mundo, numa duração que só a instantaneidade da fotografia pode apreender.























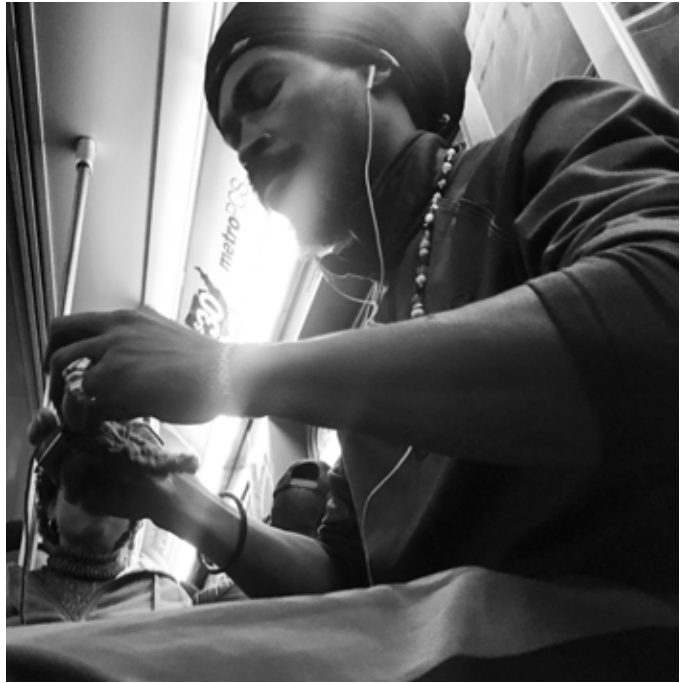
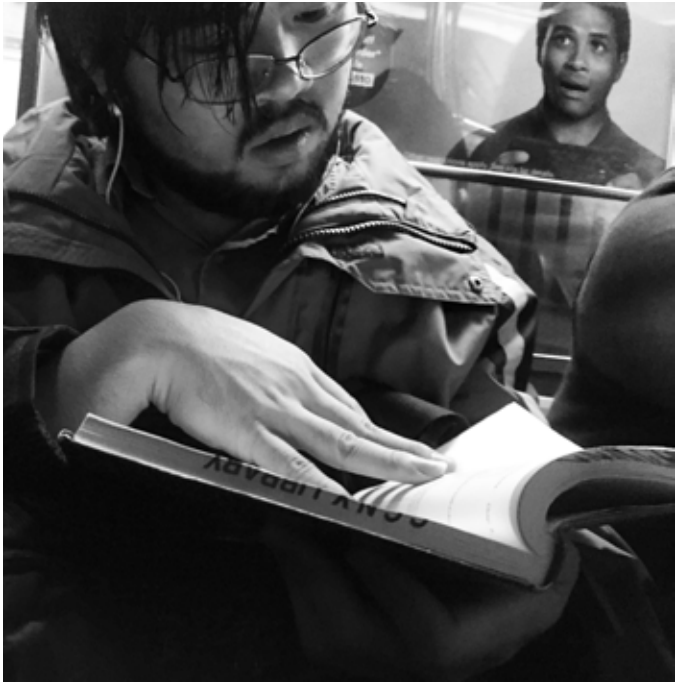










































INTERVIEW ARTO LINDSAY

ENTREVISTA

2017 - RIO DE JANEIRO

+

Guitarist, composer, singer and producer, Arto Lindsay was born in the United States in 1953. He spent his childhood and part of his adolescence in Garanhuns, Pernambuco, where he discovered the tropicalist movement and its principle proponents. Back in New York, in the United States, he quickly became one of the major stars of the New Wave – without losing his connection to what was then a vibrant Brazilian culture. +For decades, Lindsay has pursued his work at the intersection between music and the visual arts. He teamed up with the artist, Matthew Barney, in Bahia, for example, and, using candomblé as a reference, created a carnival parade and a film. He has also collaborated with artists such as Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija and Dominique Gonzalez-Foerster. Restless and plural, he has connected with the traditions of samba and pop, and experimental languages; as a radical, he has simultaneously worked in the mainstream. He has established himself as one of the great producers in the history of music, having worked on recordings of artists from Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi and Arnaldo Antunes to Laurie Anderson, David Byrne and Animal Collective, among many others.

+

Guitarrista, compositor, cantor e produtor, Arto Lindsay nasceu nos Estados Unidos em 1953. Passou a infância e parte da adolescência em Garanhuns, Pernambuco, quando conheceu o movimento tropicalista e seus principais artífices. De volta aos Estados Unidos, em Nova York, rapidamente se tornou um dos grandes nomes da New Wave – sem perder a relação com a então pulsante cultura brasileira. + Há décadas Lindsay desenvolve seu trabalho na interseção entre a música e as artes visuais. Uniu-se, por exemplo, ao artista Matthew Barney, na Bahia, e, tendo como referência o candomblé, criou um desfile de Carnaval e um filme; além de ter colaborado com artistas como Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Foerster. Inquieto e plural, conectou-se à tradição do samba, ao pop e a linguagens experimentais, sendo radical e, ao mesmo tempo, atuando no mainstream. Consagrou-se como um dos grandes produtores da história da música, tendo trabalhado em discos de artistas que vão de Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi e Arnaldo Antunes a Laurie Anderson, David Byrne e Animal Collective, entre muitos outros.



Raul – Arto, thanks for allowing us this opportunity to talk.

Arto – It's an honor.

Raul – I'm here with Fred Coelho, Jonathan Nunes, Cabelo, and Leo, who's in charge of the sound. Today is Thursday, December 21st 2017.

Arto – Is it the start of summer, today?

Raul – Yes, it's the first day of summer, the longest day of the year. We are at the Studio Maravilha 8, in Botafogo, Rio de Janeiro.

Let's start by talking about the band DNA. How it was formed, if there were changes of personnel, if they rehearsed, where they played. Can you tell us about this time?

Fred – Before this, just to provide some context, I think it's important to highlight that this isn't an interview for you to describe your career. We know a little about this and can do the research. But something that I think is interesting and that I'd like to ask is that you were in the middle of an experimental art scene in New York, working in various fields – theatre, the visual arts and others –, and you opted for music.

Arto – When I went to New York, I was 21 or 22 years old. I didn't know if I wanted to be an artist, but I was already a big admirer of certain figures like Vito Acconci, Chris Burden, artists who had something of rock, of confrontation in them. Yvonne Rainer herself, who I was a big fan of. But all this was through images in magazines and books. I'd visited New York and seen a performance by Grand Union, which was a group of choreographers who improvised, formed by Yvonne Rainer. She didn't participate in these performances, but it was something that really affected me. During college, I don't remember any of the classes, but I do remember one which was about Vienna in 1900, artists, musicians, Freud, all together there in that brief moment. I worked with a theatre group. We improvised, just students, without teachers, and in this group of fellow students I learnt a lot about improvisation, which ended up helping me a lot later on. I nearly produced a magazine with my roommate from college in Florida when we moved to New York. We interviewed Burroughs; this was before the return of Burroughs' notoriety. We also wanted to interview Patti Smith but it didn't work out. She was a real cult figure, in the sense that few people knew who she was. We never published this magazine because my friend Mark Cunningham started a band with Connie Burg, who was his girlfriend and also from the school, and a guy called Summer Crane. The name of the band was Mars. I spent time there and the music attracted a lot of people. We watched a lot of shows at CBGB at Max's Kansas City, at Bottom Line: Television, Blondie, Talking Heads, Suicide, everything that started before us...

Fred – You're talking about the first half of the 1970s, right?

Arto – Yes, I arrived in New York in 1974. We also saw Robert Wilson, Philip Glass... We watched a lot of live events, a lot of shows by David Bowie, Lou Reed, James Brown, Miles Davis a lot of jazz. And they invited me to play in their band, but I didn't want to. I wanted to form my own - DNA. There's another story that I've already told

Raul – Arto, obrigado pela oportunidade dessa conversa.

Arto – Me sinto honrado.

Raul – Estão aqui conosco Fred Coelho, Jonathan Nunes, Cabelo e Leo, no comando do som. Hoje é dia 21 de dezembro de 2017, quinta- feira.

Arto – É o início do verão hoje?

Raul – É, o primeiro dia do verão, o dia mais longo do ano. Estamos no Estúdio Maravilha 8, em Botafogo, no Rio de Janeiro.

Vamos começar falando da banda DNA, como era a formação, se houve trocas, se ensaiavam, onde tocavam. Pode falar para a gente sobre esse momento?

Fred – Antes disso, só para contextualizar, acho importante reforçar que não se trata de uma entrevista para você contar sua trajetória. Isso nós conhecemos um pouco e podemos pesquisar. Mas uma coisa que acho curiosa é que você estava no meio de uma cena experimental de arte em Nova York, em várias frentes – teatro, artes visuais e outras –, e optou pela música.

Arto – Quando fui para Nova York, eu tinha 21 ou 22 anos. Não sabia se queria ser artista, mas já era um grande admirador de algumas figuras como Vito Acconci, Chris Burden, artistas que tinham um quê de rock, de confronto. E a própria Yvonne Rainer, de quem eu era muito fã. Mas isso tudo através de imagens em revistas e livros. Eu tinha visitado Nova York e visto uma performance do Grand Union, que era um grupo de coreógrafos que improvisava, formado pela Yvonne Rainer. Ela não participou dessa performance, mas foi algo que me marcou muito.

Não lembro de quase nenhuma das aulas da minha faculdade, mas lembro de uma sobre Viena em 1900, os artistas, músicos, Freud, tudo ali junto naquele momento. Participei de um grupo de teatro. Nós improvisávamos, só alunos, sem professores, e nesse grupo de colegas eu aprendi muito sobre improviso, o que veio a me servir bastante depois. Eu quase fiz uma revista com meu companheiro de quarto da faculdade na Flórida quando nos mudamos para Nova York. Lá entrevistamos Burroughs antes da volta de sua notoriedade. Também queríamos entrevistar Patti Smith, mas não rolou. Ela era uma figura muito cult, no sentido de que pouca gente a conhecia. Nunca publicamos essa revista, porque meu amigo, que se chamava Mark Cunningham, começou uma banda com Connie Burg, que era namorada dele, também da escola, e um cara chamado Summer Crane. O nome da banda era Mars. Eu ficava rodando ali e a música nos atraía muito, assistíamos a muitos shows no CBGB, no Max's Kansas City, no Bottom Line: Television, Blondie, Talking Heads, Suicide, tudo isso que começou antes de nós...

Fred – Você está falando da primeira metade dos anos 1970, né?

Arto – Sim, eu cheguei a Nova York em 1974. Víamos também o Robert Wilson, Philip Glass... Assistíamos a muitas coisas ao vivo, muitos shows de David Bowie, Lou Reed, James Brown, Miles Davis, muito jazz. E eles me chamaram para tocar na banda deles, mas eu não quis. Preferi formar a minha, a DNA. Essa é uma história que eu já contei muitas vezes: Terry Ork, que marcava shows no Max's, che-



many times: Terry Ork, who scheduled shows at Max's came up to me, because he was always seeing me there in that scene, and asked me: "And your band, when it is going to play?" "Next week or next month?" And I said: "Next month", but I didn't have a band.

I had an artist called Robert Crutchfield, who was a character and who had already played in some bands from the art world, more than the music world itself. He was gay, big, and there was a photo of him all over the place, including in *File* a Canadian magazine about the New York scene. Shirtless, with puppets attached to his body with tape, and it was the most sexually ambiguous thing, a transgender thing, fluid, before that was a thing... There were also some Japanese guys there, who were playing with other bands, with James Chance and Lydia Lunch, and one of the guys had a girlfriend, who wasn't a musician, but I really liked her and I invited her to play drums; I invited the guy too and formed the band. My plan was to make the band different and...

Fred – Sorry for interrupting, but did you have a guitar? Did you have any relationship with music?

Arto – When my friend began to play, I bought a guitar for twenty dollars, and I was robbed. When it was time to do this show, I was working as a messenger at the *Village Voice*. There was a guy there who wanted to sell his guitar, and I bought it. An electric guitar with twelve strings, which I still have. I adopted these guitars Dan electro 12 strings, it was pure chance... So, we did some jam sessions, before DNA properly began. I was playing with some friends, including John Lurie, James Nares, Seth Taylor, another artist who now works more with opera and theatre design, Eric Mitchell, a guy who made narrative film on super-8, he had a group that made films on super-8; he transformed them into video and screened them in a shop turned into a cinema. It was an East Village scene different from the Soho scene, where there were the first minimalists and abstract cinema. So, I spent nights playing with these people, I don't know what we played, but we played all night with the help of this and that. I had also had some musical meetings trying to find someone who wanted to form a band. When we formed DNA, we rehearsed a lot. At the time, many people thought that were improvising, because of the music, but we weren't. We rehearsed like mad, because we didn't know how to play, so I had to

gou para mim, porque me via sempre ali na cena, e me perguntou: "E a sua banda, quando vai tocar? Semana que vem ou mês que vem?" Eu falei: "Mês que vem." Só que eu não tinha uma banda.

*Eu conhecia um artista chamado Robert Crutchfield, que era uma figuraça e já tocava em algumas bandas do mundo das artes, mais do que propriamente do meio musical. Ele era gay, grande, e tinha uma foto dele que estava por todos os lugares, inclusive na *File*, uma revista canadense de arte. Ele sem camisa, com bonecos colados com fita durex no corpo. Era a coisa mais sexualmente ambígua possível, uma coisa transgênero, fluida, antes da hora... Também tinha alguns punks japoneses que estavam por lá tocando com outras bandas, com artistas como James Chance e Lydia Lunch, e um desses caras tinha uma namorada, a Ikue Mori, que não era musicista, mas eu gostei muito dela e a convidei para tocar bateria; chamei Robin também, e fiz a banda. Minha ideia era fazer a banda diferente e...*

Fred – *Desculpa interromper, mas você já tinha uma guitarra, já tinha uma relação com música?*

Arto – *Quando meus amigos começaram a tocar, eu comprei uma guitarra de vinte dólares, e ela foi logo roubada. Quando chegou na hora de fazer esse show, eu estava trabalhando de mensageiro no *Village Voice*. Tinha um cara lá que queria se desfazer da guitarra dele e eu comprei. Uma guitarra elétrica de doze cordas, que ainda tenho. Eu adotei essas guitarras Danelectro doze cordas por acaso... Então, nós fazíamos algumas jam sessions, antes de começar propriamente a DNA. Eu tocava com uns amigos, entre eles John Lurie, James Nares, Seth Tillet, este último um artista que hoje em dia trabalha mais com design de ópera e de teatro, com Eric Mitchell, um cara que fazia cinema narrativo em super-8, era parte de uma turma que fazia filmes narrativos em super-8, os vertia para vídeo e mostrava numa loja transformada em cinema. Esta cena do East Village era diferente da cena do Soho, onde havia os primeiros minimalistas e um cinema abstrato. Então, eu passava noites tocando com essas pessoas, sei lá o que tocávamos, mas virávamos a noite com a ajuda disso ou daquilo. Também tinha feito alguns encontros musicais tentando achar alguém que quisesse formar uma banda. Quando enfim formamos a DNA, nós ensaiávamos muito. Na época, muita gente achou que estávamos improvisando por causa da música que tocávamos, mas não era. Nós ensaiávamos que nem loucos, porque não sabíamos tocar, então tínhamos que ensaiar muito para poder mais ou menos chamar aquilo de canções, entendeu?*

Fred – *Então, de certa forma, você está dizendo que esse seu início na carreira de músico já se dá num ambiente que tinha teatro, dança, música e artes visuais. Era entre esses quatro elementos que você transitava...*

Arto – *E também a poesia, a literatura. Fiz faculdade na Eckerd College, na Flórida, onde você podia criar seu próprio currículo principal. Minha tese foi um livro de poesia e uma performance de dança, que executei com minha namorada Robin Davis, que era bailarina. Nós tomamos um calmante muito forte, que nos deixou com os sentidos*



practice a lot to be able to more or less call this music, right?

Fred – So, in some way, you're saying that this start to your career as a musician was taking place in an atmosphere of theatre, dance, music and the visual arts. You moved between these four elements...

Arto – Yes, and there was also poetry and literature. I studied at a place called Eckerd College, in Florida, where you could create your own principal curriculum. My dissertation was a book of poetry and a dance performance, which I performed with my girlfriend Robin Davis, who was a dancer. We took a very strong sedative, which somehow left us with our senses altered and a little numb. We threw ourselves on the walls, on the floor and onto each other. It was a performance that had a more schematic part. I was trying to reproduce those things about which I'd read, but there was also a real pre-punk element, playing with each other and doing things that nobody would do if they were not in that altered state....

Fred – So you made a book of poetry as your artistic initiation?

Arto – Yes, I haven't looked at it for years, I don't reread this material; I have a certain reluctance (laughter).

Raul – But this graduation was in literature?

Arto – It was in literature and theater. I also studied theatre. But, we ran the theater classes ourselves. The leader was another student, Bill Rasch. And I had some interesting experiences. A fellow student, Ward Shelley, directed a play that was a mixture of the Tempest by Shakespeare, and a book called The Burning World, by J. G. Ballard, a very influential science fiction writer. And I had the role of Caliban, half man, half animal...

Fred – The border between barbarity and whoever is participating in the colonizing project, let's say. But it's interesting that you should speak of this, because I find myself thinking that somehow, in addition to the guitar and music, you became a singer. The idea of the voice also emerges at some point in your life, that you understand song, and that you would give a vocal performance. Was this something that you were also exploring and understanding at it was happening?

Arto – No. It came up in one go. When we started DNA, we prepared a show. The first time we played this show on stage (I think I learned half of what I know in life in that first day onstage), I understood that I could do that – I start, I stop, sound, silence, rhythm, volume, shouting, whispering – with what I had in my hands, at that time and place. But I think when DNA started the style was completely blues, rock, normal American. And then evolved, becoming more abstract. Later the time came when I thought: "Am I going to learn to play guitar the conventional way?" I decided I wouldn't and I tried to learn to sing better. I am still learning. At that time I had met Waly [Salomão] by chance. I ended up sharing an apartment with him and, through him, I met Hélio [Oiticica]. Through Hélio, I met Julinho [Bressane]. And it was Julinho in particular who recommended to me the old samba players who he loved: Noel Rosa, Cartola, Mario Reis. When

alterados e um pouco anestesiados. Nos jogamos com força na parede, no chão e um contra o outro. Foi uma performance que tinha uma parte mais esquemática, eu tentando reproduzir aquelas coisas sobre as quais já tinha lido, mas também já tinha um elemento pré-punk. Nós nos jogando e fazendo coisas que ninguém faria se não estivéssemos alterados daquele jeito...

Fred – Então você fez um livro de poesia no seu começo artístico?

Arto – Sim. Faz muitos anos que não releio esse material. Tenho certo receio (risos).

Raul – Mas essa graduação foi em literatura?

Arto – Foi em literatura e teatro. Também estudei teatro. Mas as aulas de teatro nós é que fazíamos. O líder era outro estudante, o Bill Rasch. E tive algumas experiências interessantes. Um colega meu, Ward Shelley, dirigiu uma peça que era uma mistura da Tempestade, do Shakespeare, e de um livro chamado A seca, do J. G. Ballard, escritor de ficção científica até hoje superinfluyente. Eu fiz o papel que era do Caliban, meio homem, meio animal...

Fred – A fronteira entre o bárbaro e o que já participa do projeto colonizador, digamos assim. Mas é interessante você falar isso, porque fico pensando que, de alguma forma, além da guitarra e da música, você se torna cantor. A ideia da voz também aparece em algum momento da sua vida, e você entende o canto como uma performance vocal. Isso você também foi Tateando e entendendo conforme ia acontecendo?

Arto – Não. Apareceu de uma vez. Quando começamos com a DNA, preparamos um show. Na primeira vez que tocamos esse show num palco (acho que aprendi metade do que sei na vida naquela primeira noite no palco), entendi que podia fazer aquilo – começar, parar, som, silêncio, ritmo, volume, grito, sussurro – com o que eu tinha na mão, naquela hora ali. Mas acho que no início da DNA o meu estilo de canto era completamente blues, rock normal americano. Daí foi evoluindo, ficando mais abstrato. Chegou uma hora em que eu pensei: "Será que aprendo a tocar guitarra de uma maneira convencional?" Decidi que não e então tentei aprender a cantar melhor. Ainda estou aprendendo.

Nessa época, conheci por acaso o Waly [Salomão]. Fiquei dividindo apartamento com ele e, através dele, conheci o Hélio [Oiticica]. Através do Hélio, conheci o Julinho [Bressane]. Julinho me indicou

213



I began to want to learn to sing, I listened to these records obsessively and sang these songs...

Fred – Which are still part of your repertoire now, right?

Arto – Yes.

Raul – Was this in parallel with DNA? Did you meet Waly when the band was still active?

Arto – I think I met Waly before the band began. I began to share the apartment with him. Later he left and I remember that Hélio saw DNA, but Waly didn't. Julinho didn't see it either...

Fred – It's cool that you're talking about 1974 because, when we study Hélio's documents, it's clear that Julio visited him several times. And Waly was also living there, and Hélio lived with Waly's brother, who was Omar. This is interesting. Somehow it's the entry into contemporary Brazil for you also.

Arto – Yes, because I was raised in Pernambuco, I studied in the interior, in Garanhuns; I studied in Recife, at the American school, and I absorbed all this through the television: Jorge Ben, Caetano, Gal Costa, Gilberto Gil, Roberto Carlos... But I didn't understand the artistic or historical context, or the relationship to Bossa Nova nor the program of Tropicalism at that time. For me, it was all like rock...

Fred – Entertainment, in some way...

Arto – But entertainment full of meanings that we use to educate ourselves when we are boys. It was only when I went to the US that I really started to listen with different ears to Brazilian music. I listened to João Gilberto, all the records of Jorge Ben. So I really listened to this in a different way. I needed this to sustain me. And that was how I went about learning all these things.

Fred – Just out of curiosity: at some point, did any of your friends from this scene, who would go on to form part of the New Wave, did they hear these Brazilian sounds?

Arto – Off course. My great friends Mark Cunningham and Connie burg listened to everything with me. When I started DNA, Ikue Mori the drummer, didn't know how to drum, so I bought one of those

os sambistas antigos que ele amava: Noel Rosa, Cartola, Mário Reis. Quando comecei a querer aprender a cantar, escutava obsessivamente esses discos e cantava essas músicas...

Fred – Que estão até hoje em seu repertório, né?

Arto – Sim.

Raul – Isso paralelo à DNA? Você conhece o Waly com a banda em atividade ainda?

Arto – Acho que conheci o Waly antes da banda começar. Comecei a dividir o apartamento com ele, depois ele foi embora, e me lembro que Hélio assistiu à DNA, mas o Waly não. O Julinho também não assistiu...

Fred – É legal você estar falando do ano de 1974, porque, quando acompanhamos as documentações do Hélio, fica claro que Julio o visitava algumas vezes. E o Waly também estava morando lá, e o Hélio abrigava em sua casa o Omar, que era irmão do Waly. É interessante isso. De alguma forma, é a entrada de um Brasil contemporâneo para você ali também.

Arto – É, porque eu fui criado em Pernambuco, estudei no interior, em Garanhuns, depois estudei no Recife, na Escola Americana, e absorvia tudo aquilo pela televisão: Jorge Ben, Caetano, Gal Costa, Gilberto Gil, Roberto Carlos... Mas eu não entendia o contexto artístico e histórico, nem a relação com a Bossa Nova, nem o programa do Tropicalismo daquele momento. Para mim, aquilo chegava como rock...

Fred – Entretenimento, de alguma forma...

Arto – É, mas entretenimento cheio dos significados que usamos para nos formar quando somos garotos. Só quando fui para os EUA é que comecei a escutar com outros ouvidos a música brasileira. Fui ouvir João Gilberto, todos os discos do Jorge Ben. Aí eu realmente escutava aquilo de uma maneira diferente. Eu precisava daquilo para me manter. Lá que fui aprendendo essas coisas todas.

Fred – Só uma curiosidade: em algum momento algum desses seus amigos dessa cena, que vai desembocar na No Wave, chegaram a ouvir esses sons brasileiros?

Arto – Claro. Meus grandes amigos Mark Cunningham e Connie Burg ouviam tudo comigo. Quando comecei a DNA, Ikue Mori, a baterista, não sabia tocar bateria, então comprei um daqueles discos de ritmos brasileiros, onde tem uma faixa de forró, seguida de uma faixa de afoxé, de samba, um frevo, um samba-enredo... só a percussão, para ensinar os ritmos, e falei pra ela: “vai, vai...” (risos)

Fred – Sensacional!

Arto – E até na DNA tinha, por exemplo, uma letra em português que era meio uma homenagem ao Jorge Ben, que eu cantava “lora, lora, lorinha”, meio improvisando. E tinha uma outra que eu fui pegar num livro do Fernando Pessoa. Como a maioria dos seus poemas não têm título, tem esse índice de primeiros versos. Eu peguei vários desses primeiros versos e fiz um poema, um cut up estilo Burroughs, que eu gritava no meio de uma música.

Fred – Só mais uma coisa que acho bem interessante destacar sobre o que você está falando. Nessa cena musical em Nova York na segun-

Brazilian rhythm records, a track of forró, afoxé, samba, sambarenredo, some percussion tracks, and I said, “Go for it...” (laughter)

Fred – Amazing!

Arto – And even in DNA, there was a lyric in Portuguese, for example, that was partly a tribute to Jorge Ben, where I was singing “lora, lora, lorinha”, half improvising. And there was another that I got from a book by Fernando Pessoa ... Because most of Fernando Pessoa’s poems have no titles, so there’s an index of the first verses, so I got the first verses of several poems and I made a poem, a cut up, Burroughs style, which I would shout in the middle of the songs.

Fred – Just one more thing that I think is really interesting about what you’re talking about. It’s cool to think about the music scene in the context of what happened in New York in the second half of the 1970s, which changed the face of music, due to experimental questions, due to a series of situations, but which had the fact of your presence, you were an important person in this scene, a representative of Brazil there. This information gets lost...

Arto – Sure. And in the 1980s and 1990s I got tired of saying, “guys, you have to understand that Brazil is a modern country, you know? That Caetano Veloso is a great artist, that Hélio Oiticica was a great artist. You don’t understand, you don’t know what Brazil is”. In the US, the lack of information was crazy... I remember loads of different situations. Now I’ve just remembered one where I was in a meeting at Warner, there at the Rockefeller Center, in the office of André Midani, with various people who were involved in Brazilian music, to discuss how to conquer the American market, who was it who was going to achieve this - Djavan? Milton Nascimento almost did it. I clearly remember thinking: Is that the way to do it? There are a lot of people, lots of styles, the instrumentalists themselves, the choro people, the roots samba people. Why does it need to be a star, in keeping with this big record label model? And in some way I was right, because later the Mutantes and Tom Zé came along captured a young public

Fred – Yes, because it’s when Midani left Warner Brasil and went to take over Warner Latino-Americana in the US. One last thing about this first phase of your education: You said that, in your first show, you understood practically what you wanted, and we know that we are talking about forty years ago (which is to say, next year DNA celebrates its fortieth anniversary).

Arto – The thing is this: the scene was very small. One of the secrets of the power of this scene even today is that it was small, incestuous, in some way ignored, and we could create something there with our fellow artists as the audience, and a very select audience of artists who were looking for news things and so on. At the same time, we were in New York, which at that pre-Internet time was the center of global communications. And at the same time, it was a fucked up place, abandoned by the US government, full of drugs, and this problem got worse, the drugs in Harlem, all of this didn’t happen by chance. It was a tough, dangerous place, but it was also cheap, there were many cheap places in Manhattan. The city seemed small, everyone ran into each other.



da metade dos anos 1970, cujo impacto mudou a cara da música por questões experimentais etc., é importante pensar que a sua presença fundamental insere ali o dado de um Brasil. Às vezes essa informação se dissipa...

Arto – *Com certeza. E, nos anos 1980 e 1990, cansei de falar “gente, vocês têm que entender que o Brasil é um país moderno, sabe? Que o Caetano Veloso é um grande artista, que o Hélio Oiticica foi um grande artista. Vocês não entendem, não sabem o que é o Brasil”. Nos EUA, era uma loucura, a falta de informação...*

Lembro das situações mais diversas. Agora me veio uma de quando participei de uma reunião na Warner, ali no Rockefeller Center, no escritório do André Midani, com várias pessoas que estavam envolvidas com a música brasileira, para discutir como conquistar o mercado americano. A dúvida era qual estrela iria conseguir isso – o Djavan? O Milton Nascimento? Foi quase.

Me lembro bem que pensei na ocasião: será que é por aí? Tem muita gente, muitos estilos, os instrumentistas mesmo, o pessoal de choro, de samba de raiz. Por que precisa ser uma única estrela, nesse modelo de gravadora grande? E de alguma forma acertei, porque depois vieram Os Mutantes e Tom Zé e alcançaram um público jovem.

Fred – *Sim, porque é quando o Midani sai da Warner Brasil e vai assumir a Warner Latino-Americana nos EUA. Uma última coisa sobre esse primeiro momento da sua formação: você falou que, no primeiro show, entendeu praticamente o que queria, e sabemos que estamos falando de quarenta anos atrás (aliás, ano que vem faz quarenta anos da DNA).*

Arto – *O negócio é o seguinte: a cena era muito pequena. Um dos segredos do poder dessa cena, do fascínio que ela exerce até hoje, é que ela era pequena, incestuosa, ignorada de alguma forma, e pudemos formar alguma coisa ali com os colegas como público, e com um público muito seletivo e exigente de artistas que estavam procurando coisas novas e tal. Ao mesmo tempo, estávamos em Nova York, que naquele tempo pré-internet era o centro de comunicações do mundo. Ao mesmo tempo que era um lugar fodido, abandonado pelo governo dos EUA, cheio de drogas. Problema que se exacerbou no Harlem, e não por acaso. Era uma cidade difícil, perigosa, mas*

215



For me, Brooklyn was like Grajaú, which is a lovely neighborhood, beautiful, a little far away, forested, with houses etc. Brooklyn was far away, it was like California, it was on the other side. It was another world. After I began to play, I began to meet musicians from there. There was a band called Defunkt, which was a band of jazz musicians who heard our “post James Brown” new wave and said, “we know how to do this”. And Melvin, who still plays with me today, who still gives me lessons today (laughter), was from Brooklyn. So I started to meet some young guys who weren’t from there, from that Lower Side scene... But now I can’t remember your question.

Fred – What I was going to say is that it was a scene with a lot of strange people and so on. I have two books: one is that one that Thurston Moore did, *No Wave*, and the other one is a big one called *New York City Noise*, and you’re a central character in it...

Arto – I don’t know if I’m so central because, as it was a small scene, every character is central... For example, I met John Lurie; later we formed the Lounge Lizards, and I left soon after one record. We were great friends at the time. The first time we met, we began to talk and he had followed Vito Acconci as I had. Vito Acconci has a famous piece where he follows a guy in the street, any old person, and a friend of his takes photos of him following this person. So I, in my adolescent mind, met him and thought, “I’m going to follow him, and reproduce the piece”, and Lurie had also done the same thing. So it was a small scene.

Fred – In a gig like this, did you make any money or was that not a possibility?

Arto – We made money, but...

Fred – Money to pay bills, I mean...

Arto – The rents were really cheap, and we ate really badly, lots of pizza and bagels. (laughter)

Fred – So, yes, chronologically, but achronologically, as we are working, the other musical moment in your career has to do with the *Ambitious Lovers*. But this is a time, as we have seen in other interviews when you decide in some way to face the musical market, and try to enter another language.

216

também era barata, tinham muitos lugares baratos para morar em Manhattan. A cidade parecia pequena, todo mundo se esbarrava. Na época, para mim, o Brooklyn era como o Grajaú é hoje: um bairro gostoso, lindo, arborizado, com casas, mas um pouco fora da rota. O Brooklyn era longe, era que nem a Califórnia, ficava do lado de lá... Era outro mundo. Depois que eu comecei a tocar, comecei a conhecer músicos do Brooklyn. Tinha uma banda chamada Defunkt, uma banda de músicos de jazz que ouviram essa nova onda pós-James Brown da gente e falaram “nós sabemos fazer isso”. E o Melvin, que toca comigo até hoje, que me dá aula até hoje (risos), tocava com eles e era do Brooklyn. Comecei a conhecer uns caras jovens que não eram dali daquela cena do Lower Side... Mas agora nem lembro mais de sua pergunta.

Fred – O que ia falar é que era uma cena com muita gente curiosa e tal. Tenho dois livros: um é aquele que o Thurston Moore fez, *No Wave*, e o outro é um grande, chamado *New York City Noise*, e você é um personagem central ali...

Arto – Não sei se tão central, porque, como era uma cena pequena, todo personagem é central... Por exemplo, eu conheci John Lurie, depois formamos os Lounge Lizards, que eu deixei depois do primeiro disco. Éramos superamigos na época. Na primeira vez que começamos a conversar, ele contou que tinha seguido o Vito Acconci, e eu também tinha feito isso. Vito Acconci tem um trabalho famoso em que ele segue um cara na rua, uma pessoa qualquer, e um amigo dele tira fotos dele seguindo essa pessoa. Aí, eu, na minha mente adolescente, encontrei com ele e pensei “vou seguir ele, reproduzir essa peça”, e o Lurie também tinha feito a mesma coisa. Era uma cena pequena...

Fred – Numa “gig” dessa assim, você fazia dinheiro ou nem existia isso?

Arto – Fazíamos dinheiro, mas...

Fred – Dinheiro para pagar conta, que estou dizendo...

Arto – Os alugueis eram muito baratos, e nós comíamos muito mal, muita pizza e bagel. (Risos)

Fred – E aí, sim, cronologicamente, mas achronologicamente, como estamos fazendo, o seu outro momento musical de carreira tem relação com os *Ambitious Lovers*. Mas aí já é o momento, como vi em outras entrevistas, que você se propõe de alguma forma a encarar o mercado musical, tentar entrar numa outra linguagem.

Arto – Não sei, acho que eu era um pouco alheio a essa ideia do mercado, sabe? Queria fazer uma música que mais pessoas escutassem, e também tinha essa ideia de misturar uma coisa brasileira com uma coisa americana, da minha maneira. Eu ouvia Jorge Ben, Gil, algumas pessoas que faziam isso muito claramente, mas pensei: “Eu tenho outra ideia de como isso pode funcionar.” Foi uma coisa consciente de tentar algo novo pra mim, mas não tão consciente no sentido de tentar entrar no mercado, entendeu?

Tivemos muita falta de sorte com os empresários dos *Ambitious Lovers*. Eles eram muito mais ou menos, mudavam de ramo no meio das coisas. Alguém levou a gente para uma gravadora grande, a Virgin, que era malucamente comercial, supercomercial. E acabamos de-



Arto – I don't know, I think I was a bit oblivious to this idea of the market, you know? I wanted to make music that more people would listen to, and I also had this idea of mixing something Brazilian with something American, in a personal way. Because I listened to Jorge Ben, Gil, some people who were doing this very clearly, and I thought: "Ah! I have another idea of how this could work." And it was a conscious thing, "I'm going to try to do this", but it wasn't so conscious in the sense of trying to get into the market, you understand?

We were really unlucky with the representatives of Ambitious Lovers, they were nothing much, and moved into a different field of business in the middle of the thing. Someone took us to a major record label, Virgin, which was insanely commercial, super commercial. And we ended up going to Elektra, which was supposedly more on the "left", or which supported artists less obviously well known, but which was, in fact, a record label more in the old style. We went with Nancy Jeffries. It was she who made the initial contact and called us over.

Fred – I think that when I talked about the market, I didn't express myself well. You showed that this was a search for a bigger audience for your work.

Arto – In my case, I should have been a bit cooler and paid more attention to this business of the market...

Raul – It was more an aesthetic project, as you said, right?

Fred – Exactly, it's amazing to us that this scene was so small because, at the same time, some people who were there achieved great exposure. This was already a post-Factory phase, at the time of the Ambitious Lovers that you're talking about...

Arto – Yes. But thinking about the size of the scene some who made a great difference within the art world and some whose influence stood out, like Basquiat, who is almost a Bob Marley figure today. It's an image that you see all over the world.

Fred – Yes, in these books, we see a lot of this, lots of names, lots of people, who if you weren't in the scene or if you aren't American or weren't in New York and following it closely, you wouldn't know who they were.

Arto – Americans in general don't know either

pois indo para a Elektra, que era supostamente mais de "esquerda", ou que apoiava os artistas menos obviamente conhecidos, mas que, de fato, era uma gravadora mais à moda antiga também. Fomos junto com Nancy Jeffries. Foi ela quem fez o primeiro contato e depois nos levou para a Elektra.

Fred – Acho que, quando eu falei mercado, me expressei mal. Você mostrou que era a busca por um público mais amplo para seu trabalho.

Arto – No meu caso, deveria ter tido um pouco mais de frieza e prestado mais atenção nessa coisa de mercado...

Raul – Era mais um projeto estético, como você falou, né?

Fred – Pois é, para a gente é impressionante essa cena ser pequena, porque, ao mesmo tempo, algumas pessoas que estavam ali ganharam uma envergadura muito grande. Isso já é uma fase pós-Factory, na época do Ambitious Lovers que você está falando...

Arto – Sim. Considerando o tamanho da cena, alguns fizeram uma grande diferença dentro da arte ou naquele momento, e outros tiveram uma influência que se sobressaiu, como o Basquiat, que é quase um Bob Marley hoje em dia. Você vê imagem dele pelo mundo inteiro.

Fred – Sim, nesses livros vemos bastante isso, muitos nomes, muita gente, que se você não estava na cena, ou se não é americano, não estava em Nova York e acompanhava de perto, não sabe quem foi.

Arto – Os americanos em geral também não sabem de muitos.

Fred – Há duas coisas que queremos conversar com você sobre esse momento. Uma é sua passagem para produtor, como começa isso na sua vida, de produzir outros artistas. E outra coisa é sobre uma pessoa que, imagino, deve ser seu amigo até hoje, que estava ali nesse momento, com quem você também vai trabalhar, que é o David Byrne. Você chegou a trabalhar na Luaka Bop? Ele também é um cara que já era seu amigo nessa época? Porque ele já era do Talking Heads nos anos 1970.

Arto – É. Engraçado, eu assisti a alguns dos primeiros shows do Talking Heads, eram mais performáticos, o Byrne era mais maluco, ele fazia uns personagens meio psycho killer, tinha uma espécie de personagem que fazia. Era até sutil. Ele veio de uma escola de arte. Tinham várias estratégias interessantes, a baixista não tirava os olhos do Byrne, nunca olhava para o público, não deixava você olhar para ela, não tinha esse cruzamento de olhares, sempre olhava só para ele. Aquela primeira fase, quando eles eram todos amigos, não durou muito tempo. Bem antes de acabar, o Byrne já era bem separado dos outros da banda. Quando o Brian Eno começou a trabalhar com eles, os dois fizeram o disco e chamaram os outros só pra tocar.

Mas eu conhecia o David da cena, eu ia ver todas as bandas e, quando começou a DNA, ele também ia ver. Na época, ele já estava curioso sobre música brasileira. Ele falou: "Não sei, todo mundo fala em música brasileira, mas eu ouvi um disco e achei completamente sem graça." Era o disco Brasil, de João Gilberto, Gil, Caetano e Bethânia. Ele falou que achou o disco chato e tal. Eu falei: "Cara, um dia talvez você vai entender, não é chato não, você que não entende

217

Fred – There are two things we want to discuss with you about this time. One is your career as a producer, how this began in your life, producing other artists. And the other things is about a person who I imagine must be your friend even today, who was there at that time, with whom you're also going to work, who is David Byrne. Did you ever work at Luaka Bop? He was a guy who was also your friend at this time, right? Because he was already in Talking Heads in the 1970s.

Arto – Yes. It's funny, I saw some of the first shows of Talking Heads, it was more performance-based, Byrne was crazier, he performed these kind of psycho killer characters, he had a kind of persona. He was subtle because he came from art school. He had various interesting strategies, the bassist never took her eyes off Byrne, she never looked at the audience, she didn't let you look at her, there was no eye contact, she always just looked at him. That first phase when they were all friends didn't last long. Long before it ended, Byrne was already very separate from the others. When Brian Eno began to work with them, they made the record and then called the others.

But I knew him from the scene, I would go and see the bands and, when DNA started, he also went to see it. He took part in some things together, a record by a guy called Peter Gordon. At the time, he was curious about Brazilian music, he said: "I don't know, everyone's talking about Brazilian music, but I saw the record and I thought it was really dull." It was the record Brasil, by João Gilberto, Gil, Caetano and Bethânia. He said he thought the record was boring and so on. I said: "Man, one day maybe you'll understand, but it's not dull. It's you who doesn't understand yet. It's not just percussion, you know." I had this moment with him, I remember.

So Talking Heads ended, and he made his first record, pan-Latin American, where he recorded each track with a Latin person: a Mexican, a Cuban, a Colombian etc. And he invited me to do the Brazilian song with him, and we recorded together. I think we wrote the song together, or I sang it with him, I don't know. Then



218

Video clip / Videoclipe "Seu Pai"
Video by / Vídeo de Dominique Gonzales-
Foerster, 2017
www.youtube.com/watch?v=W4iE39Qv28o

ainda, não é tudo batucada não, viu?" Tive esse momento com ele, me lembro. (Risos)

Aí acabou o Talking Heads, ele fez o primeiro disco dele, pan-latino-americano, em que gravou cada faixa em um estilo latino: uma mexicana, uma cubana, uma colombiana etc. E aí me chamou para fazer com ele a música brasileira do disco, e gravamos juntos, acho que compusemos a canção juntos, ou eu cantei com ele. Depois, ele formou a Luaka Bop, sua gravadora, e me chamou para produzir algumas coisas, e acabei fazendo várias produções.

Fred – Foi aí que você começou a produzir?

Arto – Não, eu já era produtor quando ele me chamou. Ele fez um disco chamado Beleza tropical, que era uma compilação de música brasileira, uma das coisas mais importantes na divulgação da música brasileira nos EUA. Primeiro ele queria chamar essa compilação de Tropicalismo. Falei: "Não, cara, Tropicalismo é um outro negócio, eram algumas pessoas, um momento bem específico." Então o convenci de chamar o disco de outra coisa, mas a seleção das músicas foi ele que fez. Falei: "Isso não é uma seleção dos melhores momentos da música brasileira, você sabe." Mas o disco era muito bom de ouvir. Dei uma ou duas dicas de sequência, discutimos um pouco. Mas ele fez esta seleção muito boa, como se fosse para uma fita cassete que você grava para os amigos. Eu escrevi um texto para o disco, explicando, contextualizando, além de traduzir as letras.

Fred – Outra curiosidade: quando o David Byrne lançou The Hips of Tradition, que coloca o Tom Zé nos EUA, você ainda estava ali?

Arto – Não. Foi meu irmão, o Duncan, que trabalhava como assistente para o David quando ele estava fazendo um programa de televisão sobre o candomblé na Bahia. O David estava procurando discos e encontrou a capa do Todos os olhos, que achou muito interessante, e o Duncan falou que ele ia adorar o disco, que era a cara dele. David comprou o disco, adorou, lançou a coletânea e trouxe o Tom Zé de volta do ostracismo. Ele encomendou outro disco, de inéditas. Quando este chegou, o David não gostou, porque não parecia com o Tom Zé que ele gostava, mais experimental. Pedi que eu refizesse o disco para ficar com aquela cara desejada. Falei com Tom Zé, expliquei o que o David estava querendo e Tom Zé falou que tudo bem. Então fiz: tiramos muita coisa, pegamos outros momentos e "loopamos" para parecer com aquelas coisas repetidas que ele fazia com o cavaquinho, colocamos alguns instrumentos. O David Byrne é famosamente pão-duro, não gosta de gastar, era até uma piada entre os amigos, ele mesmo faz piadas com isso... O orçamento que tivemos para fazer esse disco, portanto, foi apertado, mas acho que ficou bacana.

Cabelo – E qual é esse disco?

Arto – The Hips of Tradition.

Cabelo – Mas esse não é a coletânea?

Arto – Esse é o que foi feito depois da coletânea, é o original que ele fez para o David e para o Yale [Evelev], o outro cara do selo. Hoje em dia o David largou o selo na mão do Yale, que era o braço direito dele. É Yale que está lançando o Moreno, o Kassin e o Domenico lá nos EUA.

afterwards, he formed Luaka Bop and he invited me to produce some things, and I ended up doing various recordings.

Fred – And that's when you started to produce?

Arto – No, I was already a producer when he called me. He made a record called *Beleza tropical*, which was a compilation of Brazilian music, one of the most important things in publicizing Brazilian music in the US. Initially, he wanted to call this compilation *Tropicalismo*. Then I said: "No, man, *Tropicalismo* was something else, it was these people at a very specific moment." So I convinced him to call the record something else, but the choice of songs was his. And I said, "This is not a selection of the best moments in Brazilian music". But the record was very good to listen to, and I think I made one or two suggestions about the sequence, we discussed it a little. But he made a very good selection, as if it was a cassette tape that you make for your friends. I wrote a text for the record, explaining and contextualizing, and I translated the lyrics.

Fred – Another curiosity: when David Byrne released *The Hips of Tradition*, which puts Tom Zé in the US, were you still there?

Arto – No... Which is to say, it was my brother, Duncan, who was working with David when he made that television program about *candomblé* that he did in Bahia, right? My brother was David's assistant on this project. David was looking for records, then he found the cover of *Todos os olhos*, he thought it was really interesting and Duncan said that he would love the record, that it was right up his street and so on. So he bought the record, loved it, released the collection and brought Tom Zé back out of ostracism. Then he commissioned another record. When it arrived, David didn't like it, because it wasn't like the Tom Zé he liked, more experimental. So he asked them to re-record the record so that it would have that feel, and I spoke to Tom Zé, and I explained what David wanted, and he said he could do it. So I did it, we removed a lot of things, we took things and we looped them to seem like those repeated things that he did with the *cavaquinho* and we added some instruments. David Byrne was also notoriously tight fisted, he didn't like to spend money, it was an in-joke among his friends he made jokes about it himself.... The budget we had to make this record was tight, but I think it turned out nice.

Cabelo – And what was this record?

Arto – *The Hips of Tradition*.

Cabelo – But isn't that the collection?

Arto – This was done after the collection, it's the original record he made for David and for Yale [Evelev], who was another guy from the label. Today David has left the label in the hands of Yale, who was his right hand man, and it's he who's releasing Moreno, Kassin and Domenico, the separate records there in the US.

Fred – Amazing! Is it still called Luaka Bop?

Arto – Yes, amazing! Yes, it's still called Luaka Bop. I made another record for him, by a guy called Waldemar Bastos, an Angolan singer, who also had a very good band. Waldemar Bastos sang one of his songs or a traditional song from Angola, and then all

Fred – *Demais! Ainda se chama Luaka Bop?*

Arto – *Sim, ainda se chama Luaka Bop. Eu fiz outro disco para eles, do Waldemar Bastos, um cantor angolano muito bom, que tinha uma banda muito boa. O Waldemar Bastos cantava uma música dele, ou uma tradicional angolana, e depois de todas as canções vinha um vamp incrível, uma parte instrumental incrível, que era um outro ritmo vindo de uma região vizinha ao assunto da própria canção. Todas as músicas tinham uma canção e depois uma parte instrumental linda.*

Só que o David Byrne cortou todas essas partes, dizendo que os americanos não iam entender. Fiquei bem chateado e não falei com ele durante um ano. Um dia estava com meus pais num restaurante, e ele veio e sentou na mesa, sabendo que eu não ia brigar com ele na frente da minha mãe, aí pronto... voltamos a ser amigos. (Risos)

Raul – *Mas esse disco foi gravado nos EUA?*

Arto – *Foi. Depois disso, ele me chamou para produzir um disco dele junto com a Susan Rogers. O disco se chama David Byrne mesmo.*

Raul – *Então, o David Byrne teve um papel superimportante nessa relação com a música brasileira. O Tom Zé renasceu para o mundo... E você estava misturado com isso ali, né? Teve influência no jeito que ele olhou a música brasileira.*

Arto – *Acho sinceramente que não foi por influência minha, foi porque ele é muito curioso, sabia que existia muita música boa no mundo, e a música brasileira está aí, é só você escutar. Acho que a Luaka Bop também lançou uma coletânea dos Mutantes, né? Teve esse momento em que as pessoas fora do Brasil passaram a perceber a sofisticação da MPB, a riqueza da música brasileira.*

Fred – *A Luaka Bop lançou uma coletânea dos Mutantes sim, chama Everything Is Possible.*

Raul – *Teve Red Hot + Rio, que o David gravou com a Marisa Monte. Você produziu essa faixa?*

Arto – *Não lembro. Acho que fui eu que produzi essa faixa. Teve essa coletânea produzida por David, teve o interesse do Paul Simon na música brasileira, quando ele gravou com o Olodum, a mesma coisa com o Michael Jackson e seu vídeo, enfim, foi todo um processo. Com os Mutantes, David atingiu todo um outro grupo de fãs*





the songs had an incredible vamp, an incredible instrumental part which was a different rhythm from a neighboring region to that of the subject of the song. So all the songs had a singing part and then a really incredible instrumental part. However David Byrne cut all these parts, saying that the Americans wouldn't understand. So that annoyed me and I didn't speak to him for a year. One day I was with my parents in a restaurant, and he came over and sat at the table, knowing that I didn't want to fight with him in front of my mother, so that was that... back to being friends again (laughter)

Raul – But this record was recorded in the US?

Arto – Yes. After that he invited me to produce a record with Susan Rogers. The record is simply called David Byrne.

Raul – So David Byrne played a very important role in relation to Brazilian music. Tom Zé was reborn to the world... And you were involved in all this, right? You had an influence on the way he looked at Brazilian music.

Arto – In some way. I sincerely believe that it wasn't due to my influence, but more because he was curious and knew there was a lot of good music in the world and Brazilian music is there, if you just listen... I believe that Luaka Bop also released a collection by the Mutantes, right? There was this moment people began to appreciate the sophistication of MPB.

Fred – Luaka Bop did release the collection by the Mutantes, yes, called Everything Is Possible.

Raul – There was Red Hot + Rio, which David recorded with Marisa Monte. Did you produce that track?

Arto – I don't remember... I think it was me who produced that track... Anyway, I think that there was this collection by David, Paul Simon was interested in Brazilian music, when he recorded with Olodum, the same thing with Michael Jackson, it was all a process. And, with the Mutantes, it attracted a whole new group of music fans. And Brazilian music was being accepted. These days, the person who has really made a splash is Elza [Soares]. At the Olympics, people were amazed by her. There are many Brazilians who travel around the world every year, who already have captive audiences in some countries.

220

de música. E a música brasileira foi sendo aceita. Quem bombou recentemente foi a Elza [Soares]. Na abertura das Olimpíadas, as pessoas ficaram maravilhadas com ela. Hoje temos muitos músicos brasileiros que viajam pelo mundo todo ano, que já têm seu público cativo em vários países.

Mas está acontecendo algo de ruim hoje nos EUA, e está começando a acontecer na Europa também, a verticalização da programação de shows. Nos EUA, empresas muito grandes, que fazem por exemplo os shows da Madonna ou do Jay-Z e da Beyoncé, estão começando a controlar também clubes médios e até pequenos. O negócio de música – que já estava difícil na era da internet e da troca de arquivos, da queda de vendas de CDs, forçando os músicos para viver só de shows – conseguiu piorar... Quem sabe se não vai acabar essa função “música popular” como conhecemos, porque as coisas acabam, né?

Cabelo – Nos EUA, o que era interessante era justamente que em todo território havia essas casas de médio porte que permitiam que as pessoas circulassem numa cena até com um certo conforto, das pessoas terem acesso...

Arto – Continua, mas está diminuindo. Isso é uma coisa que nunca tivemos aqui no Brasil. Lembro que nos anos 90 eu falava com o Hermano [Vianna], quando ele estava perto do governo, que todas as cidades brasileiras deveriam ter um clube que...

Raul – Uma espécie de Sesc...

Arto – Sim, algo como o Sesc. Um clube que pague as contas com shows mais populares nos fins de semana. As bandas famosas tocam no fim de semana. Os músicos recebem a bilheteria, o lugar se sustenta com a venda de bebidas. Daí, durante a semana, podem acontecer outras coisas, coisas novas. Aqui no Rio de Janeiro temos a Audio Rebel, mas ela não é grande o suficiente para o seu público.

Cabelo – Acho que a última coisa que tivemos nesse sentido foi o Ballroom.

Arto – Exatamente.

Fred – E é bom para você como músico, como artista, como um exercício, as situações, por exemplo de tocar na Audio Rebel?

Arto – Muito bom. Acho que a Audio Rebel é importantíssima. E olha como nossa cena experimental é forte comparada com a cena de São Paulo, que tem tudo para ser mais forte, porque tem mais grana, mais espaço, mais possibilidades de patrocínio ou de sobrevivência de alguma forma. Nos anos 1980, tinha aquela coisa toda, o Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, a vanguarda paulista. São Paulo era muito ligado às novidades de Londres, Nova York. O Rio era território das gravadoras multinacionais, da TV Globo, uma coisa mais acomodada. O samba também não estava em evidência antes da volta do pagode, o samba era uma coisa muito ignorada pelas pessoas brancas do Rio de Janeiro. Acho que de alguma forma isso se reverteu, porque hoje temos essa cena muito interessante de música experimental, os músicos estão viajando para fora do Brasil, estão começando a ser conhecidos... Já há alguns anos, né? Tem a Ava Rocha, o Negro Leo, Chinese Cookie Poets, grupos paulistas como Metá Metá e tantos outros...

But this story today is different. The bad thing that's happening in the US today, and starting to happen in Europe; the verticalization of the promoters of the shows. In the US, very big companies who produce shows for Madonna, let's say, or Jay-Z or Beyoncé, are starting to control the clubs small as well. So the music business – which is already bad with the Internet and decline of the sale of CDs in general, obliging musicians to live off concerts only - it managed to get worse. Who knows whether this “popular music” business as we know it isn't going to end, because things end, right?

Cabelo – In the US, what was interesting was precisely that everywhere there were these medium sized clubs, which allowed people to circulate through a scene with a certain comfort, which people had access to...

Arto – There still is but it is decreasing. And that's something that we never had here. Since the 1990s, I've been saying to Hermano [Vianna], even when he was in the government, “guys, all these cities need to have a club which...”

Raul – A kind of Sesc...

Arto – Yes, something like Sesc. Something that is paid for at the weekend, only famous bands play at the weekend, the musicians receive the ticket receipts, the place supports itself through the sale of alcohol etc., and during the week other stuff can happen. Here in Rio de Janeiro there's Audio Rebel, but it's not big enough, the space is really small.

Cabelo – I think the last thing we had like that was the Ballroom.

Arto – Exactly.

Fred – And is it good for you as a musician, as an artist, as an exercise, the situations, for example, of playing at Audio Rebel?

Arto – Really good. I think Audio Rebel is extremely important. And look how strong our scene is compared to the scene in São Paulo, which has every reason to be stronger, because there's more money, more space, more possibilities for sponsorship or survival in some way etc. In the 1980s, there was that thing Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, the vanguard thing was a thing. And São Paulo was also closely connected to London and New York. In Rio, there were multinational record labels, TV Globo, a safer scene.

Samba also didn't have a high profile, because there was this of pagode return, before this samba was something largely ignored by the white population of Rio de Janeiro. So I think in some way this has turned around, because today we have a very interesting experimental music scene, people are starting to go out of Brazil; they're starting to be appreciated... For several years now, right? There's, Ava Rocha, Negro Leo, Chinese Cook Poets, groups from São Paulo such as Metá Metá and several others...

Fred – Because also this group had access to these spaces in some cities, very similar spaces, let's say, in London etc., like a network.

Arto – Yes, that's how it works, like a global network.

Fred – Do you end up touring with DNA at that time?

Arto – We toured a little, we did one in the US, we went to São Francisco several times, because the city adopted us in some way, and we

Fred – Porque também essa galera teve uma sacada desses espaços em algumas cidades, espaços muito similares, digamos assim, Londres etc., como uma rede.

Arto – Sim, é assim que funciona, uma rede mundial.

Fred – Vocês chegaram a excursionar com a DNA na época?

Arto – A gente excursionou um pouquinho, fizemos uma turnê nos EUA, fomos várias vezes para São Francisco, uma cidade que nos adotou de alguma forma, e fomos uma vez para a Europa – para a Itália e Roterdã. Na Itália, tocamos num grande festival em Bolonha. Eu tinha acabado de deixar os Lounge Lizards, e John Lurie e eu inventamos uma briga para a imprensa italiana, que na época era muito divertida. Tudo era muito dramático ali, qualquer coisa era tratada como se você fosse a maior de todos os tempos. Ler sobre futebol naquela época na Itália era muito divertido, tudo superexagerado. Então nós sentimos esse clima e inventamos de criar uma rixa fictícia: eu falava mal dele e ele de mim na imprensa. Quando acabou esse festival, todos foram embora e DNA ficou, porque eu não queria ir embora. Me sentia completamente em casa, ficava improvisando italiano, adorava palavras que do ponto de vista do brasileiro são tão bonitas, como, por exemplo, capolavoro... Arrumamos umas “gigs” e ficamos um mês. Uma banda até me chamou para produzir, os Hi Fi Brothers. Eu não tinha experiência nenhuma como produtor...

Cabelo – Isso que você está falando foi em que época mais ou menos, que ano?

Arto – Isso foi em 1980. Depois, eventualmente, começaram os Ambitious Lovers, comecei a trabalhar com o Peter Scherer, que era um super-músico e que aliás sempre quis ser um produtor. O primeiro disco que produzimos juntos foi Estrangeiro, do Caetano. Eu já conhecia o Caetano, já tinha apresentado o disco dos Ambitious Lovers para ele, ele tinha adorado, ele já tinha colocado uma música nossa no show dele, já éramos amigos...

Raul – E como você conheceu o Caetano?

Arto – Conheci o Caetano porque, na primeira vez que ele foi tocar em NY, a Nancy Weise, que organizava os shows de música no Public Theater, queria que alguém o recebesse no aeroporto, e disse: “Manda o Arto, ele fala português.” E me perguntou se eu faria isso.



221

went to Europe once, Italy and Rotterdam. There in Italy we were at a big festival in Bologna, there were the Lounge Lizards as well. I had just left the band, John Lurie and I invented a fight, because the Italian press especially at that time, was very funny. Everything was very dramatic, anything that you did it was as if you were the greatest of all time. Reading about football in Italy at the time was hilarious, everything was super exaggerated. So we immediately felt this atmosphere and decided to create this fictitious conflict, I badmouthed him and he did the same to me in the press.

But then this festival ended, everybody left and DNA stayed, because I didn't want to leave. I felt completely at home, I was improvising Italian, some words which from the Brazilian point of view are very beautiful, such as *capua lavoro*. And we arranged some gigs and we stayed a month. A band invited me to produce them, the High Figh Brothers. I had no experience as a producer.

Cabelo – What you're talking about happened when, more or less, what year?

Arto – This was in 1980. Afterwards we eventually started the Ambitious Lovers, I began to work with Peter Scherer, who was an amazing musician who always wanted to be a producer. But the first record we produced together was *Estrangeiro*, by Caetano. I already knew Caetano, I had already given him the record of the Ambitious Lovers; he loved it and he had put one of our songs in his show, we were already friends...

Raul – And how did you meet Caetano?

Arto – I met Caetano because the first time he went to play in NY, Nancy Waise, the person who organized the show at the Public Theater wanted someone to meet him at the airport, and he said: "Send Arto, he speaks Portuguese etc." And he asked me if I would do this. I agreed, it wasn't exactly a job, I went to meet him and we began to talk. Later I came to Brazil to try to sell my record *Envy*, the first record by the Ambitious Lovers that I had done, even before entering into the partnership with Peter – he played, but we weren't yet a double act. I wasn't able to release it in Brazil, but I gave several records to Caetano, he he liked it and gave them to friends, ...

Raul – So when you met Caetano, were you already with the Ambitious Lovers?



222

Presentation / Apresentação "Arto Lindsay: Space, Parades, and Confrontational Aesthetics"

New Music Box from New Music USA, 2015
www.youtube.com/watch?v=Q9xC1TofKJo

Eu topei, não era exatamente um trabalho, fui lá recebê-lo e começamos a conversar. Depois vim para o Brasil para tentar vender meu disco Envy, o primeiro disco dos Ambitious Lovers que eu fiz, antes mesmo de ser uma parceria com o Peter – ele tocou no disco, mas ainda não éramos uma dupla. Não consegui lançar no Brasil, mas dei vários discos para o Caetano, ele gostou e deu para os amigos.

Raul – Então, quando você conheceu o Caetano, já estava com os Ambitious Lovers?

Arto – Já tinha começado, ou quase, não tenho certeza. Ficamos amigos nessa época.

Na época que o nosso disco Greed saiu, o Bob Hurwitz, que era o diretor da Nonesuch, lançou um disco do Caetano. Aquele disco quase acústico, produzido pelo Roberto Sion. Aliás, foi ele que levou a ideia para o Bob. Sion é um cara superinteressante, não sei o que ele faz hoje em dia, mas era um produtor musical carioca bem legal. Para aquele disco, eu fiz a tradução das letras.

Bob achou que nós seríamos ótimos para trabalhar com o Caetano e nos chamou. Já estávamos nesse namoro artístico, mas foi o executivo que nos chamou, e fizemos o Estrangeiro.

Fred – E como foi a produção?

Arto – *Eu fiz a produção de Estrangeiro junto com Peter. Ele é que sabe tocar tudo, e eu que não toco nada ... Metade do disco fizemos em Nova York com Peter tocando metade dos instrumentos das faixas, a outra metade gravamos aqui com a banda do Caetano na época.*

Fred – E vocês chegaram a discutir repertório?

Arto – *Não, Caetano chegou com as músicas e nós discutimos como gravá-las. Para mim, foi um aprendizado incrível. O Caetano naquela época deixava muitas decisões musicais para os instrumentistas, era o hábito dele com a banda, ficava um pouco escondida a originalidade da musicalidade dele, ele era visto mais como o poeta da MPB.*

Fred – Mas ele mesmo por muitos anos não reivindicou uma qualidade de músico.

Arto – *Claro que sempre foi superparticipativo, mas tinha essa postura. Ele quis fazer outro disco conosco, mas o Peter não quis mais trabalhar no Brasil. Então eu sugeri de fazer sozinho e o Caetano topou. Eu tive um pouco de dúvida se ia dar conta sozinho, mas consegui, e vi que estava na hora do Caetano começar a colocar mais a mão na massa na gravação, não só na composição da música, mas na própria gravação. Eu incentivei isso muito, foi um ato de produtor. Nem sei se o Caetano concordaria com essa visão daquele processo.*

Fred – Tentar tirar o melhor do artista.

Arto – *Tirar o melhor do artista e desafiar, disputar com o artista. O artista diz "eu quero gravar assim", e você diz "não, isso não é legal", mesmo se você não achar ruim. Aí a pessoa tem que defender sua ideia, sabe?*

Cabelo – *Acho o Estrangeiro um disco que tem uma timbragem, uma sonoridade, uma presença eletrônica que não tem em nenhum outro disco dele, né?*

Arto – *Acho que tivemos uma grande influência na sonoridade da grava-*

Arto – I had started or almost, I'm not sure. We were friends at this time. So our record Greed came out and Bob Hurwitz, who was the director of Nonesuch, released a record by Caetano. That almost acoustic record produced by Robert Sion who was the one who took the idea to Bob. Really interesting guy, I don't know what he's doing today, but he was a really cool music producer from Rio. He took the record and I translated the lyrics. So Bob thought we would be great for Caetano, and called us. We were already "dating", but it was the executive who called us and we made *Estrangeiro*.

Fred – And how was the production?

Arto – The production process of *Estrangeiro* was as follows: I went with Peter. Peter played everything, I didn't play anything, we made half the record in New York with him playing 2/3 of the instruments on the tracks, the other half we recorded here with Caetano's band at the time.

Fred – And did you end up discussing the repertoire?

Arto – No, he arrived with the songs and we discussed how to record them. For me it was an incredible learning process. And Caetano at that time left many of the musical decisions with the instrumentalists, it was his way of working with the band, and also the originality of his musicality was not recognized then, he was the poet of MPB.

Fred – But for many years even he didn't make any claims for his musical qualities.

Arto – That's what I'm saying. On this record, he was like that. Of course he was very involved, but he had this attitude. But then he wanted to do another one with us, and Peter no longer wanted to work in Brazil. So I suggested doing it alone and Caetano agreed. And I had some doubts as to whether I'd be able to do it on my own, but I managed, and I saw that it was time for Caetano to start getting involved in the recording, not just the composition of the music, but in the recording itself. I really encouraged this, which was a producer's task. I'm not sure whether Caetano would agree with this view of that process.

Fred – Trying to get the best out of the artist.

Arto – Getting the best out of the artist and challenging, fighting with the artist. The artist says, "I want to record like this", and you say, "No, that's shit." Even if you don't think it's bad. So the person has to defend their ideas, you see?

Cabelo – I think *Estrangeiro* is a record that has a real character, sonorousness, an electronic presence that isn't there on any of his other records, right?

Arto – I think his influence on us was really strong at that time, and we had this in the sonorousness of the recording. However, when you make a record of songs, what matters are the songs. So the guy comes along with a load of them, he's going to make a record for foreign consumption, called *Estrangeiro*...

And another thing I like to do as a producer, but which doesn't need to be done when you produce Caetano, is go through the songs thoroughly, let's say, chord by chord, word by word. Often someone



*ção. Porém, quando você faz um disco de canções, o que vale são as canções. Quando o cara chega com uma safra daquela, para fazer um disco pensado para fora, chamado *Estrangeiro*...*

Outra coisa que eu gosto de fazer como produtor (mas que não precisa ser feita quando você produz o Caetano) é passar as canções a limpo – digamos, acorde por acorde, palavra por palavra. Muitas vezes alguém chega com uma canção que é bacana, mas que pode ser melhorada, tipo "Tem que repetir essa parte, essa frase aqui está aquém, essa parte B não está legal...". Realmente trabalhar as canções antes de entrar no estúdio, sabe? Com o Caetano isso não é necessário, ele já tem várias pessoas ali dentro dele discutindo (risos), já chega bem mais resolvido do que a grande maioria das pessoas.

Agora, quando você faz um disco, seja como produtor, artista, você tem que ter uma confiança de que você sabe fazer bem e querer muito que aquilo fique o mais legal possível. Ao mesmo tempo, você tem que desconfiar de si mesmo e ficar aberto a uma possibilidade que possa surgir ali na hora. Você tem que ter muita confiança e muita desconfiança em si mesmo para fazer um disco.

E eu me interessei muito por isso. Depois eu fiz vários com a Marisa Monte, que estava aprendendo, chegando...

Fred – Você fez o *Mais* com a Marisa?

Arto – Fiz o *Mais*. O primeiro foi produzido pelo Nelson Motta.

Fred – O primeiro é quase um show gravado, agora o *Mais*...

Arto – No *Mais*, acho que o Nelson ainda trazia sugestões de músicas, não sei até que ponto interferiu no repertório dela, talvez menos do que as pessoas pensam, mas não sei. No primeiro disco, ele contribuiu com aquela música que foi o grande hit, "Bem que se quis", é uma música italiana bonita e Nelsinho fez uma versão.

Fred – Ele fez a tradução de uma música italiana.

Arto – O Nelson é um cara que ama a música, ama o artista como artista, ele nutre as pessoas. São tantos tipos diferentes de produtores... Eu estava ouvindo hoje o disco novo do N.E.R.D, que é a banda do Pharrell Williams. Quando a banda surgiu, era bem legal e original, depois eles fizeram uns discos que nem lembramos de ter existido, e o Pharrell virou esse produtor de sucesso enorme. Pharrell e Chad Hugo fazem as músicas, e tem outro membro que é rapper do grupo Clips, a banda são os três. Como eles sabem fazer coisas simples

223



comes along with a song which is cool, but which needs tinkering with. For example, “You have to repeat this part, this phrase here isn’t strong enough, this b isn’t right, this needs more...” Really work the songs before you enter the studio, you know? With Caetano this is not necessary, he already has several people there with him arguing (laughter), he arrives already more resolute than the vast majority of people.

Now, when you make a record, the producer, the artist, whoever it is, you arrive at a level of confidence that you know how to do it well, so you want it to be right. But at the same time you have to distrust yourself and stay open to a possibility that may emerge there at the time. You have to have a lot of confidence and a lot of doubt in yourself to make a record. And I became very interested in this.

Later I did several with Marisa, who was learning, arriving...

Fred – Did you do Mais with Marisa?

Arto – I did Mais. I didn’t do the first one, that was Nelson Motta.

Fred – The first one is almost a recorded show, whereas Mais...

Arto – On Mais, I think he made suggestions of songs, I don’t know to what extent he interfered in her repertoire, perhaps less than people think, but I don’t know. He contributed that song that was a big hit, “Bem que se quis”, it’s a beautiful song in Italian and Nelsinho made a version of it.

Fred – He translated it from an Italian song.

Arto – Nelson is a guy who loves music, he loves the artist as an artist, he nourishes people. There are so many different kinds of producers... Today I was listening to the new record by N.E.R.D., which is Pharrell Williams’s band, which when it came out was really cool and original, later they made some records that I don’t even remember having existed, and Pharrell became this producer. Pharrell and Chad Hugo make the music, and there’s another member rapper from Clipse, there are three of them in the band. They really know how to make good, simple things! It’s unbelievably simple and really good. Like a funk rhythm, which has nothing special, but you can’t resist it.

Fred – But some North American rap producers are impressive like that. Dr. Dre, for example, knows how to make a lot from very little, he knows how to produce a dry beat with three elements...

Arto – I love producers, we’re not living at an incredible time in pop
224

e boas! Inacreditavelmente simples e muito boas! Tipo batidas de funk que parecem não ter nada de especial, mas que você não aguenta escutar sentado...

Fred – Mas alguns produtores de rap norte-americano são impressionantes com isso, Dr. Dre, por exemplo, sabe fazer muito com muito pouco, sabe fazer o seco da batida com poucos elementos...

Arto – Eu adoro produtores, não estamos num momento incrível na música pop, mas eu sempre procuro escutar os produtores que surgem. Nos últimos anos, tem sempre sido o pessoal do hip-hop. O James Blake, que é inglês, é incrível como produtor. Você não estava no show que ele fez aqui? Incrível, o melhor som ao vivo que já ouvi na vida, acho, no Circo Voador... Adoro questões de produção.

Fred – É impressionante, porque de alguma forma estamos falando dos dois discos do Caetano que você produziu, e na minha cabeça de ouvinte, pelo menos, era o momento de uma carreira no final dos anos 1980, quando a pauta já estava mudando por conta do rock brasileiro. E o Caetano fez questão de não seguir isso... O Caetano é diferente do Gil nesse aspecto. O Gil se adapta rápido ao que está acontecendo no momento sonoramente, ele gosta disso. E o Caetano é um cara que segue mais uma trilha pessoal, ouvindo tudo, mas tentando fazer seu próprio percurso... E esse disco, Estrangeiro, não sei se foi pela capa, mas...

Arto – Acho que esse disco foi marcante.

Fred – Esse disco me recapturou para a obra do Caetano, isso que estou querendo dizer. E com a Marisa, como foi essa parceria? Porque a Marisa devia ser um pouco diferente... No Mais, ela já chega como compositora, né?

Arto – Já. Ela queria conscientemente se conectar com as pessoas da geração dela, ela queria achar os colegas dela, e naquela época foram primeiro os Titãs e depois o Carlinhos Brown. Essa busca foi uma coisa consciente da parte dela e eu trouxe algumas informações de Nova York para o disco. Ela logo percebeu que tinha jeito para produção.

Fred – Ela se interessou por isso, né?

Arto – Sim. Se interessou e virou uma ótima produtora.

Fred – Fico pensando, quando você fala “trouxe algumas coisas de Nova York”, acho que foi um encontro muito feliz. Porque, ouvindo o que você falou da história do Julio Bressane, se pensar que tem “Ensaí-boá” no repertório do disco, ou que tem “Rosa”, do Pixinguinha...

Arto – Mas essas ideias partiram dela.

Fred – Sim, mas isso que estou dizendo, deve ter sido um encontro muito feliz, porque era um repertório de que você também gostava, de alguma forma. No Cor de rosa e carvão, tem “Pale blue eyes” do Velvet...

Arto – Aí foi uma ideia minha.

Fred – Então, imagino isso. Uma troca importante, de ela trazer coisas de um universo que você gostava...

Arto – E Laurie Anderson gravou com ela...

Fred – No Cor de rosa e carvão, lembro que tinha uma ficha técnica de

music, but I'm always looking. In recent years it's been the hip-hop people. That guy, James Blake, who is English, he was incredible as a producer. Were you not at that show that he did here? It was incredible, the best live sound I've heard in my life, I think, at the Circo Voador. I love production issues.

Fred – It's impressive, because in some way we're talking about two records by Caetano that you produced, and in my listener's head, at least, it was a moment in a career at the end of the 1980s, when the agenda was already changing because of Brazilian rock. And Caetano made a point of not going along with this... Caetano is different from Gil in this respect, Gil adapts rapidly to what is happening sonically at the time, he likes this. And Caetano is a guy who follows a more personal path, listening to everything, but trying to chart his own course... And this record, *Estrangeiro*, I don't know if it's because of the cover, but...

Arto – This record was life-changing.

Fred – This record brought me back to Caetano's work, that's what I want to say. And with Marisa, what was that partnership like? Because Marisa is a little different, she is a singer... On *Mais*, she already arrived as a composer, right?

Arto – Yes. She consciously wanted to connect with the people of her generation, she wanted to find her pairs, and at that time they were the Titãs and later Carlinhos Brown. This search was a conscious thing on her part and I also brought some information from New York to the record. And she realized that she had the capacity to understand the entire production process, you know?

Fred – She was interested in this, right?

Arto – Yes, she was and she became a great producer.

Fred – I'm thinking, when you say, "you brought some things from Nova York"; I think it was a very fortuitous meeting. Because, listening to what you said about the story of Julio Bressane, if you consider that "Ensaboa" is part of the repertoire of the record, as is "Rosa", by Pixinguinha...

Arto – But I think these ideas came from her.

Fred – But that's what I'm saying, it must have been a very fortuitous encounter, because it was a selection that you also liked, in some way. On *Cor de rosa e carvão*, there's "Pale blue eyes" by the Velvet...

Arto – Now that was my idea.

Fred – That's what I imagined. A really cool exchange, with her bringing things from a universe that you liked...

Arto – And Laurie Anderson recorded with her...

Fred – On *Cor de rosa e carvão*, I remember it had a checklist to die for, songs where Gil and Paulinho da Viola played violin together! You brought together a whole group of people!

Arto – It was an incredible experience for me too, recording with Gil's band, because that band that stayed with him for 20 years. Arthurzinho Maia, Jorge Gomes etc., was unbelievable. They played really well together. I learned so much. And it's something that I really miss, this scale, the size of the studios and the time we were



chorar, músicas em que o Gil e o Paulinho da Viola tocavam violão juntos! Vocês juntaram uma galera!

Arto – *Foi uma experiência incrível para mim também, gravar com a banda do Gil. Era uma banda que ficou junto com ele durante uns vinte anos. Arthurzinho Maia, Jorginho Gomes etc., era um grupo inacreditável. Eles tocavam muito bem juntos. Eu aprendi muita coisa.*

É algo de que sinto muita falta, dessa escala de trabalho, músicos que gravam todo dia, do tamanho dos estúdios e do tempo que nos era permitido gravar. Lucros eram bem mais fáceis para as gravadoras! Hoje em dia, os melhores estúdios do Rio, fora a Companhia dos Técnicos, são de médio porte, o estúdio do Kassin, o estúdio do Berna, são espaços menores.

Essa coisa de escala é uma loucura, me interessa muito.

Mudando completamente de assunto, não tem dinheiro sobrando no Brasil para cultura. Nem a publicidade precisa mais de nós (risos). Mas aí o que podemos fazer sem tanta grana? Um modelo possível é o de teatro em massa, o modelo do Olodum, Timbalada. Centenas de jovens desempregados, sem camisa, descalços e cheios de energia, e de fome, em todos os sentidos... juntos, descalços e alegres. O que é que podemos fazer?

Tem esse negócio da internet, que de alguma forma separa tanto quanto junta, e tem essa segregação brutal do Rio de Janeiro... Que é inacreditável.

Não sei, mas eu sou tentado a imaginar coisas grandiosas e baratas, é isso que eu queria incentivar. Eu deveria sugerir uma aula no Parque Lage: Ideias Grandiosas e Baratas, todo mundo tem que trazer uma por semana (risos).

Raul – *Pegando esse gancho, realmente não tem dinheiro para cultura no Brasil. No caso da música, o modelo da indústria acabou, virou outro...*

Arto – *Temos o Sesc! Deveríamos ter um mecanismo comercial que tivesse alguma porosidade, que procurasse coisas novas, mas ainda fosse comercial. Porque até o axé está minguando. Só temos o sertanejo e o funk comercial, que fica nesse emplaca quase emplaca. Sabe?*

Fred – *Mas que também aceita condições de exibição precárias, clubes, ginásios, casa de show montada só para isso... Os gêneros mais*

225

allowed to record, because it was more guaranteed that it would make money. Nowadays, the big studios in Rio, apart from the Companhia dos Técnicos, are medium sized, the Kassin studio, the Berna studio, these are smaller. But this thing of scale is crazy, I'm really interested in it.

Changing the subject completely, there's no money left in Brazil for culture, not even the advertising world needs us anymore (laughter). But what can we do without all this money? One possible model is mass theatre, the Olodum, Timbalada model. There are hundreds of unemployed young people, without shirts, shoes and full of energy, and hunger, in all senses. What can we do, you know? Then there's this Internet thing, which somehow separates as much as it brings together, and there's the brutal segregation of Rio... Which is incredible. I don't know, but I'm tempted to imagine grandiose and cheap things, this is what I want to encourage. I could propose a class at Parque Lage: Grandiose and Cheap Ideas, everyone has to take one per week (laughter).

Raul – Picking up this thread, there really is no money for culture in Brazil. In the case of music, the industry model is finished, it has become something else...

Arto – There is Sesc. But it's what we have, and we really should have Sesc, there should be a commercial mechanism that had some porosity, but was still commercial. Because even axé is dwindling. We only have sertanejo and commercial funk, which are always on the verge of almost being successful. You know?

Fred – And which also accept substandard performance conditions, clubs, gyms, concert halls assembled just for this... The most popular genres in Brazil do not produce an improvement in infrastructure, let's say, for other musicians.

Cabelo – But sertanejo has the best equipment...

Raul – They set up in a car park, they do the show and they leave. They don't strengthen the cultural equipment...

Raul – I wanted to go back to your life in New York. For example, I saw your show with Marisa at BAM (Brooklyn Academy of Music), which is a solid institution where music has weight. I also saw you performing at The Kitchen, which is another kind of institution... This is the difference, of how culture has solidity, and forms part of the social and economic machinery, and has its space. I remember, as soon as I arrived there, at the first dinner I went to after the show, I sat next to two people I didn't know, I introduced myself as an artist and the people looked at me with interest and respect, all night they felt they were sitting next to an artist. Here, artists don't study...

Fred – He's a bum...

Arto – "Artists are dicks", you know?

Fred – Exactly (laughter).

Raul – Talking of artists, you've always been very close to the world of the visual arts, right?

Arto – When I began, I imagined the band as also being a work of art. I wanted it to be possible to understand it like that, in a different

226



populares do Brasil não têm como retorno uma melhoria na estrutura, digamos assim, para os outros músicos.

Cabelo – Mas o sertanejo tem os melhores equipamentos...

Raul – Eles montam num estacionamento, fazem o show e vão. Eles não reforçam o equipamento cultural...

Raul – Eu queria voltar para sua vida em Nova York. Por exemplo, vi seu show com a Marisa no BAM (Brooklyn Academy of Music), que é uma instituição sólida, onde a música tem um peso. Também vi vocês se apresentando no The Kitchen, que é outro tipo de casa. Essa é a diferença, de como lá a cultura tem uma solidez, faz parte de uma engrenagem social e econômica, e tem seu espaço. Lembro que, assim que cheguei lá, no primeiro jantar que fui depois de uma exposição, sentei do lado de duas pessoas que não conhecia, me apresentei como artista e as pessoas me olharam com interesse e respeito, ao longo da noite inteira estavam sentando ao lado de um artista. Aqui, o artista não estudou...

Fred – É vagabundo...

Arto – "Artista é o caralho", né?

Fred – Exatamente (risos).

Raul – Falando em artista, você tem uma proximidade muito grande desde sempre com o mundo das artes visuais, né?

Arto – Quando eu comecei, eu já imaginei a banda como um trabalho de arte. Eu queria que fosse possível entendê-la daquele jeito, de outro jeito, com um olhar crítico sério, das artes. Porque o aparato crítico das artes, sempre baseado na filosofia, na estética, nos estudos, é bem mais consolidado do que a crítica de música popular. Recentemente, essas coisas estão mudando, mas naquela época com certeza era assim. Eu imaginava: "E se pensar isso como escultura móvel, como performance, o que seria?" "Onde está a ambiguidade, o mistério?"

E muito inspirado pela leitura do John Cage...

Fred – Criando um curto-circuito nas linguagens, né?

Arto – Sim. Naquela época, eu organizei shows beneficentes para ajudar revistas de artistas, e no nosso público tínhamos muitos artistas plásticos, bailarinos, gente do teatro experimental, escritores. Era uma turma.

Nesse momento, no final dos anos 1970, a coisa estava muito feia em NY. Os artistas eram muito politizados, existia um fascínio meio romântico

Video clip / Videoclipe "Pele de perto"
Video by / Vídeo de Rivane
Neuenschwander, 2018
Images / Imagens Augusto Barros e Rivane
Neuenschwander
www.youtube.com/watch?v=S_ljECb69Ys

way, with the more serious, critical eye of the arts. Because the critical apparatus of the arts, always based on philosophy, aesthetics, studies, is much more solid than the criticism of popular music. Recently, these things have been changing, but at that time I really thought: "And if one thought of this as a mobile sculpture, as a performance, what would it be like?" Where can we find the ambiguity and the mystery? And we were strongly inspired by John Cage...

Fred – Creating a short circuit in languages, right?

Arto – Yes, and until that time, I organized benefit shows to help artists' magazines, and in our audience there were many visual artists, ballet dancers, people from experimental theatre, writers. It was a group, a moment, at the end of the 1970s, where things were very ugly in NY. So the artists were highly politicized; there was a kind of romantic and unrealistic fascination for Italian and German terrorists, the Red Brigade and Red Army Faction, as people who were doing something. Fine, I'm a pacifist, I don't want to kill anyone, but these guys were doing something. And we were innocently fascinated, rejecting, more fascinated with this. This was the artistic climate of the time, of our environment there. We were also there on the Lower Side, at CBGB, consciously breaking paradigms, consciously starting from zero in some way, with many different ideas. And at the same time, in the Bronx, hip-hop began, which was also another appropriation. I saw that and thought: "Boy, here we are thinking all the time and these guys jump right in and this cool thing comes out." I already had this awareness of the processes, that music is not just technique, it's processes, I've always felt kind of jealous of the artists. They almost invent the media itself.

Raul – And is Matthew Barney from this time? He was already there, right?

Arto – No, he arrived in the 1990s in New York, I think. We became friends by chance, and we wanted to do something together, we felt that we had this same intensity and an attitude regarding masculinity, which has to do with athleticism and physical limitations, these sorts of things. We had several things in common and we wanted to do a project, we tried to imagine various kinds of projects. Before we managed to make the work a reality, he had been famous outside the art world, with his images, which had a great impact. It is very difficult for you to create a new image or a new way of making images, and he succeeded. So an event in the culture generally. We ended up planning the parade, because in the first retrospective in Rotterdam he did a parade. Afterwards I was really involved with the Bahia carnival and told him and we thought about doing the parade.

Raul – Did he go to see the Bahia carnival before you?

Arto – He did in 2001 he spent a carnival with me took him to all the places I loved. Because he has a way of researching systems of spirituality, he is very interested in systems, Masonic things, Egyptian things recently... And he studied candomblé a lot. I also



tico e irrealista com os terroristas italianos e alemães. As Brigate Rosse e Rote Armee Fraktion eram vistas como pessoas que não só falavam, mas faziam alguma coisa. Eu pensava "Bem, eu sou pacifista, não quero matar ninguém, mas esses caras estão agindo". Nós, inocentemente, ficamos fascinados, rejeitando, mas fascinados com aquilo. Esse era parte do clima artístico daquele momento, do nosso meio ali. Também estávamos no Lower East Side, no CBGB, conscientemente quebrando paradigmas, conscientemente começando do zero de alguma forma, usando muitas ideias diferentes. E ao mesmo tempo, no Bronx, começava o hip-hop, que era outro tipo de apropriação. Eu via aquilo e pensava: "Rapaz, nós aqui estamos pensando pra caramba e os caras lá em cima botam a mão na massa e sai um negócio bacana desse." Tínhamos essa consciência dos procedimentos, de que a música não é só técnica, são procedimentos.

Sempre senti um certo ciúme dos artistas. Eles quase que podem inventar a sua própria mídia.

Raul – E o Matthew Barney é dessa época? Ele já estava por ali, né?

Arto – Não, ele chegou nos anos 1990 em Nova York, eu acho. A gente virou amigo por acaso, e queríamos fazer algum trabalho juntos, sentíamos que tínhamos interesses em comum: entre eles a intensidade, algo em relação à masculinidade, ao atletismo e aos limites físicos, coisas assim. Depois descobrimos outras coisas pra conversar. Tentamos imaginar um projeto possível. Antes de conseguirmos concretizar o trabalho, ele ficou bem famoso fora do mundo das artes com suas imagens, que causaram grande impacto. É muito difícil você criar uma imagem nova, ou um jeito novo de fazer uma imagem, e ele conseguiu. Isso teve um impacto na cultura em geral. Bem, acabamos inventando um desfile. Na sua primeira retrospectiva em Roterdã, ele tinha feito um desfile, e eu estava naquele momento superenvolvido com o carnaval na Bahia. Eu falava muito disso pra ele e nós decidimos fazer um desfile.

Raul – Ele foi ver o carnaval na Bahia com você antes da parceria acontecer?

Arto – Foi, em 2001, passou um carnaval comigo, levei ele em todos os lugares que eu amava.

Matthew tem uma pesquisa de sistemas de espiritualidade, é superinte-
227



wanted him to see something similar to a mosh pit, which is the place in front of the band at a hardcore show where people jump and fight. It's half dance and half fight, an adolescent boy thing. He also has a connection to this; this is his background in music. And also love all the parts of the Salvador carnival, including the cordon, which are these people who receive a sandwich and a soda and twenty reais to get beaten up protecting the whites who are there with abadá inside the cordon. This is the Bahia carnival. It's party but also it's a punch up, violence, confrontation and all this incredible tension.

There are also its rituals of the ilê Aiyê parade. So we had an incredible carnival, we saw everything, and we were going to do it the following year.

Then Bin Laden went and knocked down those buildings (in 2001)... And Matthew had to do this retrospective which was scheduled.

And we did the parade in 2004.

Fred – Did Kassin also take part in this project?

Arto – Yes, the band was Kassin, Melvin, the guitarist and sax player Micah Gaugh and a very good guitarist from Bahia called Wesley. And we worked with 30 percussionists of Ilê and of the Afro parade.

The great trick of this parade was as follows: I pulled off a stunt that not even Carlinhos Brown could manage, which was that everyone stay on top of the float and play together with the percussion section on the ground, together, synched. Ask anyone from Ilê Aiyê, anyone who knows the carnival itself, nobody managed this, but we did. We rehearsed with the cream of the percussion world, it was half Ilê and half Cortejo Afro, and we adapted our playing to their rhythm, naturally, in the sense that the instruments have a resonance. We placed at the back of the carnival float several speakers like they were big monitors so that they could only hear one voice and the electronic beat. There were also people who were on top of the float, towards those who were at the back, conducting from above. So there were conductors on the ground and one conductor on top, who made the connection. It was beautiful, it worked perfectly. Because Afro carnival blocks follow the voice. The conductors indicate the changes in pace and work as a

ressado em sistemas, a coisa maçônica, a coisa egípcia recentemente... Ele estudou a simbologia do candomblé.

Também queria que ele visse uma coisa no carnaval parecida com a mosh pit, aquela dança que é meio uma briga, uma coisa de homem adolescente. Ele cresceu nesse ambiente da música hard core. Eu prestava muita atenção nesse fato da corda, onde as pessoas recebem um sanduíche e um refrigerante e vinte reais para levar porrada protegendo os que estão vestidos de abadá dentro da corda. Isso faz parte do carnaval da Bahia. É festa, mas também soco, é violência, confronto e toda essa tensão.

E tem seus rituais também na saída do Ilê Aiyê. Tivemos um carnaval cheio, vimos tudo, planejávamos desfilar no ano seguinte. Mas o Bin Laden derrubou os edifícios (em 2001)... e Matthew teve que adiar uma retrospectiva. Então só fizemos o desfile em 2004.

Fred – O Kassin também participa desse projeto?

Arto – Sim, o Kassin, o Melvin, o tecladista e saxofonista Micah Gaugh e um guitarrista baiano chamado Wesley formaram a banda. E trabalhamos com trinta percussionistas do Ilê e do Cortejo Afro. Eu me orgulho de termos conseguido uma proeza, que nem Carlinhos Brown conseguiu: o pessoal em cima do trio e a percussão no chão tocaram juntos, syncados. Pergunte a qualquer um do Ilê Aiyê, qualquer pessoa que conhece o carnaval mesmo, ninguém tinha conseguido isso. Mas nós conseguimos. Ensaíamos com a nata da percussão, metade Ilê e metade Cortejo Afro, e adaptamos as nossas levadas eletrônicas ao andamento natural da percussão. Digo natural no sentido de que os instrumentos têm uma ressonância que já sugere um andamento. Direcionamos alto-falantes para que os percussionistas só ouvissem a voz e a bateria eletrônica. Também colocamos um regente em cima do trio, virado para trás, regendo de cima. Tínhamos regentes no chão e um regente em cima, que fazia a ligação. Foi uma beleza, rolou demais. Geralmente os componentes dos blocos afros seguem a voz memo. Os regentes marcam as mudanças e também fazem o trabalho de um sargento porque estão lidando com adolescentes... todo mundo quer quebrar. Os percussionistas se exaltam e querem quebrar (o ritmo), mas não pode todo mundo quebrar sempre... Aí surge essa coisa do sargento. São de cinquenta a duzentos percussionistas que precisam seguir aquela regência... Eu acho mais complexo até do que o samba. Acho que o samba não tem essa relação tão direta entre a voz e o tempo.

Fred – É porque o samba se estrutura numa marcação dos instrumentos que já têm suas funções, digamos assim.

Arto – Será que é porque, com mais instrumentos, existem mais relações entre eles?

Fred – Acho que podemos depois continuar a conversa sobre arte, porque tem outros trabalhos que você fez. Mas você falando é muito doido, porque estávamos falando de NY, depois passou para a Itália, de repente você começou a falar da Bahia... Eu, ouvindo, tive a sensação de que você ficou anos frequentando a Bahia intensamente...

Arto – Mas eu fiquei.

sergeant because they're dealing with teenagers...everybody wants to break. The percussionists get excited and want to break out (the rhythm), but not everyone can break out. So you have this sergeant major thing. From fifty to two hundred percussionists follow that conductor ... more even than the samba. Samba does not have this direct relationship between the voice and the tempo.

Fred – It's because samba is structured around a scoring of the instruments that already have their roles, let's say.

Arto – Yes, there are more instruments, there are more roles and there are more relationships between them.

Fred – Now, I think we can continue to talk about art, because there are other works that you did. But you talking is really crazy, because we were talking about NY, then you went to Italy, and suddenly you started to talk about Bahia... To me, listening, I had the impression that you spent years visiting Bahia intensely...

Arto – Yes, I did.

Fred – You really did?

Arto – Yes, every year I went to the carnival there and really got involved, and there was also a bunch of friends, Lucas [Santanna], Davi Moraes and Moreno who were also interested in the history and other aspects of Carnival. Alberto Pitta himself, who's the director of the Cortejo Afro, some guys from Ilê. We talked about music, the evolution of music, the evolution of riffs, the carnival floats who dominated, because they were louder than the carnival blocks. We talked about the Indian blocks and the 60's black movements that had the names of American Indian tribes. And they were banned by the government because they were very "violent"... After that emerged the black African influence carnival blocks, with the Africa liberation movement, the American Black Power movement, not just political, but in music too, like James Brown etc.

Fred – In Rio, there was Black Rio and there in Bahia, they were taking over the blocks again.

Arto – Exactly. But always losing to the whites in the trucks with the big sound. Eventually the whites adopted the rhythms, you know? This whole social and racial thing that forms part of carnival. Carnival is unbelievable, the best cinema in the world, there's no Julio Bressane, there's no Scorsese, the thing is to get on top of a carnival float and travel through the carnival, where you see everything. And the crazy lighting of carnival, the darkness and those horrible phosphorescent lights... The carnival of Bahia is an unbelievable thing.

Raul – Just to talk a bit more about Matthew's work? What is the parade like? There's this musical part that you were writing, but it had a visual element, it had a tractor, didn't it?

Arto – When he made the film, he created these characters...

Raul – Costume, characterization.

Arto – Exactly. And the characters have this whole symbolic status, they are complex systems that interact. So you see these characters doing these kinds of inexplicable things, but there's a kind of allegorical or mechanical explanation of the relationships, of why



Fred – Foi isso mesmo?

Arto – Sim, todo ano ia no carnaval lá, e me envolvi bastante. Uma turma de amigos, o Lucas [Santanna], o Davi Moraes, o Moreno, eles também se interessavam pela história e por todos os aspectos do carnaval. O próprio Alberto Pitta, que é o diretor do Cortejo Afro, alguns amigos do Ilê. Conversávamos sobre a música, a evolução da música, a evolução das levadas, dos trios que dominaram os blocos afros por terem muito mais volume de som do que os blocos. Falávamos dos blocos de índios, os grupos negros dos anos 1960 que tinham nomes de tribos de índios americanos. Foram proibidos pelo governo porque eram muito "violentos"... Depois foi que surgiram os blocos afros com influência da negritude africana, dos movimentos de libertação na África, do momento Black Power dos negros americanos, não só na política, mas na música, como James Brown...

Fred – No Rio, teve o Black Rio e, lá na Bahia, a retomada dos blocos.

Arto – Exatamente. Mas sempre perdendo para os brancos nos caminhões com seu som grande. Eventualmente os brancos adotaram os ritmos, sabe? Toda essa coisa social e racial que faz parte do carnaval. Carnaval é inacreditável, melhor cinema do mundo. Não existe Julio Bressane, não existe Scorsese, o negócio é subir em cima de um trio e fazer um trajeto no carnaval, em que você vê tudo. E a iluminação louca de carnaval, o escuro contrastando com aquelas luzes horríveis fosforescentes... Carnaval da Bahia é um negócio inacreditável.

Raul – Só para falar mais do trabalho com o Matthew: como é o desfile? Tinha essa parte musical que você estava descrevendo, mas tinha um elemento visual, tinha um trator, né?

Arto – Tinha. Quando ele faz um filme, ele cria ou apropria personagens...

Raul – Figurino, caracterização.

Arto – Exatamente. E os personagens têm toda uma posição simbólica, dentro de sistemas complexos que interagem. Você vê aqueles personagens fazendo aquelas coisas meio inexplicáveis, mas ele tem uma explicação alegórica, até mecânica quase, das relações. Há um porquê daquilo estar acontecendo daquele jeito. É uma relação escultural de energias e formas, só que representadas por esses

229



that is happening in that way. It's a cultural relationship of energies and forms, but represented by these characters. So, initially he thought: let's use those big cars that do shows, the kind you see before a country music show, which have bigger wheels. He researched to see if they had this in Brazil and ended up buying this mining vehicle that excavates earth, that's designed for this. Then he got a container, covered it in earth and we played on top. And my idea for the sound was to have four cars equipped with sound systems, two behind and two in front, so that all of us who were inside could hear the music much more like Hi-Fi than what you hear in Bahia, because there these carnival floats play at a very high volume, it overexerts the equipment itself and the sound is not good, it distorts it. But I couldn't do this because of the size of the vehicle necessary to carry a generator and the loud speakers and fit on the road, it wasn't possible. So I had to stretch out the sound. There was a series of cars with sound systems, one in front, one behind and the vehicle itself where we were had sound at the front and back. So in the parade, first there was this mining truck, then the container with us on top, and then behind another sound system. So, we always playing with this idea of this moving sound...

Fred – This recalls one of your works with several loud speakers in a row.

Arto – Yes, it's related to this. So he put into the hands, or if you like, into the claws of this vehicle, a tree...

Fred – Is that the work that's at the Inhotim Institute?

Arto – Exactly. And the idea was to get an environmental activist called Julia Butterfly Hill, who lived for one year in one of those very high trees in California, to stop them cutting down the tree. And she was a symbol as an environmental activist. The idea was to have her in the work, and initially she agreed, but at the last minute she said no. And Matthew's assistant played this role. Beneath the truck, he invented this character, vegetable man, who was a bit like the orixá Ossain, the Afro-Brazilian divinity of plants. He was a naked guy with some things that looked like greenery, with a hard cock who was trying, in some way, to bugger this vehicle, with the axel covered by a plastic substance, the guy rubbing himself against it and this material passed under the vehicle and the girl who was in the tree took it and connected the branches to this foam.

230

Presentation / Apresentação Arto Lindsay –
"Pele de perto" | Live Plus Près de Toi
"Nova: Le Grand Mix" – Radio Nova, 2017
www.youtube.com/watch?v=Labk9Uc7Grg

personagens. Na Bahia, primeiro ele pensou em colocar aqueles carros gigantes que fazem shows, tipo antes de um show de música country, que tem as rodas gigantes. Ele pesquisou se existiam no Brasil, mas acabou comprando esse veículo de mineração feito para andar cavando a terra. Pegou um contêiner, cobriu de terra e nós tocamos em cima.

Minha ideia para o som era colocar quatro carros de som, dois atrás e dois na frente, para que todos que estavam dentro do bloco conseguissem ouvir a música mais Hi-Fi do que geralmente se ouve na Bahia no carnaval. Os trios tocam em um volume muito alto, extrapolam o próprio equipamento e o som não fica legal, distorce muito. Não pude fazer isso por causa do tamanho de um veículo necessário tanto para carregar um gerador e os alto-falantes, quanto para caber na estrada. Não deu. Então tive que esticar o som, colocamos uma série de carros de som, um na frente e um atrás. E o próprio veículo em que estávamos tocando tinha som direcionado para frente e para trás. No desfile, portanto, vinha primeiro um caminhão de som, seguido desse caminhão de mineração, depois o contêiner conosco em cima e atrás outro caminhão de som. O som ficava passando entre os carros de som.

Fred – Isso lembra até um trabalho seu dos vários alto-falantes em fileira.

Arto – É, tem a ver com isso. Aí o Matthew colocou nas mãos, digamos assim, nas garras desse veículo, uma árvore...

Fred – É a obra que está no Inhotim?

Arto – Exatamente. A ideia era conseguir uma ativista ecológica chamada Julia Butterfly Hill. Ela morou durante um ano no topo de uma sequoia altíssima na Califórnia para que não cortassem a árvore. Seria uma praticante de fato do ativismo ecológico. No início, ela falou que queria vir, mas em cima da hora não pôde. Por isso uma assistente do Matthew fez esse papel. Embaixo do caminhão, ele inventou um personagem, o vegetable man, que era um pouco do orixá Ossain, o orixá das plantas. Um cara ficou pendurado nu, coberto com coisas que pareciam verduras, de pau duro, tentando entrar de alguma forma esse veículo, se esfregando no eixo coberto de uma substância plástica. O cara se roçava ali e aquele material passava por baixo do veículo e subia para a árvore, enquanto a mulher que estava lá em cima conectava os galhos com essa espuma.

Raul – E vocês saíram durante o carnaval mesmo?

Arto – Sim. Inclusive, teve uma confusão, porque era para nós sairmos na frente do bloco do Brown e eu entendi que ele queria sair na nossa frente. Nós até tínhamos o direito de sair na frente dele, mas não consegui que a gringalhada entendesse na hora. Aí ele conseguiu sair na frente. O trabalho também envolveu toda uma negociação com a cidade, autorização etc. Foi muito difícil.

Raul – E quem produziu isso? Foi um orçamento do Matthew mesmo, do filme?

Arto – Foi. O filme ele que fez, o desfile nós fizemos juntos. Foi uma parceria. A música do filme é minha. Jonathan Bepler fez o resto do som do filme. Tivemos muitas negociações com a cidade e

Raul – And did you go out during carnival itself?

Arto – Yes, there was even a plan for us to go out in front of Brown's block and I understood that he was going to go out ahead of us, but we had the right to go out in front of him, but I was unable to explain to the gringos at the time that we had to go out, so he managed to get out in front of us. It also involved all this negotiation with the city, authorization etc., it was very difficult.

Raul – And who produced this? Did it come out of Matthew's budget, from the film?

Arto – Yes. But the film he made, the parade we did, it was a partnership. The film is his, it has my music, the sound was done by Jonathan Bepler. But there were lots of negotiations with the city and they almost didn't let us go out because, you can imagine, a vehicle like that, if it were to break down, in the middle of the carnival, to remove it from the path... So we fought a lot with the carnival authorities. And during the party, when we were on the avenue, this person appeared and we almost panicked because she couldn't see the naked guy in the vehicle, and she said "nudity, normal", and went away.

Fred – And everyone saw this, the crowd?

Arto – Astonished. Some people immediately got it. I also created a song (Combustível), which we repeated many times and the people started to sing.

Fred – This song is really fabulous.

Arto – Did you know Baiana System is playing this song?

Fred – I didn't know. And it was made in this context?

Arto – It was created for the parade, to have a carnival song, to be able to repeat it thousands of times. We had two or three songs that we repeated and we created other musical arrangements, there was noise etc. And there was a duet between the truck and Melvin, between the bass and the truck.

Raul – Does the film show all this? Is it a portrait of the parade?

Arto – It does.

Fred – Was Björk with you at this carnival?

Arto – She was watching. Matthew was always very good at controlling the media. But then Björk came and we became Björk's husband's group...

Cabelo – And her friends. (laughter)

Arto – Yes, it was like that.

Fred – I only have one more thing to say, because I think that we have already gone down several paths... You are a guy who comes from this experimental tradition of improvisation, but who, as we said here, goes on to produce songwriters. I know that you listened to Brazilian songs, that you like songs, that you sometimes make songs, but you also have a very intense relationship with the phenomenon of improvisation, and in Brazil there is a tradition of people who work with music, who write about music, who listen to music, that there is a radical separation of song and sound, as if the question of sound, or of sonority was something related to art, to the field of risk, of experimentation, and that songs were a stable



quase não deixaram a gente sair. Imagina: se um veículo daqueles parasse durante o desfile, atrapalharia o carnaval inteiro, levaria horas para tirá-lo do caminho. Discutimos muito com uma das autoridades do carnaval. Mas, durante a festa, quando estávamos na avenida, passou essa pessoa e nós ficamos meio desesperados porque achávamos que, se ela visse o cara nu embaixo do veículo, iria parar o nosso desfile. Mas ela olhou e falou: "nudez, normal". E foi embora.

Fred – E como era a reação da massa vendo isso, a galera?

Arto – Boquiabertos. Algumas pessoas entenderam logo. Fizemos uma música ("Combustível"), que repetíamos inúmeras vezes e as pessoas começaram a cantar conosco.

Fred – Essa música é realmente sensacional.

Arto – Você sabe que Baiana System está tocando essa música?

Fred – Não sabia. Ela foi feita nesse contexto?

Arto – Foi feita para o desfile, para termos uma música propriamente de carnaval, para poder ser repetida milhares de vezes. Tivemos essa e mais duas ou três músicas que repetíamos. E fazíamos outros esquemas musicais, rolou barulho etc. Teve um dueto sensacional do motor do caminhão com o Melvin, o baixo e o caminhão.

Raul – O filme mostra isso tudo? É uma cobertura do desfile?

Arto – Mostra.

Fred – A Björk estava com vocês nesse carnaval?

Arto – Estava assistindo. Matthew era muito acostumado a controlar a imprensa, mas quando chegou a Björk viramos o grupo do marido da Björk...

Cabelo – E seus amigos. (Risos)

Arto – Por aí.

Fred – Eu tenho só mais uma coisa para falar, até porque já fomos para vários caminhos... Você é um cara que vem dessa tradição experimental de improviso, mas que, como falamos aqui, produziu grandes cancionistas. Sei que você ouvia canção brasileira, que você gosta de canção, que faz canção às vezes, mas sei também de sua relação muito intensa com a questão do improviso. No Brasil, existe uma tradição de quem trabalha com música, escreve sobre música, escuta música, que é a separação radical entre canção e som, como se a questão do som, ou da

231

protected form etc. I think it's really great that, in your work, you achieve this crossover in a really intense way.

Arto – Yes, I've been interested in this since the start. Sometimes I try to create well-made songs, because I don't know how to do it, so for me it's a great challenge, even if for some people it's just a more or less well-made song. But I do it for me, because this also has value, doing it for yourself and passing on something indirectly, let's say. But the question of up to what point you can deconstruct song and still have it achieve the effect of song. And I've already tried many things and I have ideas that I have not yet been able to achieve.

Fred – There's a show of yours, which I left completely disorientated, which was what you did with Luiz Felipe Lima at the Biblioteca Parque in the Centre of Rio...

Arto – That show was amazing, and no one recorded it!

Fred – It was carnival, or pre-carnival. A Sunday, at six in the afternoon...

Arto – They closed and reopened that library. That theatre of that library was the perfect place for us, what a beautiful sound!

Fred – Perfect. I remember that it was a show with him, a classical seed samba guitarist, a guy who plays in bars, with a seven string guitar. The show was guitar and seven strings, and I remember the way you dismantled the song within those structures.

Arto – Simple contrast was always a tool of mine, this basic process. But when we do this alone, or when it's with Luiz Felipe and with him and percussion, we go about creating more oblique ways or more original angles of relationships between the sound and construction, the structure, the proportions of the song, it becomes more interesting than just yes and no. It's not so binary. We discover really interesting things that are not easy to verbalize, I still can't verbalize it, but it continues to be something much more interesting than simply deconstructing, or simply contrasting or fragmenting. In practice, it works.

Fred – And this partnership, was it you who invited him?

Arto – Yes, I invited him. And we ended up doing a tour of Europe, of Italy and Spain.

Fred – I can't imagine two more different people...



232

Presentation / Apresentação "Concerto

Arto Lindsay & Band - CCB -
Leffest'14"

Festival Leffest, Lisbon & Sintra Film
Festival, 2014

www.youtube.com/watch?v=Z8qJU1enx2g

sonoridade, fosse algo da arte, do campo do risco, do experimento, e a canção uma forma estável, protegida etc. Acho muito importante que, no seu trabalho, você faz esse cruzamento de um jeito muito intenso.

Arto – Desde o início me interessei por isso. Algumas vezes tento fazer canções mais bem-feitas, não sabendo de fato fazer, e é um desafio legal, mesmo que para as pessoas que escutam seja simplesmente uma canção mais ou menos bem-feita... Faço para mim, porque também vale fazer por si mesmo, e passa alguma coisa indiretamente para o ouvinte, digamos assim. A questão é até que ponto você pode desfazer a canção e ela ainda conseguir o efeito canção. Já experimentei várias coisas e tenho ideias que ainda não consegui realizar.

Fred – Tem um show seu, do qual saí totalmente desorientado, que você fez com o Luiz Felipe Lima na Biblioteca Parque no Centro do Rio...

Arto – Aquele show foi incrível, e ninguém gravou!

Fred – Era um carnaval, ou pré-carnaval. Tipo domingo, seis da tarde...

Arto – Fecharam e reabriram aquela biblioteca. Aquele teatro daquela biblioteca é um lugar perfeito para um show, tem um som lindo!

Fred – Perfeito. E me lembro que foi um show com ele, um violonista clássico de samba, o cara dos botecos, com um violão de sete cordas. Guitarra e sete cordas! E me lembro do jeito que você fazia a canção se desmontar dentro daquelas estruturas.

Arto – O simples contraste sempre foi uma ferramenta minha, um procedimento básico. Mas quando faço isso, agora sozinho ou quando é com Luiz Felipe, ou com ele mais a percussão, nós vamos achando e criando maneiras mais oblíquas ou ângulos mais inusitados de relação entre o barulho e a construção, a estrutura, as proporções da canção. Fica uma coisa mais interessante do que o sim e o não. Não é tão binário. Vamos achando coisas superinteressantes que não são fáceis de verbalizar, não consigo ainda verbalizar, mas vai ficando um negócio bem mais interessante do que simplesmente desconstruir, ou simplesmente contrastar ou fragmentar. Na prática, dá certo.

Fred – E essa parceria, foi você que o convidou?

Arto – Sim, eu que convidei. Acabamos de fazer uma turnê na Itália e na Espanha.

Fred – Não consigo imaginar duas pessoas mais diferentes...

Arto – E tem também o Marivaldo Paim, que é um regente do Ilê, que agora mora em Paris. Ele toca na minha banda e neste trio com Luiz Felipe.

Fred – Esses shows vocês ainda não fizeram no Rio, né?

Arto – Não. Mas nesse dia lá na Biblioteca tocou um outro cara de Salvador, o Mario Pam.

Fred – Uma última pergunta, que é mais uma provocação: para você, o samba é tradição, é invenção, ou é tradição e invenção?

Arto – Acho que é tradição e invenção. Não é tão provocativo assim (risos).

Fred – É porque tem gente para quem você pergunta isso e a pessoa fala "samba tem que se respeitar".

Arto – And Marivaldo Pain, who is a conductor of Ilê, who now lives in Paris and plays in my band and, so it's a trio with Luiz Felipe.

Fred – You haven't done these shows in Rio yet, right?

Arto – No. No but that day in the library another guy from Salvado played, Mario Pam.

Fred – A final question, which is another provocation: for you, is samba tradition or invention, or is it tradition and invention?

Arto – I think it's tradition and invention. That's not so provocative (laughter).

Fred – It's just that there are some people who, when you ask this, they say, "samba must be respected".

Arto – But even the samba players who say this want to hear a difference, innovation, everyone wants to.

Fred – But, for example, have you already done this show with Luiz for samba players?

Arto – No, but this show that Raul saw, that we did together with Marisa, and I invited Sakamoto, it had Paulão Sete Cordas, who has been Zeca Pagodinho's musical director for years...

Raul – It had Marcelinho Moreira, Pretinho, right?

Arto – And Mauro Diniz...

Fred – Which ended up becoming Marisa's band for a long time.

Arto – Exactly. I've played with many traditional samba players.

Fred – They are even more open than other people, right?

Arto – There's this thing of carnival tradition, but innovation is a tradition of carnival. There has to be a new song. We like to sing those nostalgic songs, everyone wants to sing the old songs, but everyone also wants novelty.

Fred – This point I made is more to do with the situation in Rio de Janeiro regarding samba. That samba is on the verge of dying, that it has to be protected, that it has to be taken care of. And there is a reading, Bernardo Oliveira is someone who talks a lot about this, that samba is perhaps one of the rhythms that has produced the most sonic innovations, since instruments were created until Cacique de Ramos, who introduced the banjo and hand-repique. These are inventions from the technical field itself, which samba continues to construct, broadening the discussions. But people always think otherwise, that samba is something preserved, stable, static and so on. That's why I thought this.

Arto – But it's paradoxical, because, for example, the great singer, the great star of samba is Zeca Pagodinho, who never sings music the same way, he always changes it. He improvises as much as João Gilberto, he's always changing, playing with the rhythm, the chorus repeats and he's there free...

Fred – He knows how to dance within the structure...

Arto – *Mas até os sambistas que vão falar isso querem ouvir uma diferençazinha, uma novidade, todo mundo quer.*

Fred – *Por exemplo, você já fez esse show com o Luiz para sambistas?*

Arto – *Não, mas esse show que o Raul viu, que fizemos junto com Marisa, e convidei Sakamoto, tinha Paulão Sete Cordas, que é o diretor musical do Zeca Pagodinho há anos...*

Raul – *Tinha Marcelinho Moreira, Pretinho, né?*

Arto – *E Mauro Diniz...*

Fred – *Que foi da banda da Marisa durante muito tempo.*

Arto – *Exatamente. Já toquei com muitos sambistas tradicionais.*

Fred – *Eles são até mais abertos do que outras pessoas, não?*

Arto – *Tem essa coisa de tradição do carnaval, mas a inovação é uma tradição do carnaval. Sempre tem que ter uma música nova. Gostamos de cantar aquelas canções nostálgicas, todos queremos cantar as músicas antigas, mas todo mundo também precisa de uma novidade.*

Fred – *Essa pilha que botei é mais por conta de uma situação do Rio de Janeiro sobre o samba. De o samba estar sempre para morrer, de ter que ser protegido, ter que ser cuidado etc. E tem uma leitura, como, por exemplo, a do Bernardo Oliveira, de que o samba talvez seja um dos ritmos que mais produziu invenções sonoras, desde os instrumentos que foram criados até o Cacique de Ramos, que colocou o banjo e o repique de mão. São invenções do campo técnico mesmo, que o samba vai construindo e ampliam as discussões. Mas as pessoas sempre acham que não, que o samba é uma coisa que está guardada lá, estável, estático e tal. Por isso que pensei isso.*

Arto – *Mas é paradoxal, porque, por exemplo: o grande cantor, ou a grande estrela do samba, é o Zeca Pagodinho, que nunca canta a música da mesma forma, sempre quebra. Ele improvisa tanto quanto o João Gilberto, está quebrando o tempo todo, brincando com o ritmo ali, o coro repetindo e ele livre...*

Fred – *Saber dançar dentro da estrutura...*



233

Presentation / Apresentação "Myth Astray:
Arto Lindsay in Concert"
Whitney Museum of American Art, "Hélio
Oiticica, To Organize Delirium", 2017
www.youtube.com/watch?v=De4bE4l-GpA&t=28s

2017 - ZURICH, PLUTSCHOW GALLERY

+

In the solo exhibition, In My Opinion, held at the Plutschow Gallery in June 2017, Raul Mourão took a series of original works from his different artistic pursuits to Zurich, Switzerland; he showed kinetic sculptures, paintings, works on paper, photography and video. + Among these works, were the sculptures of the series *Garrafas*, where Mourão introduces everyday objects into his “seesaws”. While the paintings of In My Opinion form part of the series *Janela/Window*, which the artist has been working on since 2014 and already exhibited at shows in São Paulo, Rio de Janeiro and New York. Among the works on paper, he showed delicate studies that interact with architectural forms, and which recall windows and stairs. + In the final exhibition room, there was a screening of the film *Bang Bang #1*. Here, the bottles incorporated into the kinetic sculptures are the targets of bullets that issue from six firearms.

+

Na exposição individual In My Opinion, realizada na Plutschow Gallery em junho de 2017, Raul Mourão levou a Zurique, na Suíça, um conjunto de obras inéditas de suas diferentes pesquisas artísticas — mostrou esculturas cinéticas, pinturas, trabalhos em papel, fotografia e vídeo. + Entre as obras, estavam as esculturas da série Garrafas, na qual Mourão introduz objetos do cotidiano nos seus “balanços”. Já as pinturas de In My Opinion são parte da série Janela/Window, que o artista desenvolve desde 2014 e já expôs em mostras em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova York. Entre as obras em papel, mostrou delicados trabalhos que dialogam com formas arquitetônicas e que remetem a janelas e escadas. + Na última sala da exposição, havia a projeção do filme Bang Bang #1. Nele, as garrafas incorporadas às esculturas cinéticas são alvos de tiros que partem de seis armas de fogo.



"Almost everywhere – and often for purely technical problems – the operation of taking sides, of taking position for or against, has replaced the obligation to think. This leprosy of the mind began in political circles then spread throughout the country to almost all thinking."

Simone Weil (1909-1943), On the Abolition of All Political Parties

The above reflection, made by Weil in London in 1943 – at the end of her short life and in the middle of the Second World War –, has unfortunately not lost its pertinence or topicality through time. On the contrary, perhaps more than ever, the act of thinking in the modern world is subjugated to that of propagating without reflecting, as the incredible access to information enabled by new media necessarily carries within the access to disinformation. *IN MY OPINION*, an exhibition by Raul Mourão on show at the Plutschow Gallery (Zurich, Switzerland) during the summer of 2017, proposes a discussion about the profusion of certainties that assails the planet.

The anti-authoritarian posture announced with humour and irony in the exhibition's title is also evident in the choice of works – which include media such as painting, sculpture, film and drawing –, a variety of techniques that points to a rather horizontal understanding of the world. Right at the entrance of the gallery, the visitor encounters a canvas from the series *Fenestra* ("Window", in Latin), which the artist began to develop during a period he lived in New York, in the mid-2010s. These windows initially entered his vocabulary through drawings; after producing dozens of them, Mourão went on to paint them using acrylic on canvas, thus experimenting with painting as a medium for the first time. Invariably black and white, they are inspired by real windows both in scale and in the number of squares they contain. Such squares form grids – perhaps the most recognisable of Mourão's marks, present since his early works in which he photographed street railings, a common sight in Rio since the 1980s – and sometimes grids within grids, creating endless optical illusions. Mirroring this *Fenestra*, on the diametrically opposite wall, the visitor finds the work *Caveira* (Skull) (2017), from his well-known series of kinetic swings.

The exhibition's main space presents a previously unseen series of sculptures that the artist has been working on since 2017. They encompass the geometric steel structures, also present in the sculptures of railings and kinetic swings, but here balanced on bottles or glasses. The introduction of these glass elements confers a pop aspect on the works, while maintaining the distinct humour of the swings: as of them, the bottles can and should be manipulated by the visitors, in a constant disruption of their symmetries. However, unlike many swings that bear monumental proportions, the series of bottles introduces not only a domestic scale but a domestic material; in their fragility, these are necessarily sculptures of interior spaces. The beauty of these

"Almost everywhere – and often for purely technical problems – the operation of taking sides, of taking position for or against, has replaced the obligation to think. This leprosy of the mind began in political circles then spread throughout the country to almost all thinking."

Simone Weil (1909-1943), On the Abolition of All Political Parties

A reflexão acima, feita por Weil em Londres em 1943 – já ao final de sua curta vida e em meio à Segunda Guerra Mundial –, infelizmente não perdeu seu frescor e atualidade com o passar do tempo. Pelo contrário, talvez mais do que nunca antes na história, o ato de pensar no mundo contemporâneo esteja subjugado ao de se propagar sem refletir, já que o fabuloso acesso a informação possibilitado por novas mídias carrega em si, necessariamente, também o acesso a desinformação. IN MY OPINION (NA MINHA OPINIÃO, em tradução livre), exposição de Raul Mourão em cartaz na Plutschow Gallery (Zurique, Suíça) durante o verão de 2017, propõe uma discussão sobre a profusão de certezas que assola o planeta.

A postura antiautoritária anunciada com humor e ironia já no título da mostra se evidencia também na escolha dos trabalhos, que incluem mídias como pintura, escultura, filme e desenho, apontando assim, também na forma, para um entendimento mais horizontal do mundo. Logo na entrada da galeria, o visitante encontra uma tela da série Fenestra ("Janela", em latim), que o artista começou a desenvolver durante um período que morou em Nova York em meados dos anos 2010. A princípio, essas janelas surgiram no seu vocabulário através de desenhos; após executar dezenas deles, Mourão passou a pintá-las com tinta acrílica sobre tela, experimentando assim pela primeira vez a pintura como suporte. Invariavelmente em preto e branco, elas são inspiradas em janelas reais tanto na escala como na quantidade de quadrados. Tais quadrados formam grids – talvez a mais registrada das marcas de Mourão, presente desde os seus trabalhos iniciais em que fotografava grades de rua, abundantes no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1980 – e, por vezes, grids dentro de grids, ocasionando uma interminável ilusão de ótica. Espelhando essa Fenestra, na parede diametralmente oposta, encontra-se a obra Caveira (2017), da sua conhecida produção de balanços cinéticos.

A sala principal da exposição apresenta uma série inédita de esculturas que o artista vem desenvolvendo desde o início de 2017. Elas contêm as estruturas geométricas de aço, presentes também nas esculturas de grades e balanços cinéticos, mas aqui equilibradas sobre garrafas ou copos. A introdução desses elementos em vidro confere às obras um teor pop, ainda assim mantendo o humor que é próprio dos balanços: da mesma forma que eles, as garrafas podem e devem ser manipuladas pelos visitantes, numa quebra constante de suas simetrias. Porém, ao contrário de muitos dos balanços, com proporções monumentais, a série de garrafas apresenta não só

1 The artist had previously conceived works with industrial paint in the *Setas de rua* series, but in *Fenestra* the media appears for the first time in its purest form.

works is intimately related to their ludic nature: they represent harmonious combinations of balance, form, colour and weight; that is, an anti-conceptual work by nature. In addition to other pieces from the Fenestra series, the walls of this room are further populated by two works in laser-cut paper (Podium and Grid, both from 2017). The choice of raw material, combined with the precise cutting technique, place these papers in a certain limbo, at a midpoint between the artisanal and the industrial. With small folds that add volume to the thin flat surfaces of the sheets, the angles and lines of these pieces formally invoke Mourão's swings. In the same main exhibition space, the visitor encounters the work that gives the exhibition its title – IN MY OPINION (2017). It consists of eleven A2 sheets of paper (59.4 x 42 cm), each of which bears one of the letters that compose the title-phrase. These prints, in white letters against a vivid red background, are displayed in two lines.

uma escala doméstica como um material doméstico; por sua fragilidade, essas são necessariamente esculturas de espaços interiores. A beleza desses trabalhos está intimamente relacionada ao seu caráter lúdico: trata-se de combinações harmônicas de equilíbrio, forma, cor e peso; uma obra anticonceitual por natureza. Além de outras Fenestras, as paredes desta sala são também populadas por duas obras em papel recortado a laser (Podium e Grid, ambas de 2017). A escolha da matéria bruta, somada à técnica precisa do corte, colocam estes papéis em um certo limbo, um meio termo entre o artesanal e o industrial. Com pequenas dobraduras que dão volume à superfície fina e achatada das folhas, os ângulos e linhas desses trabalhos remetem formalmente aos balanços de Mourão. Ainda nesta sala principal, encontra-se o trabalho que dá título à mostra, IN MY OPINION (2017), que consiste em onze folhas do tamanho A2 (59,4 x 42 cm), cada qual com uma das letras que compõem a frase-título. Essas impressões sobre papel, com letras brancas contra um fundo vermelhíssimo, são expostas em duas linhas.



CAVEIRA
SKULL
2017
aço
steel
30,5 x 40 x 35 cm



238

UVA
GRAPE
2017
vidro e aço
glass and steel
40 x 25 x 25 cm



The final exhibition room contains the video *Bang Bang # 1* (2017). In it, we see six sculptures of bottles and swings being destroyed, one by one, by bullets; the assassin's hand, however, is never on the frame,. Despite the visitor's having to cross the entire exhibition space to reach this work, its sound is audible right from the entrance door; the soundtrack, composed by musician Ricardo Imperatore, highlights the shattering sound of the bullets, increasing the drama of the narrative. Curiously, the violence against the artistic object epitomised in *Bang Bang # 1* has returned to the agenda in recent months – a lamentable fact, if not particularly unforeseen in the authoritarian ecology of opinions in which we live. Above all, this work invites us to think.

A última sala da exposição contém o vídeo Bang Bang # 1 (2017). Nele vemos em slow motion seis esculturas de garrafas e balanços serem destruídas, uma por vez, com tiros; a mão alçoz, porém, jamais é enquadrada no plano. Apesar de o visitante ter que atravessar todo o espaço expositivo para chegar até esta obra, seu som é audível desde a porta de entrada; a trilha sonora, composta pelo músico Ricardo Imperatore, salienta o estrondoso barulho dos tiros, aumentando a dramaticidade da narrativa. Curiosamente, a violência contra o objeto artístico epitomada em Bang Bang # 1 voltou a estar em pauta em meses recentes – fato lamentável, porém não exatamente imprevisto na ecologia autoritária de opiniões em que vivemos. Acima de tudo, esta obra nos convida a pensar.

Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition



Teresópolis
2017
vidro e aço
glass and steel
34 x 25 x 20 cm



Vista parcial da exposição
Partial view of the exhibition



242

MADEIRA
WOOD
2017
vidro, madeira e aço
glass, wood and steel
37 x 25 x 15 cm



PERA
PEAR
2017
vidro e aço
glass and steel
30 x 25 x 20 cm



GENGIBRE
GINGER
2017
vidro e aço
glass and steel
37 x 25 x 20 cm



Bang Bang #1
2017
VÍdeo, faixa stereo
VÍdeo, stereo soundtrack
6 min.

BANG BANG

2017 - RIO DE JANEIRO

+

Bang Bang #1 is a video by Raul Mourão of 5'38" duration produced in February 2017, in Rio de Janeiro. In it, we see a series of metallic structures balanced on glass bottles, which are destroyed, one by one, by bullets fired from a gun. The photography of the *slow motion* video is directed by Daniel Venosa and the original soundtrack is by the producer and musician, Ricardo Imperatore. + To create the work, a total of sixty sculptures were taken to a firing range and shot at using six different kinds of fire-arm, over a period of three hours. + In incorporating a fire-arm as an element/material of the work, Mourão returns to the theme of violence, a recurrent subject in his work. In addition to this, the act of shooting at a work of art, according to the artist, is a reference to the hatred of artistic creation, to the conflict between those who produce art and those who seek to attack it and destroy it. According to Mourão, "the video incorporates both the issue of urban violence and the destructive impulse of a reactionary community which opposes art".

+

Bang Bang #1 é um vídeo de Raul Mourão com 5'38" de duração realizado em fevereiro de 2017, no Rio de Janeiro. Nele, vê-se uma sequência de estruturas metálicas equilibradas em garrafas de vidro que são, uma a uma, destruídas por tiros que partem de armas de fogo. O vídeo em *slow motion* tem direção de fotografia de Daniel Venosa e trilha sonora original criada pelo produtor e músico Ricardo Imperatore. + Ao todo, para a concepção do trabalho, sessenta esculturas foram levadas a um centro de tiros e lá foram alvejadas por seis diferentes modelos de armas, ao longo de três horas. + Ao incorporar a arma de fogo como elemento/material da obra, retorna ao trabalho de Mourão o tema da violência, assunto recorrente em sua pesquisa. Além disso, a ação de atirar numa obra de arte, segundo o artista, faz referência também ao ódio pela criação artística, ao embate entre quem produz arte e quem deseja atacá-la, destruí-la. Para Mourão, "o vídeo incorpora tanto a questão da violência urbana quanto o impulso destrutivo de uma comunidade reacionária que se ergue contra a arte".



Bang Bang #1
2017
Vídeo, faixa stereo
Vídeo, stereo soundtrack
6 min.

Luisa Duarte - The World before the Shot

The first time I saw the sculptures by Raul Mourão where his famous *Balanços* (See-Saws) are balanced on different empty glass bottles, it was as if I were encountering something strangely familiar. The bottles played the role of an intruder in an unknown territory. The geometric sculptures built entirely from steel offered an unexpected sign of everyday life, with its own temperature and a fragility that was unprecedented at the time. This gesture, in my view, opened up a new perspective of meanings regarding a well-known aspect of the artist's process: which is to say, a state of strangeness created within a familiar situation.

We know that in the *Balanços*, made purely from steel, the power is generated by the unlikely combination of weight and lightness, where the rigidity of the material is infected by the playful vibration of the movement. As has been observed, this meeting of opposites has as one of its causes the fact that these sculptures emerged from Raul's drawings. In other words, in the genesis of these works, which are so secure and proud, one notes an experimental, unpredictable, risk-taking quality. It is from this unsuspected kinship between opposites that the strength of much of these works derives.

This poetic foundation, in a state of constant friction, encounters a matchless moment in the video *Bang Bang* (2017). Over the course of six minutes, six different sculptures forged from this combination of elements – the steel geometry and the glass bottle – have their most vulnerable part targeted by a direct shot. We don't know where the attack comes from. One, two, three, four, five, six works have their bases shattered. In other words, what matters here is not the annihilation of a specific work but rather that we are made to think about the meaning of the successive repetitions of the same type of impact.

On incorporating the fire-arm into the piece, the theme of violence is restored to the artist's work. We may recall that, for many years, Raul produced numerous works which made direct reference to the railings that populate urban centers, thus alluding to a visuality that embodies the fear of violence in Brazil's big cities. In the words of Paulo Herkenhoff, these steel sculptures, produced from 2001, are about the "geometry of fear in a precise historical context."

Raul has conceived and produced *Bang Bang* in the light of the events of 2017, when Brazilian contemporary art has become the target of a fascist rage that is plaguing Brazil, forcing us to witness countless cases of the censorship of freedom of expression.¹ The video can thus be read as a response to a moment where art has become a target of violent forces. But it should be noted that *Bang Bang* in no way illustrates this situation, which would render it merely propagandist.

Firstly, he creates a poetic event characterized by concision. The bottle, the geometric steel form, the kinetic register incorporated there which places everything in tenuous balance: the artist creates

O mundo antes do disparo

Quando vi pela primeira vez as esculturas de Raul Mourão nas quais os seus conhecidos Balanços se equilibravam sobre diferentes garrafas de vidro vazias, foi como se me deparasse com uma espécie de estranho familiar. A garrafa desempenhava ali o papel de um intruso em território conhecido. As esculturas geométricas construídas somente em aço traziam, inesperadamente, um índice da vida mundana com sua temperatura própria e uma fragilidade até então inaudita. Tal gesto, aos meus olhos, instaurava uma nova perspectiva de significados para um procedimento já conhecido da produção do artista, ou seja, estava forjado um estado de estranhamento dentro de uma situação familiar.

Sabemos que nos Balanços, feitos somente com aço, a potência está dada pela junção improvável entre peso e leveza, na qual a rigidez do material é contaminada pela vibração lúdica do movimento. Como já foi observado, tal encontro de contrários tem como uma das causas o fato de tais esculturas surgirem de desenhos de Raul. Ou seja, na gênese dessas obras, tão seguras e altivas, encontra-se um traço ensaístico, imprevisível, amigo do risco. É dessa insuspeitada irmandade entre opostos que ascende boa parte da força desses trabalhos.

Essa poética calcada em constantes fricções encontra um momento ímpar no vídeo Bang Bang (2017). Ao longo de seis minutos, seis diferentes esculturas forjadas por essa combinação de elementos – a geometria em aço e a garrafa de vidro – têm a sua parte mais frágil alvejada por um tiro certeiro. Não sabemos de onde parte o ataque. Uma, duas, três, quatro, cinco, seis obras têm a sua base estilhaçada. Ou seja, não interessa aqui o aniquilamento de um trabalho específico, mas sim nos é dado a pensar qual o sentido das sucessivas repetições de um mesmo tipo de golpe.

Ao incorporar a arma de fogo como parte da obra, o tema da violência volta à produção do artista. Lembremos que Raul realizou, ao longo de vários anos, inúmeros trabalhos que faziam remissão direta às grades que povoam os centros urbanos, aludindo assim a uma visualidade que encarna o medo da violência nas grandes cidades do país. Nas palavras de Paulo Herkenhoff, essas esculturas em aço, realizadas a partir de 2001, tratavam da "geometria do medo em contexto histórico preciso".

Raul pensa e realiza Bang Bang à luz dos acontecimentos de 2017, quando a arte contemporânea brasileira se tornou alvo da sanha fascista que assola o Brasil, nos fazendo testemunhar inúmeros casos de censura à liberdade de expressão.¹ O vídeo pode ser lido, portanto, como uma resposta ao momento no qual a arte se tornou alvo de forças violentas. Mas, note-se, Bang Bang jamais ilustra tal situação, o que o tornaria panfletário.

Antes instaura um acontecimento poético marcado pela concisão. A garrafa, a forma geométrica em aço, o registro cinético ali investido que coloca tudo em equilíbrio têm: o artista cria uma cena a um só tempo lúdica e rigorosa, afetiva e sóbria, delicada e tesa. Espécie de

1 In 2017, several art exhibitions were the target of censorship in Brazil. For more on this subject, see the dossier "Brazilian art under attack". Jacaranda, n. 6. Available at: <<http://www.jacarandamagazine.com>>.

1 Em 2017, diferentes exposições de arte foram alvo de censura no Brasil. Sobre este assunto, ver o dossiê "Brazilian art under attack". Jacaranda, n. 6. Disponível em <<http://www.jacarandamagazine.com>>.

a scene that is simultaneously playful and stern, emotional and sober, fragile and tough; a kind of hourglass that contains a time that could shatter at any moment. A meeting of opposites: the empty bottles full of memories that contain countless narrative possibilities and the metallic geometric forms closed in on themselves.

The attacks launched against each bottle, shown in slow motion, initiate a time without truce, the shattering of an (im)possible balance. Finally, the attacks directed against the field of art were not informed by any degree of critical consideration, but were primarily characterized by a desire for a complete silencing – the annihilation itself – of the discourse of the other, of he or she who is different. In other words, the direct shot of *Bang Bang*, whose author is anonymous, precisely replicates this relationship deprived of any attempt at reflection or dialogue.

If we pause the video at 24 seconds, a fraction before the first shot, only the soundtrack indicates that something serious and irreparable is about to occur; since Raul's sculpture is nothing more than the proof of the possibility of power derived from a meeting of opposites. This visual declaration of a possible balance between different things – the universal geometric forms and the botch-job of the empty bottles – and the beauty derived therefrom is proof that, in the field of art, we possess the chance to daily embark on what, in the so-called real world, sometimes appears impossible to us.

While, there outside, everything seems irreconcilable, a war between deaf parties, the artist constructs an allegory about these somber times through what he does best: a translation of the experience of life guided by critical distance that does not allow this translation to be reduced to a mere illustrative gesture. In other words, his *Bang Bang* does indeed concern the violence inflicted on art, but it is also, simultaneously, a testament to the durability of art: proof of its capacity to address us, in the midst of a 'bang bang' with no end in sight; the declaration of a possible equilibrium where the power of life occurs precisely in the meeting of the different. If reality plunges us into a paralyzing nihilism, art can still preserve our capacity to imagine another possible world, closer to that evoked by the work of Raul Mourão before each shot.

ampulheta que conta um tempo que pode, a qualquer momento, se romper. Encontro de opostos: as garrafas vazias plenas de memórias que trazem inúmeras possibilidades narrativas e as formas geométricas metálicas fechadas em si mesmas.

Os ataques impetrados contra cada garrafa, exibidos em câmera lenta, anunciam um tempo sem trégua, o estilhaçamento de um equilíbrio (im)possível. Afinal, os ataques direcionados ao campo da arte não foram permeados por algum grau de elaboração crítica, mas antes se caracterizavam por uma vontade de completo silenciamento – aniquilamento mesmo – do discurso do outro, do diferente. Ou seja, o tiro certeiro cujo autor é anônimo de Bang Bang emula, justamente, essa relação privada de todo e qualquer esforço de reflexão e diálogo. Se pausamos o vídeo em 24 segundos, um átimo antes do primeiro disparo, somente a trilha sonora pode evocar que algo grave e inconciliável está por vir. Pois a escultura de Raul nada mais é do que a prova da chance de uma potência oriunda do encontro de opostos. Essa enunciação visual de um equilíbrio possível entre diferentes – as formas geométricas universais e a gambiarra instaurada pelas garrafas vazias – e a beleza dali derivada é a prova de que, no território da arte, é tecida a chance de inaugurarmos, diariamente, aquilo que no chamado mundo real por vezes nos parece inviável.

Enquanto lá fora tudo parece inconciliável, guerra entre surdos, o artista edifica uma alegoria sobre esses tempos sombrios valendo-se daquilo que faz melhor: uma tradução da experiência da vida orientada pela distância crítica que não permite que a tradução caia no mero gesto ilustrativo. Ou seja, o seu Bang Bang versa, sim, sobre a violência infligida contra a arte, mas também é, a um só tempo, um atestado de resistência da arte. Prova da sua capacidade de nos endereçar, em meio a um bang bang sem perspectiva de fim, o anúncio de um equilíbrio possível no qual a potência do vivo se dá, justamente, no encontro calcado pelo encontro entre diferentes. Se a realidade nos lança em um nihilismo paralisante, a arte ainda pode salvaguardar a nossa capacidade de imaginar outro mundo possível, mais próximo daquele evocado pela obra de Raul Mourão antes de cada tiro.

Guilherme Gutman -Stray Bullet

or

“Do not allow poetry, in any circumstance”¹

or

Ever since art has existed, there has been a desire to destroy art.

About a film by Raul Mourão.

Waiting for what is about to happen is as - or even more - distressing than when the shot is fired. Then, without the benefit of the doubt, there is a strange comfort in knowing that the tragicomic act² has inescapably happened.

Without knowing where the bullet is coming from, the greater - iconic - fear is that the bullet is faster than the camera.

Waiting for what is going to happen takes a long time; even if it doesn't, since its time was measured by the still-born metre of the norms of our time.

The shot flies relentlessly. Sure of itself; inexorable, in an assertive movement; without doubts, like the gears of a locomotive. With no return. A machine shot.

There is no cry. The dim light of the studio indicates that it is early or late; foggy or calm, in the city.

Nobody runs, nobody shouts, nobody sees.

Everything happens after the shot is fired.

The shot cuts in half a synesthetic, sonic atmosphere, as in a film by Kubrick: *Paths of Glory* (1957), *Dr. Strangelove* (1964), *The Shining* (1980), *Full Metal Jacket* (1987), *Eyes Wide Shut* (1999).

The sound of the bottle when shattered by the bellicose bullet is different to that of the wave that explodes, deafeningly and intensely, on the city beach.

Bellicose bullet, gentle beast.

Dada bullet; bullet given to alliterations.

Bullet that shoots, that buzzes and brays; that scoffs and cracks.

Zoomorphic bullet; dog that bites.

Following the centrifugal movement of the many fragments of glass that pulverize the air, the bottle is already different.

Now the bottle is an irregular carpet of glass, on which the metal structure of the sculpture rests. Glass that offers itself as milk to the oxidized element; glass that is mixed with rust, that supports the metal that, a short time ago, the bottle supported.

The first impression is that the metal part of the kinetic work is preserved after the shot; but no. The disfigured bottle incorporates the work, through the violence of the cold, lead bullet that did not know how to also wait and sweetly dissolve, in its own process of oxidization.

The bottle that spins in its unique rhythm³ in its bottleneck; the pendulum of Raul's kinetic sculptures remains alone, on stage, like the actors of the monologues of the giants of the theatre.

Do any of us know what it means to spin entirely alone, *Like a rolling stone*?⁴

1 Socrates; Plato.
2 Comic in the sense adopted by Dante (1265-1321), in his *Divine Comedy*, in allowing mythology or historical dramas to discuss the lives of common people.

3 A kind of idiorrhymia, in the conception of Barthes, in *How To Live Together* (course at the Collège de France, 1976-7).
4 Muddy Waters; Bob Dylan; Jimi Hendrix.

Bala perdida.

ou

“Não admitir, em nenhum caso, a poesia”³

ou

Desde que existe arte, existe o desejo de destruir arte.

Sobre um filme de Raul Mourão

A espera pelo que está por acontecer é tão ou mais angustiante do que quando o tiro parte. Já então sem o benefício da dúvida, há um conforto estranho em se saber que o ato tragicômico², inelutavelmente, já aconteceu.

Sem que se saiba de onde vem o tiro, o temor maior - icônico - é o de que a bala seja mais rápida do que a câmera.

A espera pelo que vai acontecer é muito longa; ainda que não o seja, já que o seu tempo foi medido pelo metro mal nascido das normativedades de nossa época.

O tiro parte severo. Seguro de si mesmo; inexorável, em um movimento assertivo; sem dúvidas, tal como a engrenagem de locomotiva. Sem volta. Tiro máquina.

Nenhum grito. A luz bem baixa do estúdio indica que é cedo ou tarde; nebulina ou sereno na cidade. Ninguém corre, ninguém grita, ninguém vê. Tudo passa, depois que o tiro partiu.

*O tiro parte em meio a uma ambiência sonora sinestésica, tal como em um filme de Kubrick: *Paths of Glory* (1957), *Dr. Strangelove* (1964), *The Shining* (1980), *Full Metal Jacket* (1987), *Eyes Wide Shut* (1999).*

O som da garrafa quando corrompida pela bala bélica é diferente da onda que explode ensurdecadora e intensa na praia da cidade.

Bala bélica, besta bondosa.

Bala dadá; bala dada a aliterações.

Bala que parte, que zune e que zurra; que zomba e arromba.

Bala zoomórfica; cão que morde.

Depois do movimento centrífugo dos muitíssimos fragmentos de vidro que pulverizam o ar, a garrafa já é outra.

Agora a garrafa é um tapete irregular de vidro, sobre o qual pousa a estrutura de metal da escultura. Vidro que se oferece como leito para o elemento oxidado; vidro que se mistura à ferrugem, que sustenta o metal que, havia pouco, a garrafa sustentava.

A primeira impressão é a de que a peça de metal da obra cinética se preserva após o tiro; mas não. A garrafa desfigurada incorpora o trabalho, pela violência da bala plúmbea e fria que não soube esperar o tempo de também se dissolver docemente, em seu próprio processo de oxidação.

Garrafa que gira em seu gargalo o seu ritmo³ único; o pêndulo das esculturas cinéticas de Raul resta só, em cena, como os atores dos monólogos dos gigantes da dramaturgia.

*Algun de nós saberia dizer o que é girar absolutamente só, Like a rolling stone?*⁴

1 Sócrates; Platão.
2 Cômico tal qual o modo como o utiliza Dante (1265-1321), em sua Divina comédia, ao deixar a mitologia ou os dramas históricos para falar da vida da gente comum.

3 Uma espécie de idiorrhymia, na concepção de Barthes, em *Como viver junto* (curso no Collège de France, 1976-7).
4 Muddy Waters; Bob Dylan; Jimi Hendrix.

The work that then drives Raul Mourão's film is composed of the piece of metal, of the glass bottle and the effect of the projectile. The shot is fired. The bottle shatters. The metal part merely does a samba dance. Raul has always been alert to the city where he lives; aware also of all the other cities, thinking about the ugly railings since 1988-89, which, since then, have grotesquely ornamented the buildings: excrescences, vegetation that somehow advertised Brazilian urban violence, particularly that of the city of Rio de Janeiro. Observing the dynamic of the streets, the survival strategies, the signposts that the city confusingly presents and that suggest confused paths, Raul completes the circle by transforming the fluorescent vegetation, in a reverse move, back into excrescence.

On the transistor radio, the Walkman and the mp3, the shooters also die⁵, flashing their lead teeth⁶. Did this make the news? Every day, like the newspaper headlines, coloured in red, covered by a black cloth⁷, that only "animal traction" can reveal. Is there any consolation? Only Ivens Machado⁸. Is there any hope? Only that which will come from the Bishop of the Rosary, on the day of final judgment⁹. The bullet that was fired has a short life; like an insect that lives for only one day. But there is no poetic license for the bullet that is fired; there is shock, fear and bewilderment. All poetry could only have been written before or after its firing. The bullet that leaves does not come back. The news comes back. The cry comes back. After everything, the noise dissipates; silence in tense, urban muteness. Ever since art has existed, there has been a desire to destroy art.

O trabalho que então protagoniza o filme de Raul Mourão é composto pela peça de metal, pela garrafa de vidro e pela incidência do projétil. O tiro parte. A garrafa se estilhaça. A peça de metal samba só. Raul esteve desde sempre atento à cidade em que vive; atento também a todas as outras cidades, pensando desde 1988-9 sobre as grades feias que, desde então, ornamentaram grotescamente os prédios: excrescências, vegetações que, de algum modo, noticiavam a violência urbana brasileira, em especial aquela da cidade do Rio de Janeiro. Observando a dinâmica das ruas, as estratégias de sobrevivência, as setas de orientação que a cidade confusamente apresenta e que sugerem caminhos confusos, Raul completa o giro, ao fazer das vegetações florescências e, no movimento da volta, de novo à excrescência.

No rádio de pilha, no walkman, no mp3, também morre quem atira⁵, sorrindo os seus dentes de chumbo⁶. Virou notícia? Todos os dias, como as manchetes em páginas de jornal, tingidas em vermelho, cobertas por pano negro⁷, que só a "tração animal" pôde revelar. Há consolo? Apenas o de Ivens Machado⁸. Há esperança? Apenas aquela que virá de Bispo do Rosário, no dia do juízo final⁹. Tem vida curta, a bala que já partiu; como inseto que vive apenas um dia. Mas não há licença poética para a bala que parte; há assombro, há susto e desconcerto. Toda poesia só pôde ter sido escrita antes ou após a sua partida. Bala que parte não volta. Volta a notícia. Volta o grito. Depois de tudo, o som baixa; silencia em mutismo urbano e tenso. Desde que existe a arte, existe a vontade de destruição da arte.

5 Billy Roberts; Jimi Hendrix; O Rappa.
6 Paulinho da Viola.
7 *Repressão outra vez: eis o saldo* (1968), by Antonio Manuel.
8 *O Consolador - The Consoler* (1979), reinforced concrete and glass.
9 *Muro no fundo de minha casa* - Wall at the end of my house (undated), wood, concrete and shards of glass.

5 Billy Roberts; Jimi Hendrix; O Rappa.
6 Paulinho da Viola.
7 *Repressão outra vez: eis o saldo* (1968), de Antonio Manuel.
8 *O Consolador* (1979), concreto armado e vidro.
9 *Muro no fundo de minha casa* (sem data), madeira, concreto e cacos de vidro.

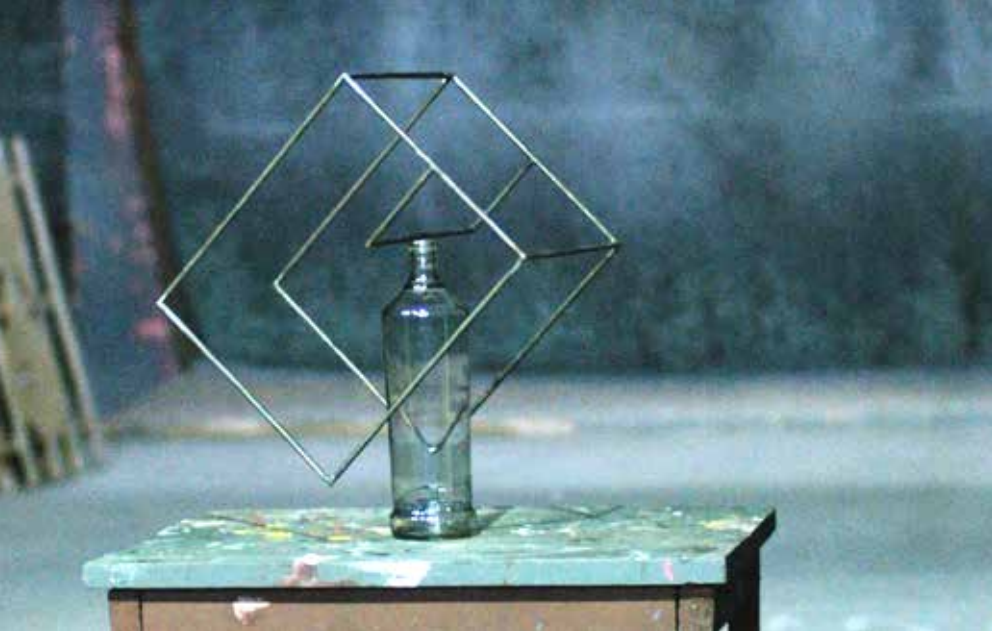












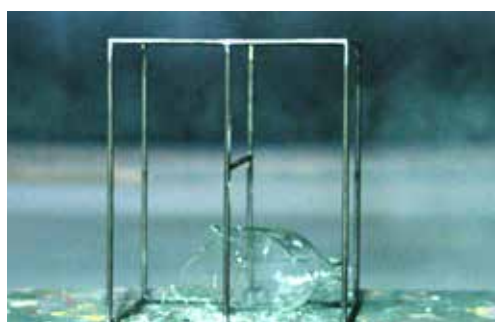
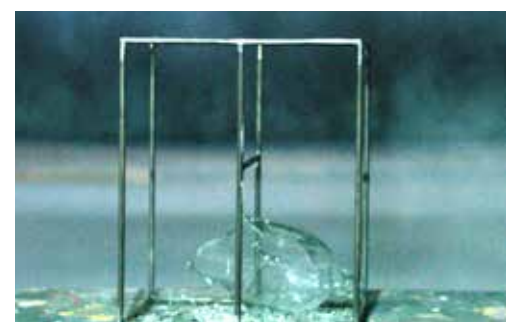
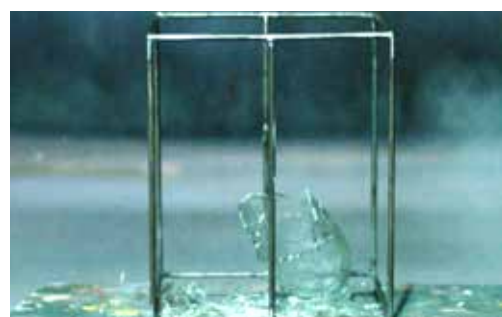
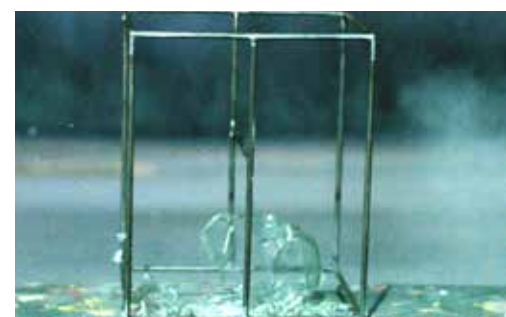
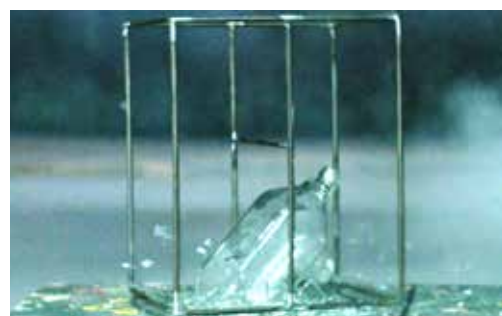
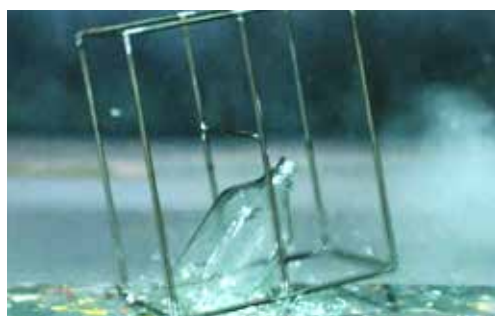
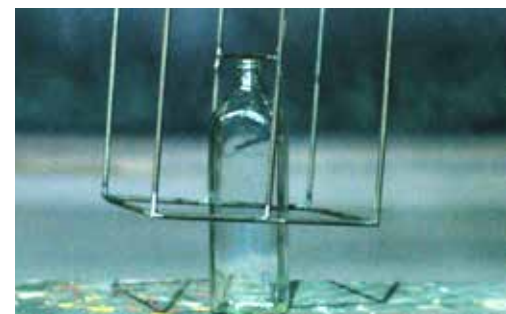


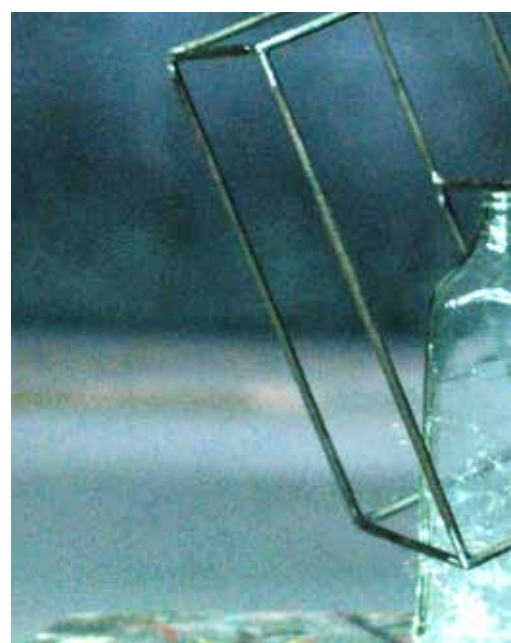
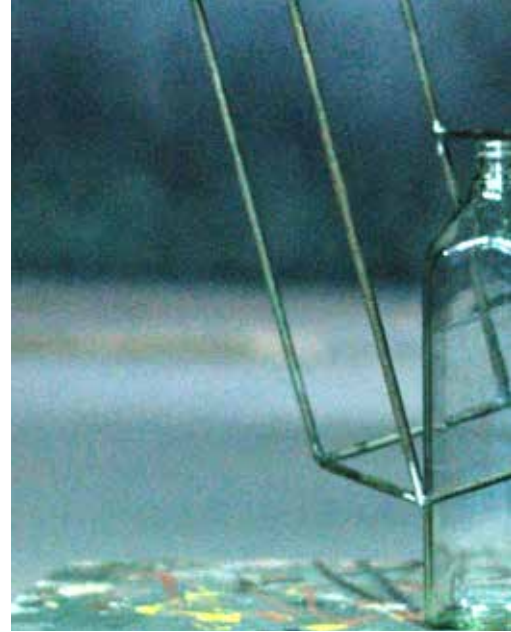


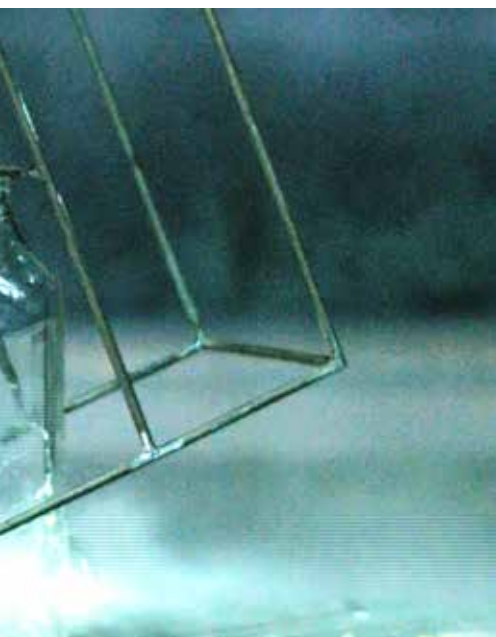
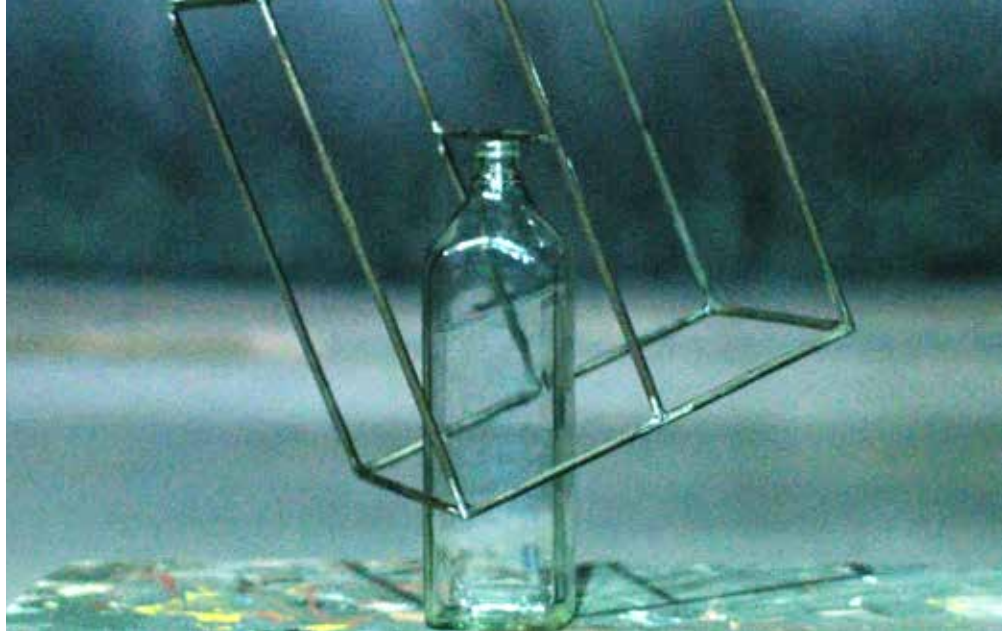












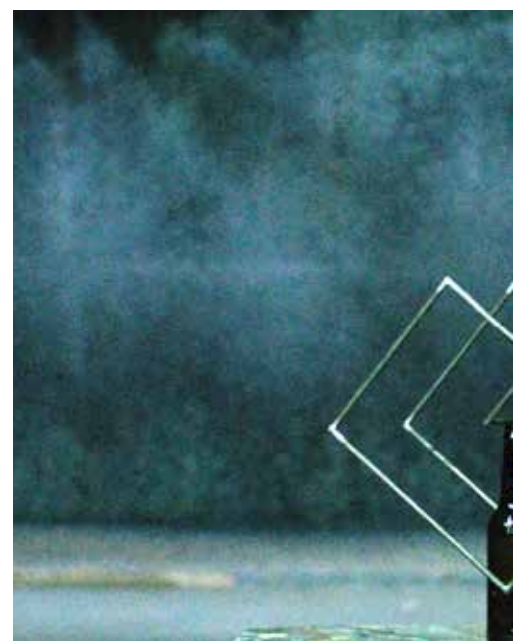
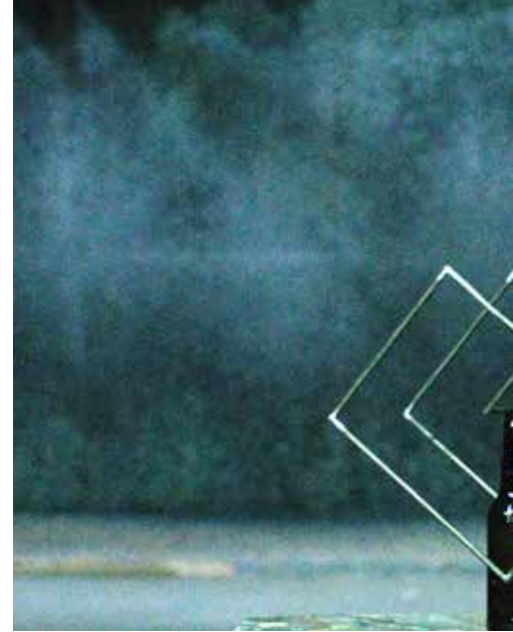














1995 - RIO DE JANEIRO

+

The first video project by Raul Mourão, *7 artists*, was produced in 1995 at the Sérgio Porto Cultural Center, in Rio de Janeiro. It includes photographic direction by Paulo Violeta, with editing by Leonardo Domingues and general assistance by Fabiana Egrejas. + To produce the action that resulted in the video, Mourão called on seven artists — André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves and Ricardo Basbaum. They were suspended by climbers' belts from the walls of the gallery of the cultural center. Using humor and irony, Mourão created, as he puts it, "a visual gag, where artists and works are mixed up together, occupying the same space". + In the words of the critic and curator, Paulo Sergio Duarte, it is both a performance and an installation, presented as a video. "But the installation is alive", he adds, since each "work" of *7 artists* carries with it "a past, a present and a future condensed into the moment of presentation". Thus, writes the critic, "*7 artists* enters into the history of performance and installation, injecting tension at the frontier between these contemporaneous genres and, moreover, conceiving, without seeking to, an allegory of this elastic present which extends in the moment to what will be the past and what was the future".

+

Primeiro trabalho em vídeo de Raul Mourão, 7 artistas foi realizado em 1995 no Centro Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Tem direção de fotografia de Paulo Violeta, edição de Leonardo Domingues e assistência geral de Fabiana Egrejas. + Para executar a ação que resultou no vídeo, Mourão convidou sete artistas — André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves e Ricardo Basbaum. Eles foram pendurados por cintos de alpinismo nas paredes da galeria do centro cultural. Valendo-se de humor e ironia, Mourão criou, como define, "uma gag visual, em que artistas e obras se confundem, ocupando o mesmo lugar". + Nas palavras do crítico e curador Paulo Sergio Duarte, trata-se tanto de uma performance quanto de uma instalação apresentada como vídeo. "Mas uma instalação viva", ele completa, já que cada "obra" de 7 artistas carrega consigo "um passado, um presente e um futuro condensado no instante da apresentação". Assim, escreve o crítico, "7 artistas entra para a história da performance e da instalação injetando tensão no limite entre esses gêneros contemporâneos e, sobretudo, pensando, mesmo sem querer, uma alegoria deste presente elástico que se estende no instante para o que será passado e para o que foi futuro".



A little beyond Duchamp

Regarding the work *7 artists*, by Raul Mourão, I will begin with a tiresome but necessary digression. Duchamp transformed a urinal, displayed upside down and signed by R. Mutt, into one of the most famous works in the history of art, a little over a hundred years ago, in 1917. It created a scandal and posed a problem for the theory of art: Where is the work? In the authorship or in the thing exhibited?

During the course of the 20th century, this question was pondered to the extreme. I believe that one of its apotheoses is found in the work of Piero Manzoni (1933-1963), an artist who explored the painting of white on white and anticipated questions of conceptual art, when he decided to produce a *boutade* or outburst. He presented his *Merda d'artista* (Artist's Shit), in 1961. A tin of conserve with the label in English and Italian: *Merda d'artista. Contenuto netto gr 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961*. On the lid is the signature of the artist and serial number with any indication of the production run. There were ninety examples. Recently, an assistant of the artist has declared that he did not put shit into the tins, but rather plaster and cement. It matters little. The story stuck and all the specimens of the artist's shit placed on the market, their 30 grams worth their weight in gold (at around US\$1.12 per gram, in 1960), were sold. On October 16th 2015, tin nº 54 was sold for 182,500 pounds sterling, nowadays the equivalent of US\$256,500. Their original value, in 1961, was US\$37 each. The artist kept some examples for himself. I spoke with François Morellet to confirm this.

Raul Mourão always liked *ready-mades*, like many contemporary artists since Andy Warhol. He used the gratings that the middle classes of Rio de Janeiro use around their homes and buildings to protect themselves, and transformed them into a very strong formal study. What now forms part of the everyday agenda, the question of security in Rio de Janeiro, which everyone discusses and that concerns so many people, was at the root of the work, many years ago: the artist was concerned with the prisons that the upper and middle classes build for themselves. But he was genuinely concerned about the formal result of these gratings. For someone who knew Rio de Janeiro without gratings and walked on his own, in the early hours of the morning, from Copacabana to Laranjeiras, crossing the Túnel Novo and Pasmado, along the streets of Farani and Pinheiro Machado to General Glicério without worrying about his safety, as I did in my youth, the appearance of gratings around buildings was a sad development which became permanent. The empty, open spaces – signs of modern architecture – disappeared, transformed into urban cages. The artist understood the meaning of these new signs inscribed on the city, and constructed real cages, as in 2001, at the exhibition *Outra Coisa* (Something Else), at the Museum of the Vale do Rio Doce, in Vila Velha, Espírito Santo. The bourgeois cages metamorphosed into sculptural shelters which interacted with the recent past of Brazilian modern art in their concrete dimension.

Um pouco além de Duchamp

Em face do trabalho 7 artistas, de Raul Mourão, começo por uma cansativa digressão, no entanto, necessária. Duchamp transformou um mictório, exposto de cabeça para baixo e assinado por R. Mutt, numa das mais famosas obras da história da arte, há pouco mais de cem anos, em 1917. Foi um escândalo e colocou um problema para a teoria da arte: onde está a obra? Na autoria? Ou na coisa exposta?

Ao longo do século XX, essa questão foi esmiuçada ao extremo. Acreditado que um dos seus pontos culminantes se encontra no trabalho de Piero Manzoni (1933-1963), um artista que pesquisava a pintura do branco sobre branco e antecipou questões da arte conceitual, quando resolveu realizar uma boutade. Apresenta sua Merda d'artista, em 1961. Uma lata de conserva com o rótulo em inglês e italiano: Merda d'artista. Contenuto netto gr 30. Conservata al naturale. Prodotta ed inscatolata nel maggio 1961. Na tampa, havia a assinatura do artista e o número do múltiplo sem indicação da tiragem. Teriam sido noventa exemplares. Recentemente, um assistente do artista teria declarado que Manzoni não colocou merda nas latas, mas gesso e cimento. Pouco importa. A história vingou e todos os exemplares da merda de artista que foram postos no mercado, seus 30 g a peso de ouro (cerca de US\$ 1,12 a grama, em 1960), teriam sido vendidos. Em 16 de outubro de 2015, a lata nº 54 foi vendida por 182.500 libras esterlinas, hoje equivalente a US\$ 256.500. Seu valor original, em 1961, era de US\$ 37 cada. O artista reservou alguns exemplares para si. Tive conversas com François Morellet para afirmar isso.

Raul Mourão sempre gostou do ready-made, como inúmeros artistas contemporâneos desde Andy Warhol. Ele se aproveitou das grades de que os burgueses do Rio de Janeiro abusam para se proteger em torno de suas casas e seus edifícios e as transformou numa pesquisa formal muito forte. Isso que agora está na ordem do dia, a questão da segurança no Rio de Janeiro, que todos discutem e preocupa tanta gente, estava lá na origem do trabalho, há muitos anos: o artista trabalhava com as prisões que as classes altas e médias construía para si. Mas estava mesmo preocupado com os resultados formais dessas grades. Para alguém que conheceu o Rio de Janeiro sem grades e andava a pé, sozinho, de madrugada, de Copacabana até Laranjeiras, atravessando o Túnel Novo e o Pasmado, seguia pelas ruas Farani, Pinheiro Machado até a General Glicério sem se preocupar com segurança, como eu na juventude, o aparecimento das grades cercando os edifícios foi um evento triste que veio para ficar. Os espaços vazados e abertos – signos da arquitetura moderna – desapareciam transformados em jaulas urbanas. O artista entendeu o significado desses nossos signos inscritos na cidade e construiu verdadeiras jaulas, como, em 2001, na exposição Outra Coisa, no Museu da Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo. As jaulas burguesas estavam metamorfoseadas em abrigos escultóricos que dialogavam com o passado recente da arte moderna brasileira na sua vertente concreta.

Soon afterwards, he discovered, in this formal exercise based on his experience of urban everyday life, the unfolding of the grating in movement, and created our formidable contemporary mobiles, from the monumental sculptures in the Maré favela complex, in Rio de Janeiro, in 2011, at *Travessias – Arte Contemporânea na Maré* (Crossings – Contemporary Art at the Maré), to the more recent ones, in weathering steel, at the Instituto Casa Roberto Marinho, also in Rio de Janeiro.

But what interests us here is a particular, highly specific and interesting intelligence: a moment when Raul Mourão's work goes a little beyond that of Duchamp. Fine, it's an insight. It is. But it's a beautiful insight, one of the best in recent times. At the end of the day, the history of art is a history of beautiful insights. It has to do with transforming artists into works, literally! This is not new. But the form, always the form, with which he achieves this is new. It was 1995, at the *Espaço Cultural Sérgio Porto*, in Rio de Janeiro. Seven artists – André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves and Ricardo Basbaum – were exhibited at the gallery. They weren't just exhibited, but were hung like works of art on the walls.¹ These artists-works are well known in the repertoire of Brazilian contemporary art. André Costa lives and works in Rio de Janeiro, and Marcia Thompson, born in Rio de Janeiro, moved to London some time ago, where she lives and works. All the others live and work in Rio de Janeiro, maintaining a presence on the international scene.

Where is the poetic strength of 7 artists to be found? In the exploration of a limiting concept that is spread over different areas; a truly limiting concept. It is undoubtedly a performance. This, by definition, may or may not include an artistic performance; it may make an appeal to other artists, occur in a closed or open space, and involve the play of four elements used simultaneously: time, space, the body or bodies of the artists, the presence of a medium and the relationship with the audience. In the case of 7 artists, this is a video audience. In an immediate sense, 7 artists is another artist's video. But is 7 artists just a filmed performance? Certainly not. It is also an installation. Now installations are strongly associated with the idea of *site specific* works, those which are made for a place and transform our perception of this place by their mere presence; installations are also three-dimensional works which cannot be seen as sculptures due to their very hybrid nature which combines different elements. They may be temporary or permanent, in museums, like *À la lumière des deux mondes*, by Tunga, from 2005, in the Pyramid of the Louvre Museum, in Paris; or even outside the city, such as environmental works or *land art*, like the famous *Spiral Jetty*, by Robert Smithson, built in 1970, at Rozel Point, on the Great Salt Lake, in Utah.

The work 7 artists, by Raul Mourão, is certainly both a performance and an installation presented in the form of a video - but a living installation where the works of art are artists, or a little more than this. Since the renaissance, with the advent of the use of canvass

278

¹ *The video of little more than one minute's duration about 7 artists, with cinematography by Paulo Violeta, edited by Leonardo Domingues and with the general assistance of Fabiana Egrejas, is available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPKoxMuSscE>>. Acesso em: 28 abr. 2018.*

Logo depois, descobriu, nesse exercício formal subsidiado pela experiência do cotidiano urbano, o desdobramento da grade em movimento, e criou nossos formidáveis móveis contemporâneos, desde as esculturas monumentais na favela da Maré, Rio de Janeiro, em 2011, em Travessias – Arte Contemporânea na Maré, até a mais recente, em aço corten, no Instituto Casa Roberto Marinho, também no Rio de Janeiro.

Mas o que interessa aqui é uma inteligência particular, muito específica e interessante. Um momento em que a obra de Raul Mourão vai um pouco além de Duchamp. Tudo bem, é uma sacada. É, mas é uma bela sacada, uma das melhores dos últimos tempos. Afinal de contas, a história da arte é uma história de belas sacadas. Trata-se de transformar artistas na obra, literalmente! Isso não é novo. Mas a forma, sempre a forma, como ele a realiza é nova. Foi em 1995, no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Sete artistas – André Costa, Barrão, Carlos Bevilacqua, Eduardo Coimbra, Marcia Thompson, Marcos Chaves e Ricardo Basbaum – foram expostos na galeria. Não apenas expostos, foram pendurados como obras de arte nas paredes.¹ Esses artistas-obras são bem conhecidos no repertório da arte brasileira contemporânea. André Costa vive e trabalha no Rio de Janeiro, e Marcia Thompson, nascida no Rio de Janeiro, mudou-se há algum tempo para Londres, onde vive e trabalha. Todos os outros vivem e trabalham no Rio de Janeiro, mantendo presença na cena internacional.

*Onde se encontra a força poética de 7 artistas? Na exploração de um conceito-limite que se distribui por diferentes regiões, na verdade um conceito-limites. Trata-se de uma performance, sem dúvida. Esta, por definição, pode ou não incluir um artista performático, pode fazer apelo a outros artistas, ocorrer num lugar fechado ou aberto, e implica no jogo de quatro elementos trabalhados simultaneamente: tempo, espaço, o corpo ou corpos dos artistas, a presença num medium e a relação com a audiência. No caso de 7 artistas, trata-se da audiência do vídeo. De modo imediato, 7 artistas seria mais um vídeo de artista. Mas 7 artistas é apenas uma performance filmada? Certamente não. É também uma instalação. Ora, as instalações surgem muito ligadas à ideia de obras site specific, aquelas que são realizadas para um lugar e transformam nossa percepção sobre esse lugar com sua simples presença; instalações são também obras tridimensionais que não podem ser vistas como esculturas pela sua própria natureza híbrida conjugando elementos diversos. Elas podem ser temporárias ou permanentes, em museus, como *À la lumière des deux mondes*, de Tunga, em 2005, na Pirâmide do Museu do Louvre, em Paris; ou até mesmo fora da cidade, como obras de arte ambiental ou *land art*, como a conhecida *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, construída em 1970, em Rozel Point, no Great Salt Lake, em Utah.*

A obra 7 artistas, de Raul Mourão, é certamente tanto uma performance como uma instalação apresentada sob a forma de vídeo. Mas uma instalação viva na qual as obras de arte são artistas. Um pouco mais que isso. Desde o Renascimento, com o advento do uso da tela

¹ *O vídeo de pouco mais de um minuto sobre 7 artistas, com direção de fotografia de Paulo Violeta, edição de Leonardo Domingues e assistência geral de Fabiana Egrejas, está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VPKoxMuSscE>>. Acesso em: 28 abr. 2018.*



as a medium for painting, replacing wood, it has been possible for the painter to explore large dimensions and gain portability. This was the great revolution. Raul's exhibition contains living paintings and goes a little beyond this. Each "work" has a past, present and future condensed into the moment of presentation: past and present connected to art because each one has a *curriculum vitae* that it virtually carries with itself. Every artist is a factory of creation, which produces the reality that is/are its works, as Gerhard Richter reminds us. It's as if each of the artists bears the mark of the concept of an "extended present" developed by Einstein in his theory of special relativity: A beautiful poetic allegory of the theory of physics. At that moment where we see them as victims of a sacrifice with which they play and laugh – in the end, it's not much fun to be hung on a wall –, they are there because of their past biographies and as the productive poetic force of the work that they will develop in the future. This is

2 ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Translated by Silvana Cobucci Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. p. 71-78.

como suporte da pintura, substituindo a madeira, foi possível para o pintor explorar grandes dimensões e ganhar portabilidade, essa a grande revolução. A exposição de Raul são pinturas vivas e vai um pouco além. Cada "obra" tem um passado, um presente e um futuro condensado no instante da apresentação: passado e presente vinculados à arte porque cada um tem um curriculum vitae que virtualmente carrega consigo. Todo artista é uma usina de criação, produz a realidade que são suas obras, como nos lembra Gerhard Richter. É como se cada um dos artistas trouxesse a marca do conceito de "presente estendido" desenvolvido por Einstein em sua teoria da relatividade restrita². Uma bela alegoria poética da teoria da física. No instante em que os vemos como vítimas de um sacrifício com o qual brincam e riem – afinal, não tem muita graça ficar pendurado numa parede –, estão ali por sua biografia passada e como a força poética produtiva da obra que viriam a desenvolver no futuro. Trata-se de criação em elevado estado de condensação

2 ROVELLI, Carlo. *A realidade não é o que parece: a estrutura elementar das coisas*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017. p. 71-78.

creation in a high state of temporal condensation. *7 artists* is also an allegory of the extended present. Here, the current moment contains all the “past” moments that are present in the lives of each of the exhibited artists. And that’s not all. Each moment that was seen in the video in 2018, contains all the work produced by each of the seven, in the interval from 1995 to now. It is not simply one more exploration of the body in a performance; these are entire lives dedicated to art that are hung on the wall in the persons of those who make art. *7 artists* enters the history of performance and installation art, injecting tension into the space between these contemporary genres and, above all, even without intending to, presenting an allegory of this elastic present that extends through the moment to what will be past and what was future. *7 artists* is a beautiful insight like that of Rafael in “School of Athens”, in the Vatican, where Plato points to the sky and Aristotle to the floor. Is it a performance, an installation, a ready-made or a video? It is all four in this exploration of the present, since each of the “works” already existed and will continue to exist in its production. *7 artists* is a limiting concept which intersects with these four areas: video, performance, installation and ready-made.

Raul Mourão went beyond Duchamp. His *ready-made* is not a urinal, a soup can, the face of a celebrity, a soap box or the page of a comic book. It comprises living artists who are present among us: and like him, they are factories of art.

temporal. 7 artistas é também uma alegoria do presente estendido. Neste, o instante atual contém todos os momentos “passados” que estão presentes na vida de cada um dos artistas expostos. E mais. Cada momento que for visto, em vídeo, como em 2018, contém toda a obra desenvolvida por cada um dos sete, nesse intervalo de 1995 até agora. Não é apenas mais uma exploração do corpo numa performance, são vidas inteiras dedicadas à arte que estão penduradas na parede nas pessoas daqueles que fazem arte. 7 artistas entra para a história da performance e da instalação injetando tensão no limite entre esses gêneros contemporâneos e, sobretudo, pensando, mesmo sem querer, uma alegoria deste presente elástico que se estende no instante para o que será passado e para o que foi futuro. 7 artistas é uma bela sacada como aquela de Rafael na “Escola de Atenas”, no Vaticano, em que Platão aponta para o céu e Aristóteles para o chão. É uma performance, uma instalação, um ready-made ou um vídeo? São os quatro nessa interrogação sobre o presente, uma vez que cada uma das “obras” já existiu e existirá na sua produção. 7 artistas é um conceito limite que intersecciona essas quatro regiões: o vídeo, a performance, uma instalação e um ready-made.

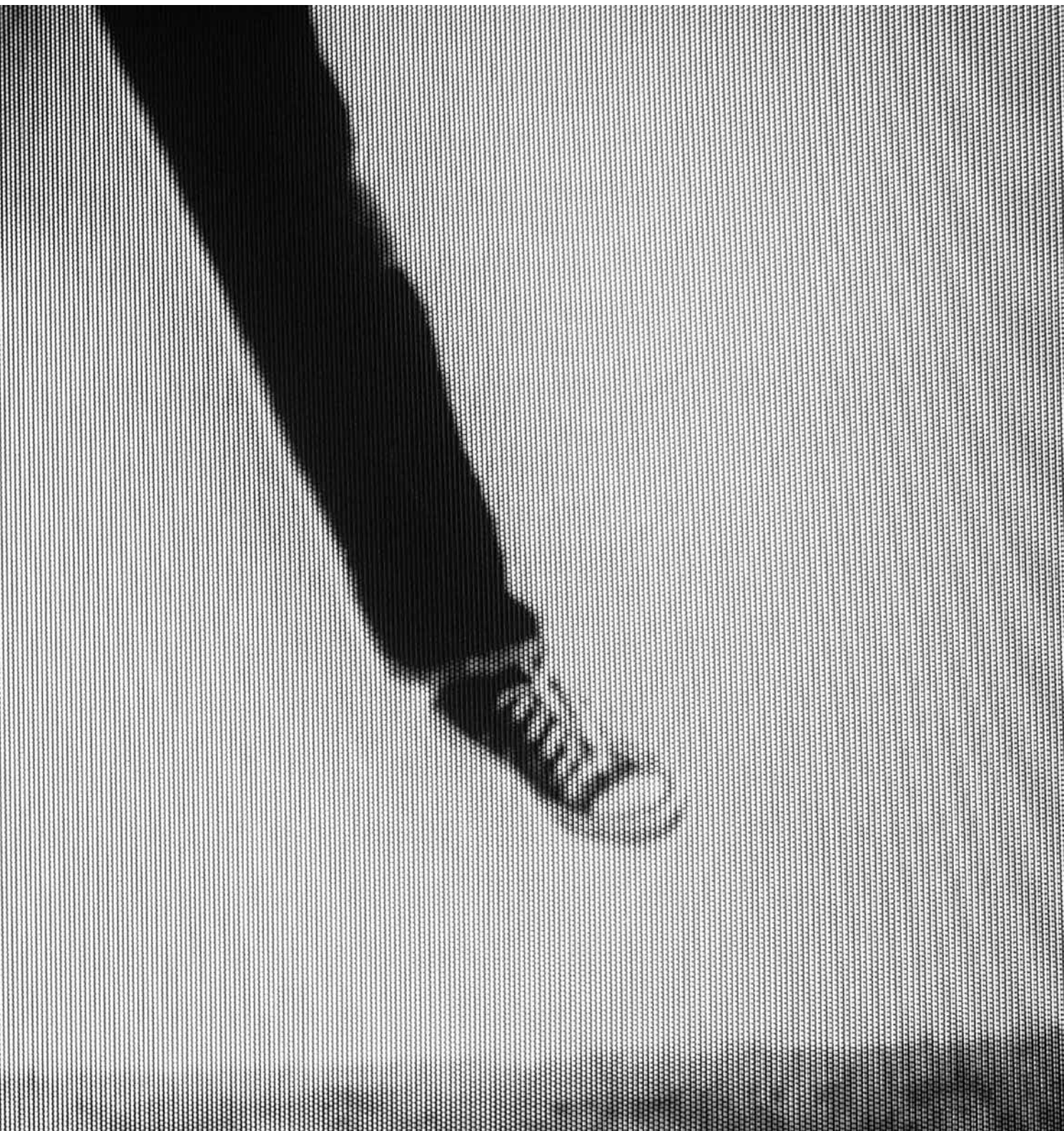
Raul Mourão foi além de Duchamp. Seu ready-made não é o mictório, a lata de sopa, rosto da estrela, a caixa de sabão ou a página da revista de história em quadrinhos. São artistas vivos que estão entre nós; tal como ele, são usinas de arte.

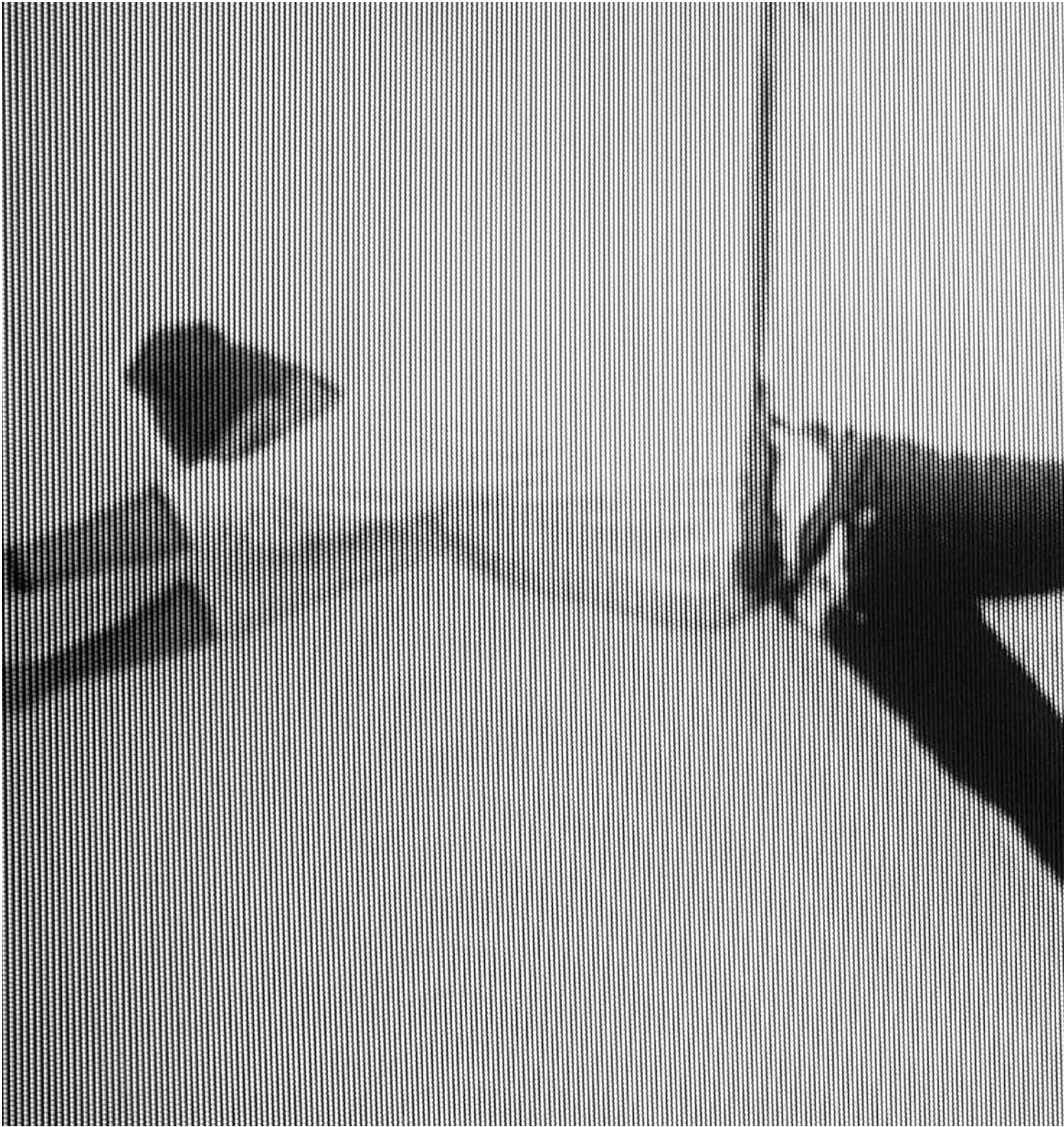




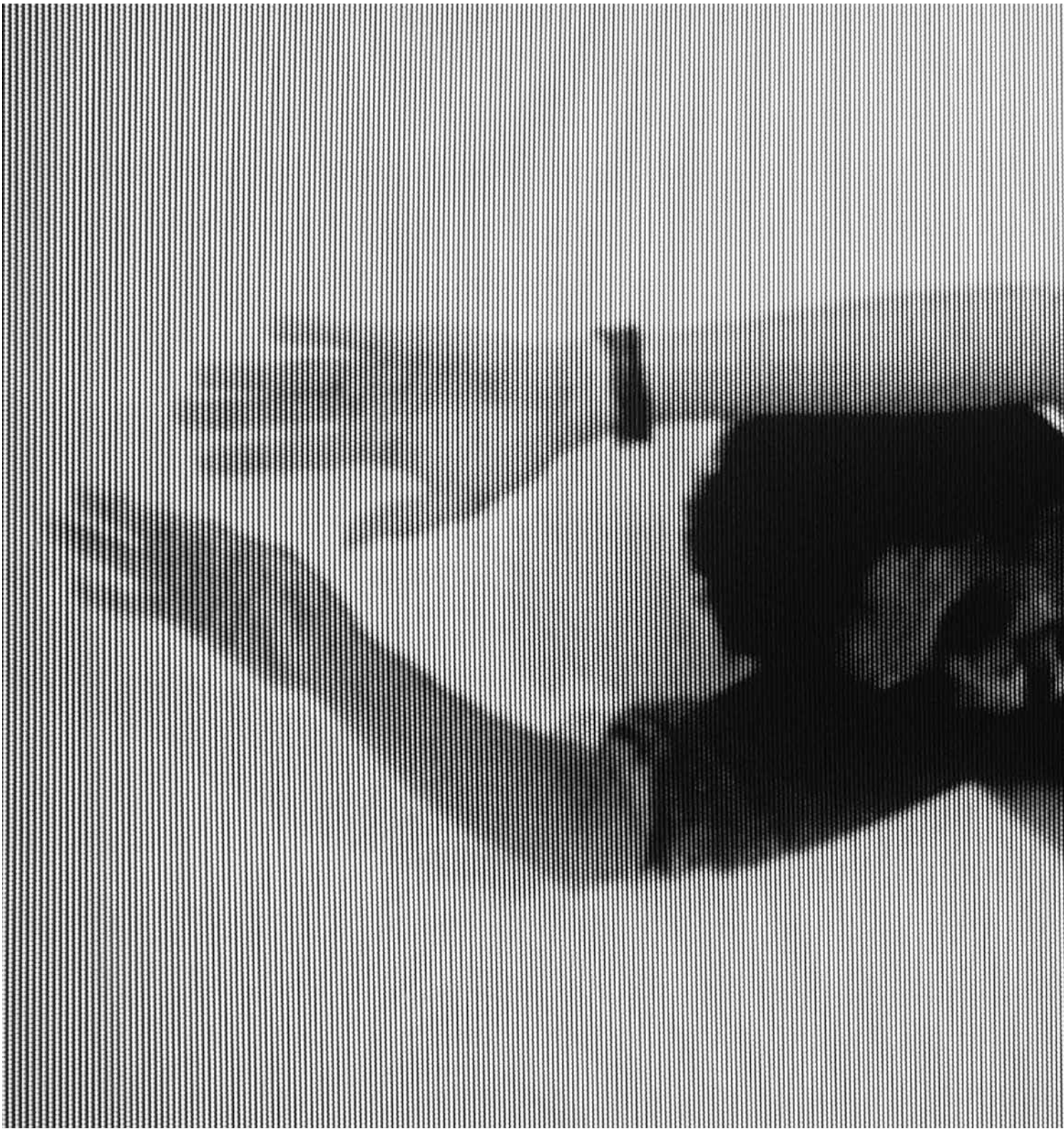


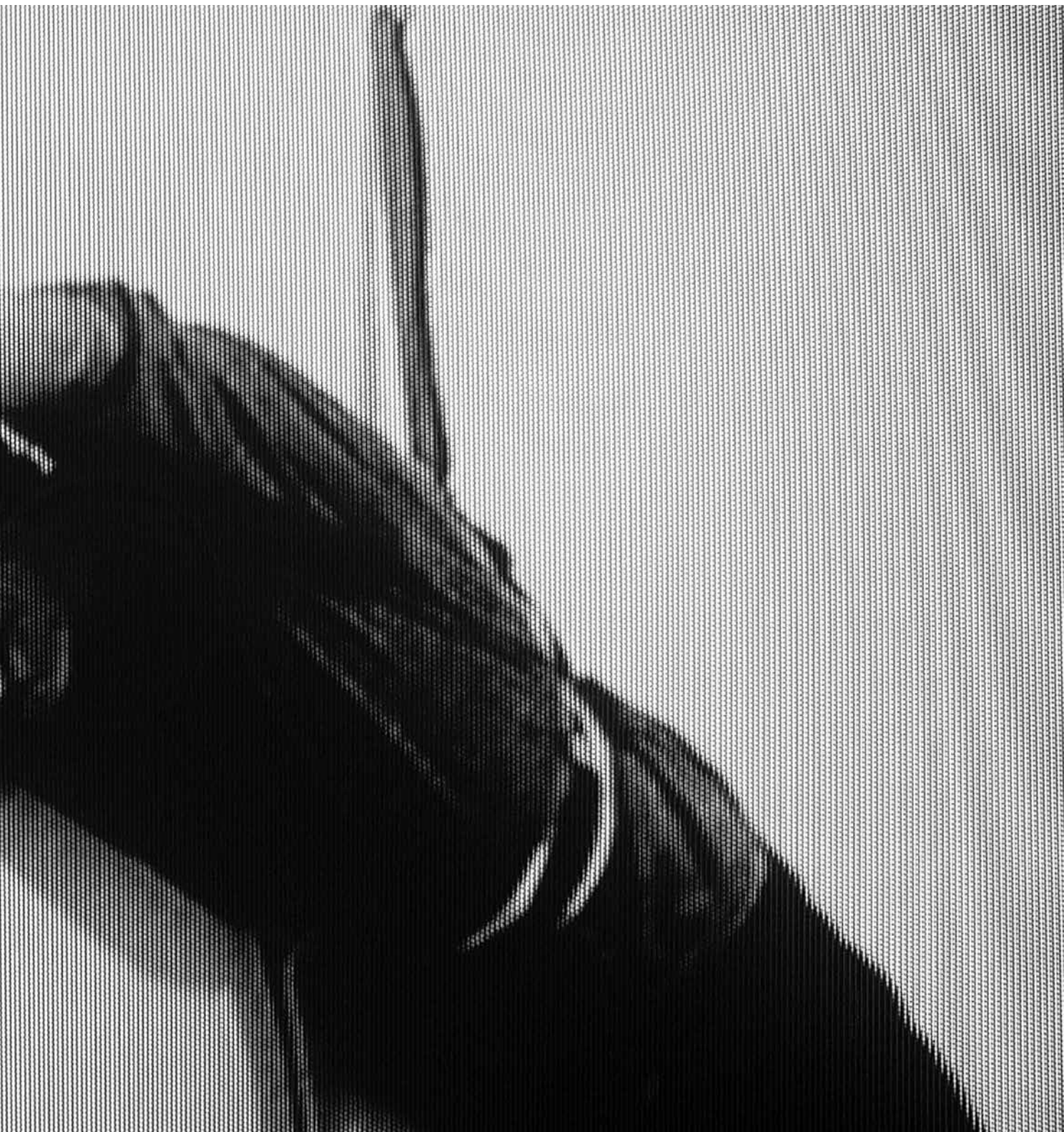




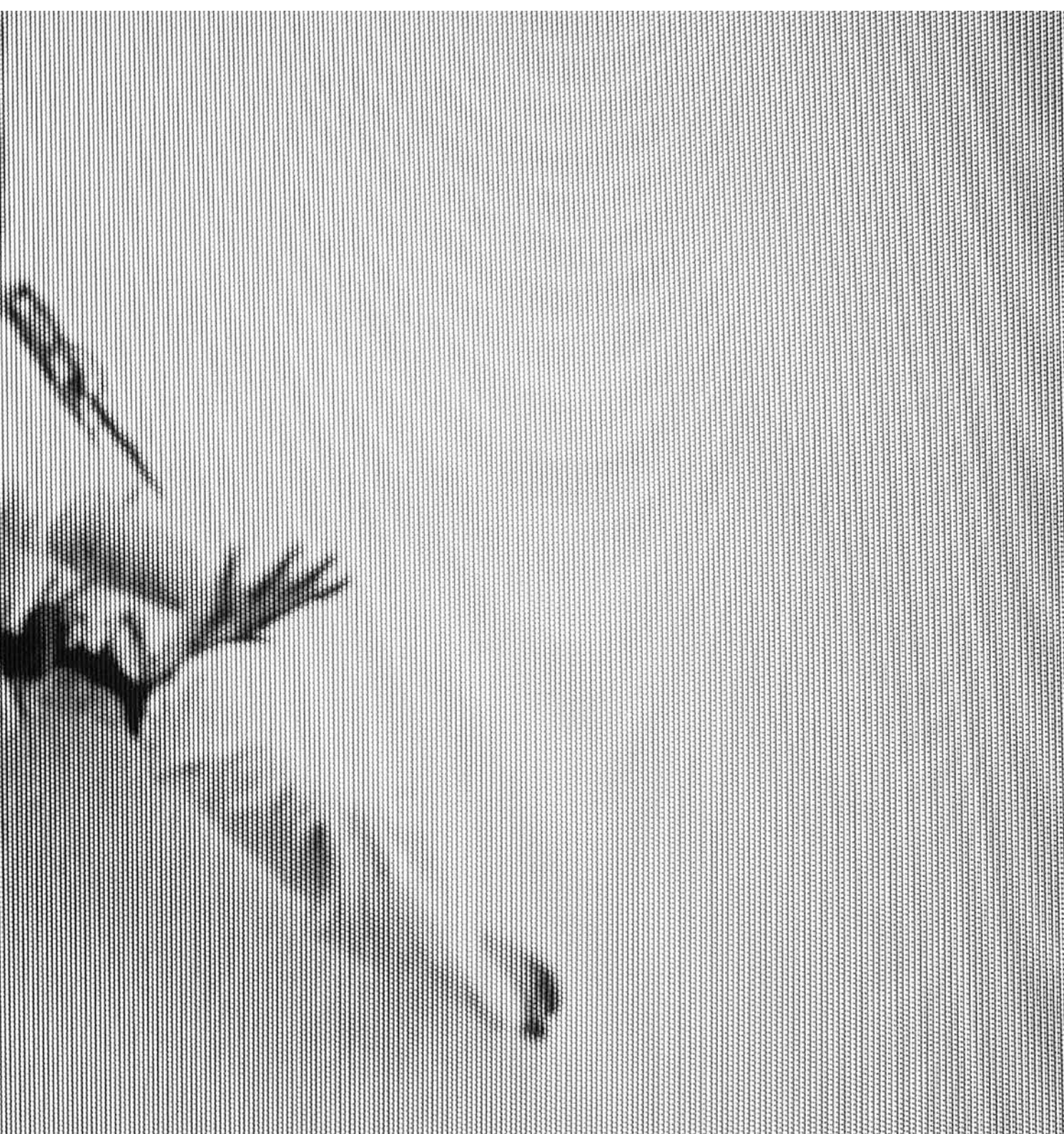
























EXPERIENZA LIVE CINEMA

2017 - ATUAL

A collaborative project created by Raul Mourão in partnership with five guest artists (Lenora de Barros, Marcos Chaves, Barrão, Cabelo and Gustavo Speridião), Experiencia Live Cinema was initiated in March 2017, as part of the program, Mana Residencies, in New Jersey, in the US. + The project's premise is to establish dialogs between artists with the aim of creating free experiences where individual works mix with each other and "are contaminated", creating new works and propositions. + "It's like a game without rules between two artists, an attempt to take us out of our comfort zones, an intense exchange of images, texts, videos and audio files; experiences that merge works as in a DJ's remix. At the end, the artists present the results of the dialogs in a happening. Experiencia Live Cinema seeks a new form of collaboration between artists and a new way of interacting with the spectator."

+

Projeto colaborativo criado por Raul Mourão em parceria com cinco artistas convidados (Lenora de Barros, Marcos Chaves, Barrão, Cabelo e Gustavo Speridião), Experiencia Live Cinema teve início em março de 2017, como parte do programa Mana Residencies, em Nova Jersey, nos EUA. + A premissa do projeto é estabelecer diálogos entre os artistas com o objetivo de criar experiências livres em que as produções individuais se mesclam e "se contaminam" gerando novos trabalhos e proposições. + "É como um jogo sem regras entre dois artistas, um movimento para nos tirar de nossas zonas de conforto, uma troca intensa de imagens, textos, vídeos e arquivos de áudio, experiências que mesclam trabalhos como num remix de um DJ. Ao fim, os artistas apresentam os resultados dos diálogos num happening. Experiencia Live Cinema busca uma nova forma de colaboração entre artistas e uma nova forma de interação com o espectador."



Fred Coelho - Those who know, do it live – Experiencia Live Cinema

Making a community from making art. In some way, this approach has always been present in the work of Raul Mourão. Despite the fact that his works are not necessarily focused on this idea, his journey through different fields of activity has made such encounters one of his tonics. Bringing people together, articulating opinions and working collectively have shaped Mourão's career in spaces, magazines, parties and organizations such as Jacarandá (a space and publication). Bringing people together and transforming this into a power plant is one of his more distinctive characteristics.

Experiencia Live Cinema somehow transfers this collective aspect of the artist to the field of visual work. He doesn't simply open up his creative process to dialogue with other visual creators but transforms the work space into an amalgam of communal situations. The sound, image and physical presence of the workers are displayed in the midst of the freely circulating audience. Planning and improvisation provide the tone of its dynamic. On the border between exhibition, performance and party, his proposition unfolds on greater scales. According to the creator himself, the process of creation that takes place in the interaction with the guest artist has been essential to a process of experimentation based on the collective use of their respective works. Images and sounds acquire solidity when unique connections emerge from different visual approaches – as in the case, for example, of Mourão and Lenora de Barros.

When transposed to the space with the audience, the process initiated in the preparatory meetings expands thanks to the interactive dimension that the creative situation creates. Using multiple platforms for projection – walls, big screens, paintings –, the images are edited on the spot by the duo of each edition. The sound also becomes a field for invention and improvisation, leaving open what each moment presents.

In some way Mourão is proposing an experience, as the name of the work suggests. An immersion of the senses in image and sound, in addition to the freedom of the form in which the work is presented to the audience. Like a party held simultaneously, all the occurrences that take place around encounters like this inevitably influence the dynamic of the space. The idea is to create an environmental situation, to use the term proposed by Hélio Oiticica in the 1960s. This was a time when the artist was exploring new ways of dealing with the idea of the participant and the radical need to remove art from the enclosed space of institutions and galleries. Producing new spaces for the enjoyment of works that invest in sensuality, in the idea of leisure as free experimentation, in the kinetic body, led Oiticica to ideas such as the *suprasensorial* ('*supra-sensual*') and *crelazer* ('*cre-leisure*'). Word-concepts that defined the search for new forms of aesthetic enjoyment in experimental communal conditions. In the following decade, this approach resulted in the "shelter world) and in works such as *Cosmococas*, which transform the collective and communal space into fundamental principles of his work and thought.

Quem sabe faz ao vivo – Experiencia Live Cinema

Fazer do trabalho da arte uma comunidade. De alguma forma, essa perspectiva sempre esteve presente no trabalho de Raul Mourão. Apesar de suas obras não serem necessariamente voltadas para tal ideia, sua circulação por diferentes campos de ação fez com que os encontros fossem uma de suas tônicas. Reunir pessoas, articular opiniões e realizar coletivamente marcou a trajetória de Mourão em espaços, revistas, festas e organizações como o Jacarandá (espaço e publicação). Juntar pessoas e fazer disso uma usina de força é uma de suas faces mais marcantes.

Experiencia Live Cinema, de alguma forma, transfere esse aspecto coletivo do artista para o campo do trabalho visual. Ele não só abre seu processo criativo ao diálogo com outros criadores visuais como faz do espaço de realização um amálgama de situações comunitárias. Som, imagem e presença física dos trabalhos são exibidos em meio a uma circulação livre do público. Planejamento e improviso dão o tom de sua dinâmica. No limiar entre exposição, performance e festa, sua proposta ainda se desdobrará em escalas maiores. Segundo o próprio idealizador, o processo de criação em progresso na troca com o artista convidado vem sendo decisivo em uma configuração de experimentação a partir do uso em conjunto dos respectivos trabalhos. As imagens e os sons ganham consistência quando surgem conexões inéditas de escolas visuais distintas – como, por exemplo, o caso de Mourão e Lenora de Barros.

Quando transposto para o espaço com o público, o processo iniciado nos encontros de preparação se amplia em função do caráter interativo que a situação coletiva cria. Utilizando múltiplas plataformas de projeção – paredes, telões, pinturas –, as imagens são editadas na hora pela dupla de cada edição. O som também se torna uma frente de invenção e improviso, deixando em aberto o que cada momento apresenta.

*De alguma forma, Mourão está propondo, como diz o nome do trabalho, uma experiência. Uma imersão dos sentidos pela imagem e pelo som, além da liberdade na forma em que o trabalho é apresentado ao público. Como uma festa feita simultaneamente, todas as situações ao redor de encontros como esse passam a interferir na dinâmica do espaço. A ideia é instalar uma situação ambiental, para usar um termo de Hélio Oiticica proposto nos anos 1960. Era o período em que o artista investigava novas formas de lidar com a ideia do participante e a necessidade radical de deslocar a arte do espaço fechado das instituições e galerias. Produzir novos espaços para a fruição de trabalhos que investem na sensorialidade, na ideia de lazer como experimentalidade livre e no corpo cinético conduz Oiticica a ideias como as de *suprasensorial* e *crelazer*. Palavras-conceitos que definiam a busca por novas formas de fruição estética em condições comunitárias experimentais. Na década seguinte, tal perspectiva desemboca no "mundo abrigo" e em trabalhos como as *Cosmococas*, que fazem do coletivo e do espaço comunitário princípios fundamentais de seu trabalho e pensamento.*

The reason for citing influences and connections between Experiencia Live Cinema and the collective approach in the work of Oiticica is to highlight the extension of enjoyment to spaces where the relationship of the audience to the art does not necessarily occur through the objects and works exhibited, but rather through a unique act that occurs in the moment. This is live cinema, which is created on the spot, based on the open dynamics of a night in continuous trance.

O intuito em apontarmos influências e conexões entre a Experiencia Live Cinema e a perspectiva coletiva na obra de Oiticica é ressaltar a expansão da fruição para espaços em que a relação do público com a arte não se dá necessariamente através de objetos e obras exibidas, mas sim de um ato singular que só acontece no momento. É cinema vivo, que se cria na hora, a partir das dinâmicas abertas de uma noite em transe contínuo.



300

Experiencia Live Cinema #3
com | with Lenora de Barros ft. Fred Coelho
14 de julho no Teatro Mana
July 14th at the Mana Theatre









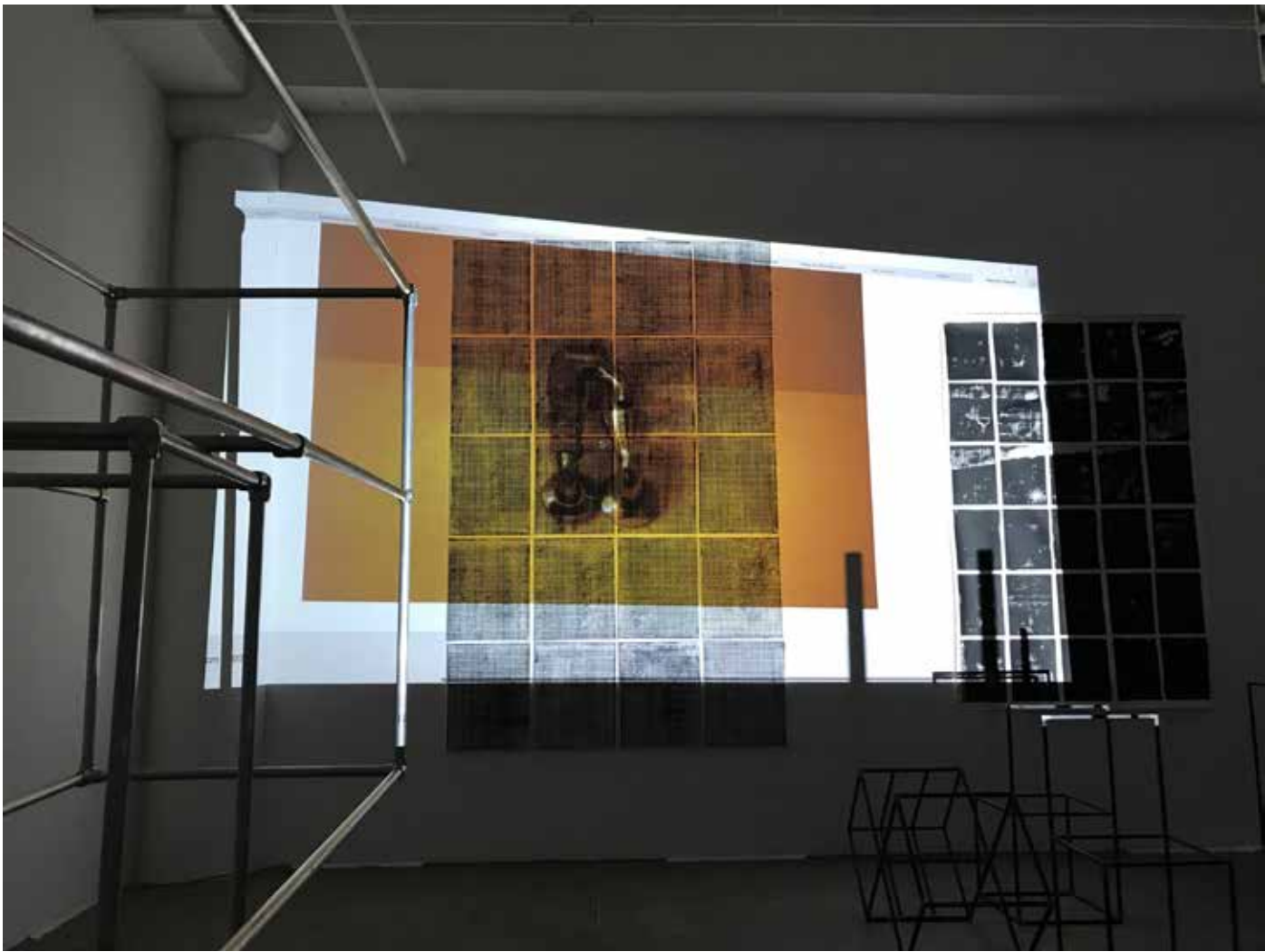


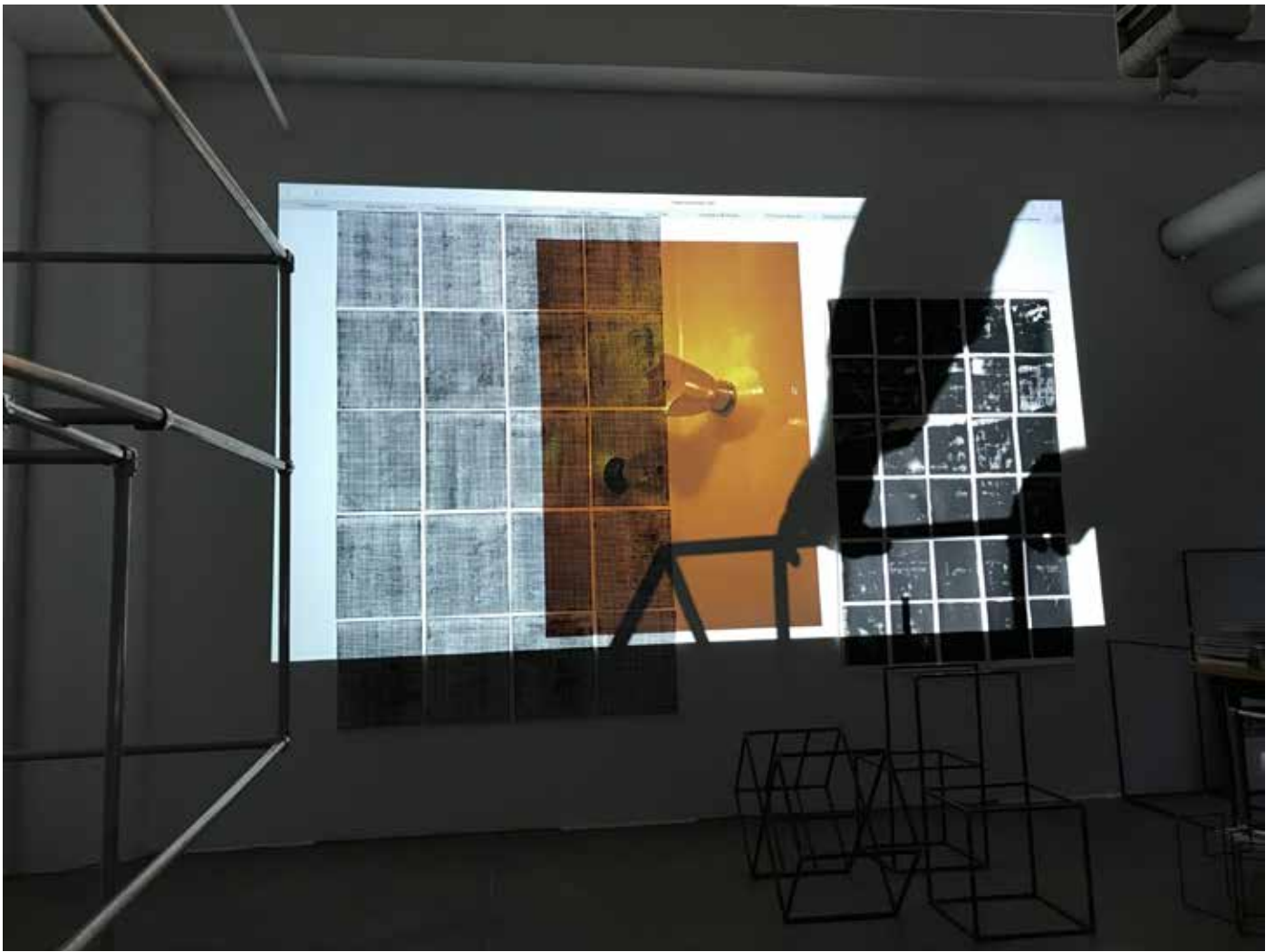












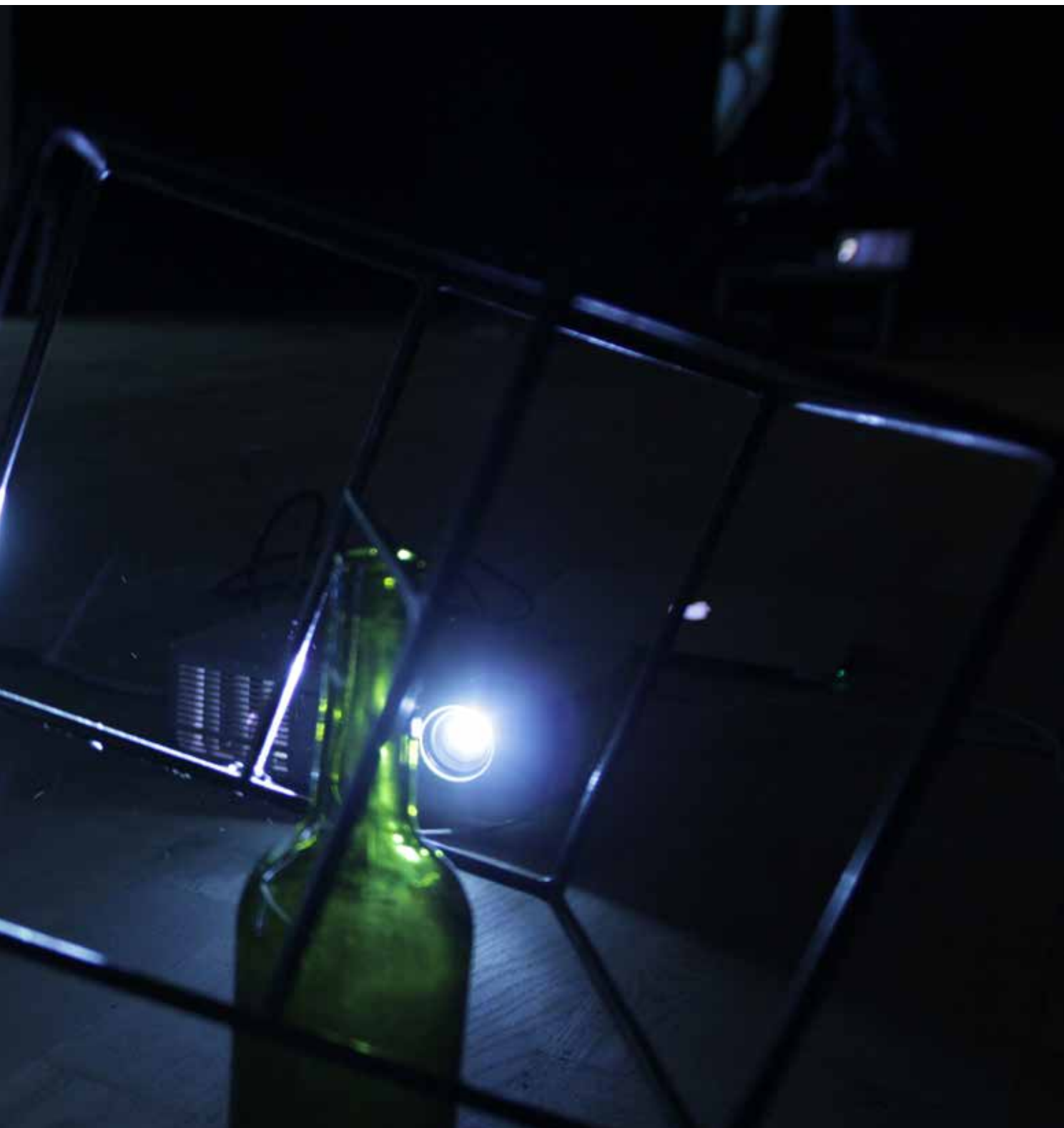






314

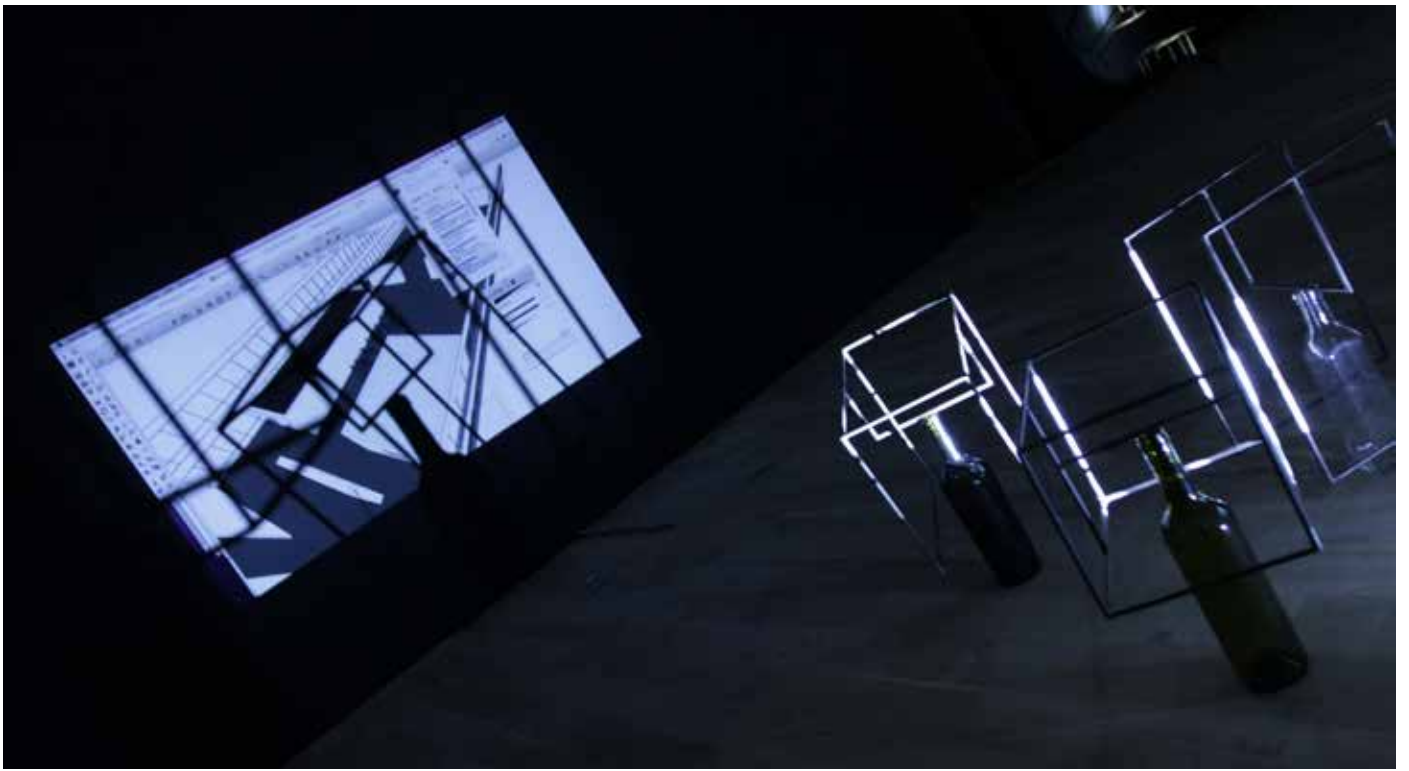
Esperienza Live Cinema #3
com | with Lenora de Barros ft. Fred Coelho
14 de julho no Teatro Mana
July 14th at the Mana Theatre











DANIEL BLAUFUKS

2017 - LISBON PORTUGAL

+

The Portuguese artist, Daniel Blaufuks, primarily uses photography and video as media for his artistic production. Born in Lisbon, in 1963, the son of Jewish refugees, he moved to Germany in 1976 and returned to Portugal in 1983. It was at this time that he began his career as a photographer, initially working for newspapers and magazines. From the 1990s, now focusing on art, he published books, directed films and went on to hold exhibitions around the world, living between England and the United States, but always in transit, travelling to countries such as India, Africa and Russia, among others. + Photography has always permeated his everyday life. It is not by coincidence that Blaufuks has registered the same place in his house, in Lisbon, time after time, day after day: the coffee table positioned before the kitchen window. These images gave rise to the series entitled *Tentativa de esgotamento* – Attempt at Exhaustion. Nothing that one might call “special” has taken place at that table on the hundreds of occasions that it was photographed by Blaufuks, between 2009 and 2016. Nothing apart from the light of each day, nothing apart from the crockery, which was also selected for these records, nothing apart from the napkins or fruit, nothing apart from the table and window. Nothing apart from time. + In 2017, Raul Mourão discovered the images of *Tentativa de esgotamento* on an Instagram profile of Blaufuks and invited him to take part in this Volume 2 with a selection of photographs from the series and a text written by the artist.

+

O português Daniel Blaufuks se vale sobretudo da fotografia e do vídeo como suportes para sua produção artística. Nascido em 1963 em Lisboa, filho de refugiados judeus, mudou-se para a Alemanha em 1976 e retornou a Portugal em 1983. À época, iniciou sua carreira como fotógrafo, trabalhando a princípio para jornais e revistas. A partir dos anos 1990, já voltado para a arte, publicou livros, dirigiu filmes e passou a realizar exposições pelo mundo, vivendo entre a Inglaterra e os Estados Unidos, mas sempre em trânsito, viajando para países como Índia, África e Rússia, entre outros. + A fotografia, desde sempre, impregna seu cotidiano. Não por acaso, Blaufuks registrou tantas vezes, dia após dia, o mesmo ponto de sua casa em Lisboa — a mesa de café, disposta ante a janela da cozinha. As imagens deram origem à série intitulada Tentativa de esgotamento. Nada do que se usa chamar “especial” se passou naquela mesa nas centenas de vezes em que foi fotografada por Blaufuks, entre 2009 e 2016. Nada além da luz de cada dia, nada além da louça, nada além de guardanapos ou frutas, nada além da mesa e da janela. Nada além do tempo. + Em 2017, Raul Mourão conheceu as imagens de Tentativa de esgotamento por meio do perfil de Blaufuks no Instagram e o convidou a participar deste Volume 2 com uma seleção de fotografias da série e um texto de autoria do artista.



Attempting Exhaustion - Daniel Blaufuks

Between Friday the 18th and Sunday the 20th of October 1974, the writer Georges Perec sat daily in a café at Place Saint-Sulpice, in Paris, thoroughly documenting what he saw, charting brief details of buses and people, dogs, funeral processions, and all he ate and drank. These notes of “that which is generally not taken note of, that which is not noticed, that which has no importance: what happens when nothing happens other than the weather” are the material for the book *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*, a work focused on the infra-ordinary with obvious links to contemporary photography.

Between 2009 and 2016, I photographed a table and a window in my kitchen in Lisbon. I was first attracted by its silence, later by how the objects received the light, and, finally, by their geometrical composition. I couldn't help noticing, more and more, how things repeated themselves without truly repeating themselves. Little changes, almost invisible transformations happened every day, according to weather and season. Unlike Perec's tableau, as he saw it from the Café Tabac in Paris, mine was truly void of any action. In front of those luminous but opaque windows, the objects on the table were replaced in function of everyday needs: dishes, glasses, newspapers, magazines, flowers, napkins, the fruit in season, papers, instruments, maps. Retreating from the outside world, I slowly transformed my kitchen into a refuge, a shelter, a place for introspection and solace. Sometimes, I could see the suspended light as a modest reminder of the light in a church or mosque I once visited in Iran. Everything seemed to remain unchanged in this kitchen while the world outside transformed.



Tentativa de esgotamento

Entre a sexta-feira de 18 e o domingo de 20 de Outubro de 1974, o escritor Georges Perec sentou-se, por várias vezes, num café na praça de Saint-Sulpice em Paris e apontou minuciosamente tudo o que se atravessou no seu campo de visão, entre pessoas conhecidas e desconhecidas, números de autocarros, cães, funerais, e o que consumiu. Essas anotações “do que geralmente não se anota, do que não se nota, do que não tem importância, do que se passa quando não se passa nada, salvo o tempo...” serviram de base para o livro *Tentativa de esgotamento de um local parisiense, uma obra sobre o infra-ordinário com óbvias ligações à fotografia contemporânea*.

Entre 2009 e 2016 fotografei uma mesa e a janela na minha cozinha em Lisboa. Primeiro atraído pelo silêncio, depois pela forma como a luz caía nos objectos e em seguida pela sua composição geométrica, fui reparando mais e mais em como tudo se repetia e não se repetia devido às ligeiras e quase invisíveis diferenças do dia-a-dia, da altura do ano e das condições meteorológicas. Ao contrário de Perec no café Tabac em Paris, nada, mas mesmo nada, se passava, de facto, diante das janelas luminosas mas opacas, enquanto sobre a mesa os objectos se iam alterando consoante os dias e as necessidades: pratos, copos, jornais, revistas, flores, guardanapos, livros, frutas da época, papéis, instrumentos, mapas. Lentamente a cozinha, devido ao recolhimento em relação ao mundo exterior, tinha-se transformado para mim num local de refúgio, de abrigo, de pensamento, de apaziguamento. A luz suspensa lembrava-me por vezes, claro que modestamente, a de uma igreja ou a de uma mesquita em que estive uma vez no Irão. Os dias passavam e eu fotografava de quando em quando, sem qualquer intenção para







A friend died, a government collapsed, a book came out, a war flared, a bomb exploded. One day the world attempted to break in: a constructor knocked on my door and told me the owner of the house wanted to replace the window; that I would feel much happier with a modern window with larger glass panes, more luminous and better insulated. He was still talking when I shut the door on his face. I kept on photographing, started experimenting with other devices, getting different results. Color, black and white, negative, positive, digital, film, instant film. Somewhere, I found an old photo of my refugee great-grandparents sitting on a different table, facing a similar window. Yes, it was the same light, and also they had bathed in it.



além do próprio acto de fotografar. Cá dentro tudo parecia igual enquanto lá fora o mundo mudava, um amigo morria, um governo caía, um livro saía, uma guerra aniquilava, uma bomba explodia. Houve um dia em que o mundo tentou entrar, quando um empreiteiro bateu à porta e avisou de que o proprietário gostaria de trocar a janela por uma moderna com vidros grandes que deixariam entrar mais luz e menos frio e com a qual eu seria muito mais feliz. Ainda ele falava e já eu tinha fechado a porta. Continuei a fotografar, comecei a experimentar com outros tipos de aparelho e com outros resultados. Cor, preto e branco, negativo, positivo, digital, película, instantâneo. Algures encontrei uma fotografia antiga dos meus bisavós refugiados em volta de outra mesa em frente de uma janela semelhante. Também eles se tinham banhado nesta luz, porque, sim, a luz era a mesma.

As I photographed it, day after day, I realized that images alone would never be able to reproduce the entirety of that minuscule space. And even if we attempted to translate the wholeness of it into identical hours of moving images, the sequence would exhaust our time — much like Ireneo Funes, who didn't have time to live because he was using his days to reconstruct a full day's worth of past memories. Moreover, each photo reflects reality in its own way: subtle differences in the color of the digital images, overexposures in the positives, grainy grays on the black and white photos, and the fascinating chemical reactions of instant film. The format we use, or the lens we choose, the film and the bath, each represent a different kind of truth. But as I see the image — slowly but swiftly — materializing in front of me, in my hand, a relationship is established with the photographed object that does not exist in the suddenness of the digital screen: physical contact, the handling of the object-photography, error, things that echo the many mistakes made in the photographic laboratory when photography was still something akin to alchemy. Some of these images had to be developed in the phantasmagorical darkness that once ruled the processes of photography, but that, just like the beauty of the error and the evanescence of the image, is now part of an analog past. There is no flaw in digital, repetition is pointless, nothing is lost, nothing is transformed and nothing ever dies. In fact, nothing ever exists: it is just computerized light. It is not tangible or tactile. Today, photography as object can only be found (cheap) at the flea market or (expensive) in the art gallery.

I photographed more and more. I felt that, in a world awash with images coming from the most diverse geographies, it made sense to photograph always the same place and always the same photograph. But the place I chose revealed to be ungrateful. This attempt is just an attempt, and my window is as inexhaustible as Perec's café. Nothing moves, and yet everything moves. Hundreds of photos reveal only the smallest interval of time within time: a microscopic fragment, insignificant in the context of its continuous flux. There will be a time when I will not be here anymore and someone will finally change the window. And then, yes, a different light will shine endlessly. Perhaps someone will also find happiness here, in that other time that is not our own.

Fotografando diariamente comecei a aperceber-me que, por mais que fotografasse, as imagens nunca seriam capazes de reproduzir o todo deste minúsculo espaço. E mesmo que esse todo fosse traduzido em idênticas horas de filmagem, faltaria então o tempo para as rever, da mesma forma que Funes não tinha tempo para viver por causa da sua memória prodigiosa de um só dia apenas. Aliás, cada fotografia traduz a realidade à sua maneira: ligeiras alterações de cor no digital, sobre-exposições de luz no diapositivo, cinzentos granulados no preto e branco e fascinantes reações químicas no instantâneo. O próprio formato escolhido, ou a lente selecionada, o filme ou tratamento, representa cada um uma espécie de verdade diferente. Mas o ver lentamente-rapidamente aparecer a imagem à minha frente, na minha mão, em vez do imediatismo do ecrã digital, provoca igualmente uma relação inteiramente diversa com o objecto fotografado, dando lugar a um contacto físico, o manuseamento do objecto-fotografia, e ao erro, um eco distante dos muitos erros que eram cometidos no laboratório fotográfico quando a fotografia ainda se assemelhava à alquimia. Outras destas imagens precisaram de ser reveladas nessa escuridão fantasmagórica que costumava acompanhar todo o processo fotográfico, mas que, tal como a beleza do erro e o desvanecimento da imagem, faz agora parte de um passado analógico. No digital não há defeito, a repetição torna-se desnecessária, nada se perde, nada se transforma nem nada morre, porque, na realidade, não existe e é apenas luz informática. Não é palpável nem é táctil, a fotografia como objecto apenas já só existe (barata) na feira da ladra ou (cara) na galeria de arte.

Fotografei mais e mais. Senti que num mundo inundado de imagens das mais dispersas geografias, fazia algum sentido eu fotografar sempre no mesmo sítio e sempre a mesma fotografia. Mas o local escolhido revelou a sua enorme ingratidão. A tentativa não passa de uma tentativa e a minha janela é tão inesgotável como o café de Perec. Nada mexe enquanto tudo mexe. As centenas de fotografias apenas retratam uma ínfima parcela de tempo dentro do tempo, um fragmento microscópico sem importância num fluxo constante. Uma altura chegará em que eu não estarei cá e algum proprietário mudará finalmente a janela. Então, sim, jorrará infinitamente uma outra luz. Alguém será talvez igualmente feliz aqui, nesse outro tempo que não é o nosso tempo.



















2011 - RIO DE JANEIRO

+

Since 2007, Raul Mourão has written a blog (www.raulmourao.com/blog). As well as presenting aspects of his work, the space, baptized Brog, serves as a platform for connection with other artists and works around the world. Over the years, Mourão has accumulated over 1,500 posts, personal texts, interviews, drawings, videos, designs, photos, articles by collaborators and flyers etc. + In this Volume 2, Frederico Coelho acts as guest editor and selects the six posts from the Brog published here. These are: an interview with a musical researcher and DJ, Greg Caz, published on the website Dust & Grooves; a text by the artist, Emmanuel Nassar (about the installation *Bandeiras*, shown for the first time at MAM São Paulo in 1998); a chronicle written by Raul Mourão published in the magazine *Dasartes*; an analysis of the art circuit by the critic and curator, Luisa Duarte, published in the newspaper, *O Globo*; an essay by the curator, Felipe Scovino, about Mourão's work for the newspaper *Atual*; and, finally, a brief text about the World Cup, written by the editor of this chapter.

+

Desde 2007, Raul Mourão mantém um blog (www.raulmourao.com/blog). Além de apresentar aspectos de seu trabalho, o espaço, batizado de Brog, serve como plataforma de conexão com outros artistas e trabalhos ao redor do mundo. Ao longo dos anos, Mourão acumulou, em mais de 1.500 posts, textos autorais, entrevistas, desenhos, vídeos, projetos, fotos, artigos de colaboradores, flyers etc. + Neste Volume 2, Frederico Coelho atua como editor convidado e seleciona os seis posts do Brog aqui publicados. São eles: uma entrevista com o pesquisador musical e DJ Greg Caz publicada no site Dust & Grooves; um texto do artista Emmanuel Nassar (sobre sua instalação *Bandeiras*, exposta pela primeira vez no MAM de São Paulo em 1998); uma crônica assinada por Raul Mourão publicada na revista *Dasartes*; uma análise do circuito de arte pela crítica e curadora Luisa Duarte publicada no jornal *O Globo*; um ensaio do curador Felipe Scovino acerca da obra de Mourão para o jornal *Atual*; e, por fim, um breve texto sobre a Copa do Mundo, de autoria do próprio editor deste capítulo.



What do you see- Fernanda Lopes

Por the exhibition Su Casa. New York, October, 2015.

In 1964, Frank Stella said of his paintings: "What you see is what you see."

The phrase exemplifies what is considered one of the principles of the minimalist movement. In Su Casa, Raul Mourão seems to revisit this statement, although not taking it as an affirmation but as a question: Is What you see what you see?

Over more than two decades of production, the work of Mourão has always been marked by a strong interest in the urban space, the public debate, the life that happens on the street, by chance, in any corner, at any time. In Su Casa that logic seems reversed, or reconfigured, taking into account other dimension of the space and, consequently, of perception. The exhibition bears some domestic scale, human.

The space of the street shop transformed into an exhibition space is much closer to the living room of an ordinary house than the white cube of the art galleries and museums.

The show's title also refers to the more intimate space of an artist: the studio. The studio as an empty space, as a place of experience. Both Animal (2015) and Fenestra (2015) leave the process of its realization on display. Here the process is the artwork. The kinetic sculpture that occupies the center of the gallery is made of parts, modules. It is a piece that parts of a simple unit that multiplied, combined and recombined by the artist reveals its complexity in different possible final structures.

O que você vê?

Para a exposição Su Casa. Nova York, outubro de 2015.

Em 1964, Frank Stella afirmou sobre suas pinturas: "O que você vê é o que você vê." A frase exemplifica o que é considerado um dos princípios do movimento minimalista. Em Su Casa, Raul Mourão parece revisitar essa declaração, mas tomando-a não como uma afirmação e sim como uma pergunta: O que você vê é o que você vê?

Ao longo de mais de duas décadas de produção, a obra de Mourão sempre foi marcada por um forte interesse pelo espaço urbano, pelo debate público, pela vida que acontece nas ruas, por acaso, em qualquer esquina, a qualquer hora. Em Su Casa, essa lógica parece se inverter, ou se reconfigurar, levando em conta outra dimensão de espaço e, como consequência, de percepção. A exposição guarda certa escala doméstica, humana. O espaço da loja de rua transformado em espaço expositivo se aproxima muito mais da sala de uma casa comum do que do cubo branco das galerias de arte e museus.

O título da mostra também faz referência ao espaço mais íntimo de um artista: seu ateliê. O ateliê como espaço vazio, como lugar de experiência. Tanto Animal (2015) quanto Fenestra (2015) deixam o processo de realização à mostra. Aqui, o processo é a obra. A escultura cinética que ocupa o centro da galeria é feita de peças, módulos. É um trabalho que parte de uma unidade simples, que, multiplicada, combinada e recombinada pelo artista, revela sua complexidade em diferentes possibilidades de estrutura final.



Fenestra #38
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
50 x 40cm

Fenestra #39
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
50 x 40cm

Also in the paintings live seemingly conflicting principles. It was looking at a drawing, graphic, made in his studio - comprising repeated rectangles and lines formed by the spaces between them - that the artist recognized the image of a window on it. And from there he began to pay more attention to the windows of the world. This inverts the operation of almost all of Mourão's production: It does not usually occur from the inside (the studio) to the outside (the world), but as something of the world, which is taken into the studio - as with the Grids series, which started with the artist's perception of the security grills that began to occupy Rio de Janeiro in the 1980s. One of the symbols of the public safety policy failure in the city began to be used by the artist as work material.

Here, in the windows of Raul Mourão, the minimalist grid composed of vertical and horizontal straight lines intersecting at orthogonal angles, which is the starting point of the work, loses its impartiality and accuracy to be built by hand. The same applies to the rectangles, the basic unit of these paintings: these geometric shapes, identical, repeated indefinitely, start to gain individuality due to worn ink, alignment errors, and other "accidents" that occur in the middle of the process. These changes produce a visual disturbance, a tension between what should be abstract and what implies a figure.

Su Casa is an exhibition about the doubt, about the endless possibilities of seeing (the world, the work); about the exercise of putting yourself or something in doubt, about opening up, at least in thoughts, to other possibilities. It is as if we walked by it wondering: "What if?", "Are you sure?". And that is the truly political nature of art: getting us out of our comfort zone, of our passivity and everyday certainty, and open up the possibility of seeing the world in a different way.

Também nas pinturas convivem princípios aparentemente conflitantes.

Foi olhando para um desenho, gráfico, que fez em seu ateliê - composto pela repetição de retângulos e linhas formadas pelos espaços entre eles - que o artista reconheceu ali a imagem de uma janela. E a partir daí começou a prestar mais atenção nas janelas do mundo. Esse é o caminho inverso ao que opera quase toda a produção de Mourão. Ela não costuma se dar de dentro (do ateliê) para fora (no mundo), e sim com algo do mundo, que é levado para dentro do ateliê - como aconteceu com a série Grades, que partiu da percepção do artista sobre as grades de segurança que começaram a ocupar o Rio de Janeiro nos anos 1980. Um dos símbolos da falência da política de segurança pública na cidade começou a ser usado pelo artista como material de trabalho.

Aqui, nas janelas de Raul Mourão, a grade minimalista composta por linhas retas verticais e horizontais que se cruzam em ângulos ortogonais, que é ponto de partida do trabalho, perde sua impessoalidade e precisão ao ser construída à mão. O mesmo acontece com os retângulos, unidade básica dessas pinturas: essas formas geométricas, idênticas, repetidas indefinidamente, vão ganhando individualidade com o desgaste da tinta, os erros de alinhamento e outros "acidentes" que acontecem no meio do processo de realização do trabalho. Essas alterações produzem uma perturbação visual, uma tensão entre o que deveria ser abstrato e o que passa a insinuar uma figura.

Su Casa é uma exposição sobre a dúvida, sobre as infinitas possibilidades de ver (o mundo, a obra); sobre o exercício de (se) colocar em dúvida, de se abrir, pelo menos em pensamento, para outras possibilidades. É como se andássemos por ela nos perguntando a todo momento: "E se?", "Tem certeza?". E este é o caráter verdadeiramente político da arte: nos tirar de nossa zona de conforto, de nossa passividade e certeza cotidianas, e nos abrir a possibilidade de ver o mundo de uma maneira diferente.



Animal
2015
aço 1020 com resina sintética
steel
82 x 114 x 203cm

Fenestra #28
2015
acrílica sobre tela
acrylic on canvas
110 x 76,2cm

Interview with Greg Caz - Jessica Lipsky

Photos by Eilon Paz

Interview and photos: courtesy Dust & Grooves (dustandgrooves.com)

Greg Caz has been afflicted since childhood. The son of an audiophile and fanatical record collector with a fondness for Brazilian and jazz music, the Queens, N.Y. native grew up surrounded by records and developed a deep love for collecting that nothing could cure. He hasn't stopped since, collecting everything from reggae to psychedelia and even the odd industrial record. His ever-growing collection now spans two boroughs—what lifelong collector can fit all their digs into a small New York City apartment? — and Greg remains incredibly excited about music from around the world.

Yet Greg is best known for his near encyclopedic knowledge and massive collection of Brazilian music. He's dedicated to showcasing the country's long, diverse history of music that goes well beyond samba and bossa nova (though he has plenty of those records, too). Greg has lit up dance floors across New York and around the world with rare, underappreciated and little-known records from Brazil's massive musical history. He co-founded the legendary Brazilian Beat Brooklyn party and, these days, you'll find him behind the decks at Nublu in Manhattan at least once a week.

The DJ has put his passion to paper as a writer and journalist, penning interviews with Redman, Fishbone, Ice Cube and Wu-Tang Clan for High Times magazine, and writing the liner notes for two Roy Ayers compilations and anthologies put out by PolyGram/Universal. You can also find him on Instagram, where he details the histories of his favorite albums. We caught up with Greg on a wintery afternoon ahead of a gig in Williamsburg.

Jessica Lipsky: Hey, Greg. I know you've been interviewed by Dust & Grooves before, and we've met digging at my local record store, but could you tell me about yourself?

Greg Caz: I can't believe I was first interviewed for Dust and Grooves 10 years ago. I'm in those pictures like hungover, just waking up, with all my records...

Well, music people aren't morning people. I'm certainly not.

I'm a Queens native. At the time I was interviewed for Dust and Grooves, I was living in my former apartment in Astoria where I lived for over 10 years. I currently live in Brooklyn, with my wife and 3-year-old son. When I moved, I had to put a ton of my records in a pair of storage units in Long Island City nearby. I have a bunch of them with me in our small apartment, but I go back and forth to my storage space every few days to swap things out if I have a gig coming up that requires a particular genre.

I DJ and for many years was also a music journalist, which I still sometimes do. I used to write for High Times magazine and also work for Touch Tunes, which is digital jukebox company that does custom playlists for hotel chains and restaurants all over the country and overseas. They tell you the musical vibe they want, but I get to put stuff

Entrevista com Greg Caz

Fotos de Eilon Paz

Entrevista e fotos: cortesia Dust & Grooves (dustandgrooves.com)

Greg Caz sofre disso desde a infância. O pai era audiófilo e colecionador fanático de discos, com predileção por música brasileira e jazz. Nascido no Queens, em Nova York, cresceu rodeado de discos e desenvolveu tal paixão pela vida de colecionador que nada foi capaz de curar. Não parou desde então, colecionando de tudo, do reggae ao psicodelismo e até mesmo um ou outro disco de música industrial. A coleção não para de crescer e agora se estende por dois bairros – qual colecionador de tão longa data consegue acomodar seus achados em um pequeno apartamento em Nova York? – e ele continua entusiasmado pela música de todos os cantos do mundo.

Mas é por seu conhecimento quase enciclopédico e enorme coleção de música brasileira que ele é mais famoso. Greg gosta de mostrar a longa e diversificada história da música do Brasil, que vai muito além do samba e da bossa nova (embora ele tenha muitos desses discos também). Já incendiou pistas de dança de Nova York e do mundo com discos raros, menosprezados e pouco conhecidos da imponente história musical do Brasil. Foi cofundador da lendária festa Brazilian Beat Brooklyn e atualmente pode ser encontrado atrás da mesa do Nublu, em Manhattan, pelo menos uma vez por semana.

O DJ passou sua paixão para o papel como escritor e jornalista, publicando entrevistas com Redman, Fishbone, Ice Cube e Wu-Tang Clan para a revista High Times e redigindo os comentários do encarte de duas compilações e antologias de Roy Ayers lançadas pela PolyGram/Universal. Também pode ser encontrado no Instagram, onde descreve em detalhes as histórias de seus álbuns favoritos. Nós nos encontramos em uma tarde invernal, antes de uma apresentação em Williamsburg.

Jessica Lipsky: Greg, você já foi entrevistado pela Dust & Grooves antes e nós dois nos conhecemos garimpando na loja de discos do meu bairro, mas você poderia falar um pouco sobre si?

Greg Caz: Não acredito que minha primeira entrevista para a Dust & Grooves já foi há dez anos. Nas fotos parece que estou de ressaca, acabando de acordar, com todos os meus discos...

Bem, quem é da música não gosta de acordar cedo. Eu certamente não gosto.

Sou do Queens. Na época da entrevista da Dust & Grooves, eu morava no meu apartamento em Astoria, onde fiquei mais de dez anos. Hoje, moro no Brooklyn com minha mulher e meu filho de três anos. Quando me mudei, tive que colocar montes de discos em dois espaços para guardados próximos, em Long Island City. Tenho alguns comigo em nosso pequeno apartamento, mas vou ao depósito a cada dois, três dias para pegar alguns discos e deixar outros quando tenho alguma apresentação próxima que exija um gênero específico.



in there that you might not normally hear. You could be at a chain restaurant or something and hear something from very deep inside my record collection that's not available on streaming services; that's my handiwork.

I'm very all over the place, very deep into a staggering, vast amount of genres. Reggae is definitely one of them. I'll put deep reggae cuts and deep Brazilian cuts in there that only record collectors would know. People know me for my Brazilian music expertise, and it's something that's been a part of my life for so long. I speak fluent Portuguese and go to Brazil all the time.

Tell me about the record collections you grew up around and how they inspired you. I read that your dad played jazz and Brazilian and your uncle Alix gave you rock and soul records.

The first person I watched make mixtapes and compilations was my dad. My dad has this reel to reel recorder—he was an audiophile, in the '70s he had to have the best turntable, speakers, stylus, preamp—so everything sounded spectacular. I would sit there in the living room and watch him leaf through his records trying to decide which to play next. And I was always rooting for him to pick certain ones that I liked. I've never suffered from this mentality that so many people have of "My dad used to listen to that, my mom used to listen to that...that's my parents' music!" First, do you like your parents? And listen to them, they're trying to teach you something! I always recognized instinctively that they had great taste.

Sou DJ e também fui jornalista especializado em música durante muitos anos, algo que ainda faço de vez em quando. Eu escrevia para a revista High Times. Também trabalho para a Touch Tunes, uma empresa de jukebox que faz playlists personalizadas para redes de hotéis e restaurantes no país e no exterior. Eles dizem que tipo de vibe musical querem, mas eu coloco músicas que não se escutaria normalmente. Você pode estar num restaurante de rede ou algo parecido e escutar uma música do fundo do meu acervo que não está disponível nos serviços de streaming. É a minha criação.

Sou muito eclético, tenho profundo interesse por uma grande variedade de gêneros. O reggae sem dúvida é um deles. Coloco faixas de reggae e de música brasileira do fundo do baú que só os colecionadores conheceriam. As pessoas sabem do meu conhecimento sobre música brasileira, é algo que faz parte da minha vida há muito tempo. Meu português é fluente e vou sempre ao Brasil.

Fale sobre as coleções que fizeram parte da sua infância e como elas o inspiraram. Li que seu pai tocava jazz e música brasileira e que você ganhava discos de rock e de soul do seu tio Alix.

A primeira pessoa que vi fazer mixtapes e compilações foi meu pai. Ele tinha um gravador de rolo – era um audiôfilo; nos anos 70, ele precisava ter o melhor toca-discos, as melhores caixas de som, agulha, pré-amplificador –, então o som era espetacular. Eu sentava na sala e ficava observando enquanto ele folheava os discos tentando decidir o próximo que iria tocar. E sempre torcia para ele escolher os

Sometimes I'd say, "Dad I wanna hear this record" and he'd say, "It's not the period to play this." He'll only play records during the month he originally bought them. If he bought it in April, he would only play it in April, if he bought it in December, we'll that's what we'd be listening to during Christmas.

Those are really sweet memories, and what a weird way to catalogue records! Your dad must have an insane memory. Do you have the same memory?

Not really, I can remember if it was sunny and warm out, or if it's cold and grey when I bought a record.

What were some of your dad's favorite "period" records?

He loved Django Reinhardt, he had every record. Art Blakey, Sonny Rollins, Elis Regina, Fafá de Belém, Gal Costa...he could put them on and it would put such a great atmosphere in the house. They all affected me positively. He'd listen to Art Blakey and the Jazz Messengers and I'd sit there and let the music wash over me, and whenever I play my copy I think of him. The whole family would sit there. I remember this with one Stan Getz records, Getz Au Go Go, not saying a word and our eyes rolling to the back of our head like, can life get any better?

When my mom was pregnant with me, my parents went to see Stan Getz at the Rainbow Room, and he spontaneously came up to their table and started having a conversation with them. So I met Stan Getz before I was born. He was a real nice guy.

Do you dig with your dad?

Right before my son was born I went on a little digging expedition with my dad. I have a great pic with him at A-1 Records; I took a selfie, and I have this big grin on my face.

When I was a kid, there was nothing better than being in the car with my dad and going into a record store with him. Walking into a record store even as a child, I'd think to myself, this is what life is all about, look at all the racks and displays of big, shiny records. When I was a kid, my mom would take me to the mall or department store and would drop me off in the record department and she could disappear for however long she wanted. And I'd have one record at the end that I was like, "Please, please, please buy me this," usually a Beatles record, I was a big Beatles fan as a kid. That's how, by the time I was about 9, I had all The Beatles' albums.

Those were the days, huh? I see kids coming through the store I work at from time to time, getting all excited about buying their first albums and growing their collections.

That's why record stores have this thing, you're surrounded by all this music and you're holding it in your hand, and it's this experience. It's not this thing in the ether like streaming music. When you look at an album cover, it's like an old dear friend.

How did you get started collecting Brazilian music and why do you think it's maintained such popularity?

It goes back to my dad. He loves jazz and Brazilian music. He worked in an office in midtown, and almost every day he'd come home with a Sam Goody or King record back under his arm, and those stores had

discos que eu gostava. Nunca fui de pensar como tanta gente, que "meu pai escutava isso, minha mãe escutava isso... essa música é dos meus pais!" Primeiro, você gosta dos seus pais? Segundo, presta atenção, eles estão tentando te ensinar algo! Sempre reconheci instintivamente que eles tinham um excelente gosto musical.

Às vezes, eu falava: "Pai, quero escutar este disco". E ele respondia: "Não está na época de tocar esse disco". Ele só tocava os discos no mês em que foram comprados. Se o disco foi comprado em abril, só era tocado em abril, se foi comprado em dezembro, era o que escutaríamos no Natal.

São memórias muito afetuosas – e que jeito estranho de catalogar discos! Seu pai deve ter uma memória sensacional. A sua também é?

Não exatamente. Eu lembro se estava sol e calor ou se estava frio e nublado quando comprei o disco.

Quais eram alguns discos preferidos do seu pai de determinadas "épocas"?

Ele adorava Django Reinhardt, tinha todos os discos. Art Blakey, Sonny Rollins, Elis Regina, Fafá de Belém, Gal Costa... tocava sem parar e a casa ficava com um astral ótimo. Todos foram uma influência positiva para mim. Ele escutava Art Blakey e Jazz Messengers e eu ficava sentado, deixando a música entrar. Sempre que toco o meu exemplar desses artistas, penso em meu pai. A família toda ficava sentada. Lembro disso com um disco de Stan Getz, o Getz Au Go Go; nós ficávamos calados, revirando os olhos, pensando que não tinha como a vida ficar melhor.

Quando minha mãe estava grávida de mim, meus pais foram ver Stan Getz no Rainbow Room. Ele foi até a mesa deles do nada e começou a conversar. Ou seja, conheci Stan Getz antes de nascer. Era um cara muito legal.

Você sai para garimpar com seu pai?

Logo antes do meu filho nascer, saí para dar uma garimpada com meu pai. Tenho uma foto fantástica com ele na A-1 Records, é um selfie que tirei, estou com um grande sorriso.

Quando eu era criança, não tinha nada melhor do que entrar no carro com meu pai para ir a uma loja de discos. Quando eu entrava numa loja de discos, mesmo criança, eu pensava: "Isto é que é vida, olha estas prateleiras, estes mostruários cheios de discos grandes e brilhantes." Quando eu era pequeno e minha mãe me levava ao shopping ou a uma loja de departamentos, ela podia me deixar na loja ou seção de discos e desaparecer por quanto tempo quisesse. No final, sempre com um disco nas mãos, eu pedia: "Compra este, por favor, por favor, por favor". Geralmente era um disco dos Beatles, eu era muito fã deles quando pequeno. Foi assim que, aos nove anos, mais ou menos, eu já tinha todos os álbuns dos Beatles.

Bons tempos, não é? Vejo as crianças que entram na loja onde trabalho, de vez em quando, todas animadas para comprar seus primeiros álbuns e para aumentar suas coleções.

É por isso que as lojas de discos têm essa coisa, a pessoa está rodeada de música e pode pegá-la nas mãos, é esta experiência. Não é essa

import sections. And he would just buy Brazilian records from those sections; he was just picking up records that DJs lust after today. So I always had a lot of Brazilian records around. I was into this stuff going back to childhood in the late '70s. I had that head start and that allowed me to dig deeper and make more informed decisions.

Being a lifelong collector and buyer of records, if you're always out digging for records, Brazilian will come up. The Brazilian stuff is interesting because you don't decide one day that you'll buy a bunch of records, the better ones don't just pop up in the first places you go. You have to do some detective work. Other times you don't have to work so hard, but they'll pop up in odd places.

Brazilian music hits so many different points and adds its own very special flair. A lot of people have a one dimensional view of it, but there's all kinds of pop and jazz and folk and funk and, like, psychedelia and just different things floating through it in different combinations and styles that keeps calling people to it.

Brazil was always really pop, even before bossa nova, going back to the Carmen Miranda days. People always responded to this music and records were always imported from Brazil, tourism of course played its part. Musicians always sought out Brazilian records, especially jazz musicians and your more intellectual pop types. Especially in big cities like New York and Los Angeles, it was always very easy [during my dad's generation] to find these things.

A guy like Milton Nascimento is such a big influence on everyone from Maurice White to Quincy Jones to Stevie Wonder and George Benson, all these jazz musicians and jazz-oriented types. They've always needed to get their hands on these records, things like Jorge Ben Jor records.

You've been buying records for so long, so what do you look for when you're digging?

My tastes are so broad, I surprise myself sometimes. If I go on a record digging expedition, you never know what I'm gonna find. I'm into the standard '60s and '70s records of all the styles—all the rock stuff, all the soul and R&B stuff, all the funk, and all the oddball soundtrack and loungey records.

I know that if a record is on this label from this range of years, then it'll probably be good; if it's produced by this person, if it's arranged by this guy...if it's from 1969, '70, '71, '72, '73, those for me are like the golden years, you cannot go wrong with any music made in those years.

I was born in 1971 and I still maintain that there were no bad records made in that year. Even the records that aren't that great are lousy in a cool way.

Hah! Why is everything from 1971, even the "lousy" records, so good?

The '60s are over but the '70s haven't quite taken that definitive shape yet and people were getting away with a lot of amazing stuff that they couldn't gotten away with before or after. In 1971 you had Marvin Gaye What's Going On, [Funkadelic's] Maggot Brain, Carole King Tapestry, Eugene McDaniels' Headless Heroes Of The Apocalypse, Barbara & Ernie Prelude To... One of my favorite albums of all time,

coisa etérea do streaming. Quando você olha para a capa de um álbum, é como se fosse um grande amigo querido.

Como foi que você começou a colecionar música brasileira e por que acha que ela continua tão popular?

Foi por influência do meu pai. Ele ama jazz e música brasileira. Ele trabalhava num escritório no centro da cidade e quase todos os dias voltava para casa com um disco de Sam Goody ou King debaixo do braço. Essas lojas tinham seções de discos importados. Ele simplesmente comprava discos brasileiros que estavam nessas seções e foi escolhendo discos que hoje são cobiçados pelos DJs. Então, sempre havia muitos discos brasileiros ao meu redor. Eu já me interessava por música brasileira desde criança, no final dos anos 70. Tive essa vantagem inicial, que me permitiu ir mais fundo e tomar decisões mais embasadas.

Se você coleciona e compra discos a vida toda, se está sempre garimpando, a música brasileira vai aparecer. O material do Brasil é interessante, porque você não resolve um belo dia que vai comprar um monte de discos, os melhores não aparecem do nada nos primeiros lugares aonde você vai. A pessoa tem que fazer um certo trabalho de detetive. Outras vezes, não é preciso se esforçar tanto, os discos surgem do nada em lugares improváveis.

A música brasileira toca em tantos pontos diferentes e agrega seu estilo próprio e muito especial. Muita gente têm uma visão unidimensional da música brasileira, mas existe todo o tipo de pop, jazz, folk, funk, psicodelismo e coisas diferentes flutuando por ela, em diferentes combinações e estilos que continuam atraindo as pessoas.

O Brasil sempre foi muito popular, mesmo antes da bossa nova, remontando à época de Carmen Miranda. A música brasileira sempre repercutiu nas pessoas e sempre se importou discos do Brasil. O turismo influenciou, claro. Os músicos sempre procuravam discos brasileiros, em especial os músicos de jazz e aqueles tipos mais intelectuais e pop. Principalmente em grandes cidades, como Nova York e Los Angeles, era sempre muito fácil [na geração dos meus pais] encontrar esse material.

Uma pessoa como Milton Nascimento foi uma influência enorme para todos desde Maurice White até Quincy Jones, Stevie Wonder e George Benson, todos esses músicos de jazz e que vieram do jazz. Eles sempre precisavam conseguir esses discos, como os discos de Jorge Ben Jor.

Você compra discos há muito tempo. O que busca quando está garimpando?

Meu gosto é tão variado que eu próprio me surpreendo às vezes. Quando saio para garimpar, nunca se sabe o que vou encontrar. Gosto dos discos típicos dos anos 60 e 70 de todos os estilos – todos os de rock, de soul e R&B, de funk e uma ou outra trilha sonora e música tipo lounge.

Eu sei que se um disco é de um selo tal e foi lançado nessa época, é provável que seja bom. Se foi produzido por tal pessoa, se o arranjo é de fulano... se é de 1969, 70, 71, 72, 73 – para mim, estes são

Marcos Valle's Garra, came out that year. So did Black Sabbath's Master of Reality, Lennon's Imagine. It just goes on and on.

The first Stylistics album came out in '71, so did Gil Scott Heron's Pieces of a Man.

The things that are lousy in a good way have the atmosphere of possibilities from that year. I could be mean and say the self-titled Carpenters album of that year is lousy, but that's a great record. Objectively speaking, it's a great produced record of pop.

This is a broad question, but what about Brazilian music appeals to you?

It's very vast, it's kind of like asking someone to sum up everything great in American music. Brazil is like a parallel version of America in some ways, the size and variety and different regional things that go on, and the amount of talent.

There was that period sort of like, just after bossa nova had peaked in the early to mid-'60s, where they started to like expand into a more international cosmopolitan pop thing that still retained the sophisticated harmonic advances that bossa nova had brought. All these major labels had been in Brazil for the last decades —EMI, CBS, Polygram and what have you—and each label had their studio that they record out of. In the same way you can say that everything that came out of Motown has that certain sound that's instantly recognizable, Brazil had the same thing. I love the late '60s, early '70s stuff that came out of EMI's studio in Rio, which was a lot of Marcos Valle and Milton Nascimento, one of my favorite artists of all time. I think his body of work is the equivalent of any worldwide legend. Those are some very, very ambitious and impressive records.

What are some of the most "important" records, the ones someone who has more than a budding interest in Brazilian music should know?

Tom Jobim, Roberto Menescal, Elis Regina... I could sit here and rattle off Portuguese names that may or may not mean anything, but the more you dig the more you realize.

It's like reggae—everyone knows Bob Marley, but few people know The Ethiopians. It's a living breathing organism. My favorite reggae singer is Dennis Brown. Back before there was even a really established Jamaican recording industry, Brazil was putting out 78s in the '20s with the crooners with the slicked back hair backed by the big orchestras. And there were tons of them.

The guy who led the most charmed life is Sergio Mendes because he was able to have it three ways. He sold a bunch of records by playing really, really, really good music, and got to introduce all this amazing music into the mainstream American market. He would get all his songwriting and musician peers on Brazil's latest records, find the songs that would sell good, then do version of them and sell millions of copies. People would buy his records to get his version of "The Look of Love," or "With a Little Help from My Friends" or "Scarborough Fair" and a third of the record would be Baden Powell songs, Marcos Valle songs. People like to rag on Sergio, but those records are solid.

Then you have the regional styles, the stuff from the northeast and the

os anos de ouro, não tem como errar quando se trata de música produzida nesses anos.

Nasci em 1971 e continuo afirmando que não existe disco ruim lançado nesse ano. Mesmo os discos que não são maravilhosos são ruins de um jeito descolado.

Ahn! Por que tudo de 1971 é bom, inclusive os discos "ruins"?

Os anos 60 já haviam terminado, mas os 70 não tinham tomado forma ainda e as pessoas conseguiam fazer muita coisa fantástica que não conseguiriam emplacar nem antes nem depois. Em 1971, tínhamos What's Going On, de Marvin Gaye, Maggot Brain [do Funkadelic], Tapestry, de Carole King, Headless Heroes of the Apocalypse, de Eugene McDaniels, Prelude To..., de Barbara & Ernie. Um dos meus álbuns favoritos de todos os tempos é Garra, de Marcos Valle, lançado naquele ano. Assim como Master of Reality, do Black Sabbath, e Imagine, de John Lennon. E a lista não acaba nunca. O primeiro álbum do Stylistics foi lançado em 1971, assim como Pieces of a Man, de Gil Scott Heron.

O material ruim no bom sentido tem o clima de possibilidade daquele ano. Se eu quisesse ser maldoso poderia dizer que o álbum do The Carpenters, que leva o nome do grupo, lançado naquele ano é ruim, mas é um disco ótimo. Em termos objetivos, o disco é um ótima produção de música pop.

Esta é uma pergunta ampla, mas o que te atrai na música brasileira?

É muito extenso, é como pedir para alguém resumir tudo de bom da música americana. O Brasil, de certas formas, é como uma versão paralela dos Estados Unidos. O tamanho, a variedade, o que acontece de diferente em cada região, todo o talento.

Houve aquele período logo depois do auge da bossa nova, do início até meados dos anos 60, quando eles começaram a expandir para uma coisa mais pop, cosmopolita e internacional, mas que ainda mantinha os avanços harmônicos sofisticados que a bossa nova havia trazido. Os grandes selos já estavam no Brasil há muitas décadas - EMI, CBS, Polygram e tudo mais - e cada selo tinha seu próprio estúdio, onde eram feitas as gravações. Assim como podemos dizer que tudo que saía da Motown tinha uma sonoridade específica, imediatamente reconhecível, o mesmo ocorria no Brasil. Eu amo a música do final dos anos 60, início dos anos 70, produzida no estúdio da EMI no Rio, que tinha muito Marcos Valle e Milton Nascimento, um dos meus artistas favoritos de todos os tempos. Acho que esse conjunto de obra equivale a qualquer lenda mundial. São discos muito ambiciosos e impressionantes mesmo.

Quais são alguns dos discos mais "importantes", aqueles que alguém que tenha um interesse um pouco maior em música brasileira deveria conhecer?

Tom Jobim, Roberto Menescal, Elis Regina... Eu poderia continuar citando nomes e mais nomes em português que podem ou não significar alguma coisa, mas quanto mais a pessoa garimpa, mais entende.

É como o reggae. Todo mundo conhece Bob Marley, mas poucos conhecem The Ethiopians. É um ser vivo que respira. Meu cantor de reggae favorito é Dennis Brown. Antes de existir uma indústria musical

south are different. You have your typical native cultural things, and the ones that sound like they could have been made in a studio in Paris somewhere. Now things get discovered because of the digging culture, like Arthur Verocai, who made one record that only sold like three albums and then someone discovered it and it became the biggest thing. That record sold so poorly that the label that put it out had this other band Secos e Molhados—they have this self-titled debut where their faces are painted and they look a little like KISS—became one of the biggest selling albums ever. It sold so much that the label couldn't keep up with the demand, so they recalled the Arthur Verocai record from stores and melted them to repress Secos e Molhados.

Tell me more about the different regional sounds that excite you.

When people think of samba and bossa nova, those are quintessential Rio de Janeiro things. If you go north to Bahia, that's the cradle of African and black culture in Brazil, and they have all these rhythmic and African type things going on. At the same time, Bahia produced Gilberto Gil and João Gilberto.

In Recife, [the capital city the northeastern state of Pernambuco], they have the genre of forró (pronounced four-HA). There's accordion and triangle and a big drum called a zabumba. Because of the accordion, forró gets compared to zydeco and polka a lot, but it's funkier than those. For a long time in Brazil, it was sort of looked down upon, like "Migrants from the north listen to that crap," but it's very funky and fun to dance to. Luiz Gonzaga is the patriarch of this, he's a composer/singer/accordion player who popularized it in the '40 and '50s.

There's a forró scene that's grown in New York over the past 15 years, and I've got to see it develop. You have to dance to it as a couple and it's fun, and now you have forró dancing classes. I do a forró night at Nublu.

They also have a giant country music scene in Brazil. Sertanejo is Brazilian country music, sung by a country singer or a duo. They have rodeos and cowboy hats and it's huuuuuge. Brazil has their versions of everything—it's not just samba and jazzy samba.

Brazil is such a rock-loving country, most people don't realize. Even a lot of famous bands see Brazil on their tour itinerary and think they'll get some sun and see some hot babes, then they get there and find a stadium full of people losing their minds and are like, "Oh shit, we better make this the best show of our tour."

There's one city in the south, Curitiba, which is the punk rock and hardcore capital of South America. Brazil is multifaceted.

So does it bug you when people have that basic idea of Brazilian music?

Yeah. It's annoying but you can't expect everybody to have the same experiences. It's stuff from a different country, sung in a different language—they're basically the only country in the western hemisphere that speaks that language. Given all that, it's pretty impressive that Brazilian music is as popular and prominent as it is.

The last 20-25 years have changed things, but the demand [for Brazilian music] is always there and it comes in waves. At one point in the '90s people like Beck and the Beastie Boys and Sean Lennon started talking

bem estabelecida na Jamaica, o Brasil já lançava discos de 78 rpm nos anos 20, com cantores com seus cabelos pretos e lustrosos, acompanhados por grandes orquestras. E havia um monte deles.

A pessoa que levou a vida mais fascinante é Sergio Mendes, porque conseguiu se dar bem em todas as frentes. Vendeu alguns discos tocando música muito boa mesmo e conseguiu apresentar toda essa música incrível para o mercado convencional americano. Ele pegava os últimos discos brasileiros lançados por seus colegas compositores e músicos, identificava as músicas que venderiam bem e então fazia versões delas e vendia milhões de exemplares. As pessoas compravam seus discos para ter a versão dele de "The Look of Love" ou "With a Little Help from My Friends" ou "Scarborough Fair", mas um terço do disco era de músicas de Baden Powell, de Marcos Valle. As pessoas gostam de zombar do Sergio, mas aqueles discos são muito bons.

E tem os estilos regionais, a música do nordeste e do sul são diferentes. Tem as músicas típicas, locais, culturais, e outras que poderiam ter sido gravadas em algum estúdio em Paris. Agora, descobre-se material por causa da cultura do garimpo, como o caso do Arthur Verocai, que fez um disco que vendeu uns três exemplares, mas quando alguém descobriu, virou uma sensação. Vendeu tão pouco que o selo tinha outra banda, os Secos & Molhados – em seu disco de estreia, que leva o nome do grupo, eles aparecem com os rostos pintados, um pouco como o KISS –, cujo álbum foi um dos mais vendidos de todos os tempos. Vendeu tanto que o selo não conseguia atender a demanda. Então, eles recolheram os discos do Arthur Verocai das lojas para derretê-los e prensar mais tiragens dos Secos & Molhados.

Fale mais sobre os diferentes sons regionais que te empolgam.

Quando se pensa em samba e bossa nova, são estilos que representam o Rio de Janeiro. Se você vai para o norte da Bahia, que é o berço da cultura negra e africana no Brasil, existem muitos sons ritmados e africanos acontecendo. Ao mesmo tempo, a Bahia produziu Gilberto Gil e João Gilberto.

No Recife, capital de Pernambuco, no nordeste, existe o forró. Tem a sanfona, o triângulo e um grande tambor, a zabumba. O forró é muito comparado com o zydeco e a polca por causa da sanfona, mas é um ritmo mais empolgante. Durante muito tempo o forró foi mal visto no Brasil, tipo "os retirantes do nordeste é que escutam essa porcaria", mas é muito animado e divertido de dançar. Luiz Gonzaga é o patriarca do estilo, ele foi o compositor/cantor/tocador de sanfona que popularizou o ritmo nas décadas de 40 e 50.

Existe uma cena de forró que cresceu em Nova York nos últimos 15 anos e tenho que cuidar para que se desenvolva. O forró é uma dança de casal, é divertido, e agora existem aulas de dança de forró. Faça uma noite de forró no Nublu.

A música country no Brasil também é muito importante. O sertanejo é a música country brasileira, cantada por um único artista ou por uma dupla. Eles têm rodeios e chapéus de cowboy, é extremamen-

about “tropicália.” Tropicália is a movement that lasted a couple years, but the marketing of it in ‘90s and 2000s became such that people call any kind of interesting Brazilian record that isn’t bossa nova tropicália.

Where do you dig? Are you out in the city, traveling to Brazil, combing through Discogs?

Contrary to what a lot of people seem to believe, I don’t just collect Brazilian music. I’m just like everyone else and collect everything that everyone else collects.

If I go to Brazil, I’m gonna do some hardcore digging and talk to people and go places, and do what I need to do to get my hands on what I want. A lot of which is really rare now, because for years the Japanese and Europeans have been swooping in and carting off records that didn’t sell well at the time. DJs like Gilles Peterson and all these guys in Europe have been going there for years.

When I travel, I ask what records can I find here that I can’t find at home. In England, I’ll hunt for Vertigo albums. I go to the Caribbean, I’m gonna be looking for stuff specific to there. When I’m here, if I go to A-1 or Record City or Academy, where I used to work—I’ve worked at a lot of record shops and worked at Tower Records all through the ‘90s—I’m just digging around for all the rare funk and soul records, all the jazz records, looking for these Blue Note records. As clichéd as it sounds, “it depends,” it’s what you’re feeling that day and what you find.

Near my wife’s family’s house in Pennsylvania, there’s this guy with a giant barn filled with vinyl, tapes and old magazines and all kinds of stuff. When I go in there, I just spend the whole afternoon seeing what I can work up.

What are some of your favorite recent acquisitions, particularly stuff that isn’t Brazilian?

At Record City, I got a nice record from the dollar bin that I wasn’t aware had been issued in the states. It’s a Canadian record from this group Watson Beasley, a nice record with some cool cuts on it that’s slept on. The John Coltrane album that came out last year, *Both Directions at Once*, I’ve been playing a lot.

Another Record City find a few months back was the 20th Century Steel Band from London, which have “Heaven and Hell,” an old standard hip-hop sample that you’d hear in the clubs all the time.

Digging is a continuous process, all the time. It never stops.

Sadly, I have less time to go to record stores than I used to, which was basically every day. Between having a kid and having a job, all these responsibilities make it hard for me to spend as much time in record stores as I’d traditionally like to. Sometimes it’s a matter of digging into records I already have.

What’s been on heavy rotation in your collection lately?

I’ve had this record off Strata-East called *Ensemble Al-Salaam* it’s a spiritual jazz/free jazz record. I’ve had it for 20 years and got it for like \$15, but it’s a \$500 record. I also post a lot of the records that I’ve been listening to on Instagram with a paragraph about it as a way to keep in touch with people.

Do you have any fun digging stories?

te popular. O Brasil tem suas versões de tudo – não é só samba e samba-jazz.

É um país que adora rock, a maioria não vê isso. Até mesmo muitas bandas famosas, quando veem o Brasil no itinerário de suas turnês, acham que vão pegar sol e ver umas gatinhas, mas chegam aqui e encontram o estádio lotado, as pessoas super empolgadas, e pensam: “Putz, é bom fazermos o melhor show da turnê.”

Tem uma cidade no sul, Curitiba, que é a capital do punk rock e hardcore da América do Sul. O Brasil é multifacetado.

Incomoda, então, quando as pessoas têm aquela noção básica da música brasileira?

Incomoda. É chato, mas não se pode esperar que todos tenham a mesma experiência. É música de um país diferente, cantada em um idioma diferente – é praticamente o único país do hemisfério ocidental que fala essa língua. Com tudo isso, chega a ser impressionante que a música brasileira seja tão popular e proeminente como é.

As coisas mudaram nos últimos 20, 25 anos, mas a demanda [por música brasileira] está sempre presente, ela vem em ondas. Em certo momento dos anos 90, gente como Beck, Beastie Boys e Sean Lennon começou a falar em Tropicália. O Tropicalismo foi um movimento que durou uns dois anos, mas o marketing nos anos 90 e 2000 foi tão grande que as pessoas chamam qualquer álbum brasileiro interessante que não seja bossa nova de Tropicália.

Onde você vai para garimpar discos? Você sai pela cidade, viaja para o Brasil, passa pente fino no Discogs?

Ao contrário do que muitos parecem acreditar, eu não coleciono só música brasileira. Sou como todo mundo e coleciono tudo que todo mundo coleciona.

Se eu for ao Brasil, vou dar uma garimpada pesada e vou falar com pessoas, ir a lugares e fazer o que precisar para conseguir o que quero. Muito material é raríssimo agora, porque há anos os japoneses e europeus vêm mergulhando nisso de cabeça e arrematando discos que não venderam bem na época. DJs como Gilles Peterson e todos esses caras da Europa vêm fazendo isso há anos.

Quando viajo, pergunto que discos dá para achar lá que não se consegue achar aonde eu moro. Na Inglaterra, eu procuro álbuns da Vertigo. Quando vou ao Caribe, procuro material específico de lá. Quando estou aqui, vou à A-1, à Record City ou à Academy, onde trabalhei – trabalhei em muitas lojas de discos, inclusive na Tower Records, durante toda a década de 90. Fico procurando os discos raros de funk e soul, de jazz, procurando discos da Blue Note. Pode parecer clichê, mas “depende”, é o que você está sentindo naquele dia e o que você encontra.

Perto da casa da família da minha mulher, na Pensilvânia, tem um cara que tem um celeiro gigantesco cheio de vinis, fitas k7, revistas velhas e tudo o mais. Quando vou lá, passo a tarde inteira vendo o que posso aproveitar.

Quais são algumas de suas aquisições recentes, principalmente de música não brasileira?

I bought an album by Can once and found a bunch of bags of coke inside it that the previous owner had forgotten in there. I also have Sonny Sharrock record that has an envelope inside it with Sonny Sharrock stationary and a folded up note inside it that says "I can be reached at 123 W 85th Street on the Upper West Side."

I find records for free a lot. I live in a neighborhood where people are always putting out books and stuff on the sidewalk. I've found great free records on many occasions over the years. I got an Os Mutantes record in Brazil from a girl who had found it on the street.

Some of the best digging stories happen by going places where you probably wouldn't go otherwise. There was one time I was in Rio and I was talking to somebody trying to find as many old classics as possible. This guy goes, "Oh there's this drummer whose office is a couple blocks away. He's out of town right now, but I know he's selling his vinyl collection so talk to his secretary and she'll let you up and you can just buy records."

There was a big stack of records almost 4 feet high and the top half of the stack was a lot of Herbie Hancock, Wayne Shorter and other jazz records. I started to put a couple of them aside and then was like, wait I can find these in the States. Then, I'm hitting all the Brazilian stuff – really, really pristine copies, often autographed by like Wilson Simonal, Antonio Carlos & Jocaifi, Jorge Ben Jor.

Whenever I go to deep suburban Pennsylvania, I find some interesting things in thrift stores. Like this series of records that the US Navy put out in the '70s where Lou Rawls is the host of this radio program and he's interviewing a bunch of soul stars like G.C. Cameron, the "It's So Hard To Say Goodbye To Yesterday" guy.

I found another record, one of a series from the '70s, where the actor Ossie Davis is interviewing these artists and playing some of their songs, and it's sponsored by Social Security. He does this whole spiel about signing up for social security and you hear him say, with a straight face, "And now for a message about retarded people. If you're retarded you can be eligible for Social Security." It's kind of crazy. I had to put the needle back and be like, did he just say that? At the time I guess they hadn't outlawed certain words yet.

Are there records in your collection that you were super stoked to get?

I'm always super stoked to come across certain things, like Antonio Adolfo, a pianist-composer who had a cool funky band in the '60s called A Brazuca. This was about 20 years ago in Brazil and I could not find his self-titled 1971 record, and I was looking everywhere. I finally found one in a small town somewhere. I met the man himself a couple years ago and we became good friends.

There's another self-titled solo record that he made, which for some reason he doesn't like and he won't allow anyone to reissue it. He autographed it for me.

Explain your preference for LPs over 45s. Is this specific to collecting Brazilian music?

Overall I would say that I've always been an album guy over a 45 guy, even though I have quite a little collection of 45s as well. I don't refuse 45s, especially if there are things that are only on 45. You can't

Comprei um disco bacana do caixote de um dólar na Record City que eu nem sabia que tinha sido lançado nos Estados Unidos. É um disco canadense do grupo Watson Beasley, um disco legal, com boas faixas, que ficou desconhecido. Tenho tocado muito o álbum de John Coltrane lançado no ano passado, Both Directions at Once.

Outro achado da Record City de alguns meses atrás foi o 20th Century Steel Band, de Londres, que tem "Heaven and Hell", um hip-hop típico de antigamente, que se escutava direto nas boates. Garimpar é um processo contínuo, o tempo todo. Nunca para.

Infelizmente, não tenho mais tanto tempo para ir às lojas de discos como antes, que era basicamente todos os dias. Entre ter um filho e um emprego, com todas essas responsabilidades, fica mais difícil passar tanto tempo nas lojas como eu gostaria. Às vezes é uma questão de garimpar entre os discos que eu já tenho.

O que você tem tocado muito da sua coleção nos últimos tempos?

Tenho um disco lançado pela Strata-East da The Ensemble Al-Salaam. É um disco de jazz espiritual/jazz livre. Comprei há 20 anos por uns 15 dólares, mas é um disco de 500 dólares. Também posto muitos dos discos que estou ouvindo no Instagram acompanhado de um pequeno texto para me manter em contato com as pessoas.

Você tem histórias engraçadas de garimpo?

Comprei um álbum do Can, certa vez, e encontrei saquinho de cocaína dentro dele que o dono anterior havia esquecido lá. Também tenho um disco do Sonny Sharrock que veio com um envelope personalizado do artista, contendo um bilhete dobrado onde estava escrito: "Meu endereço de contato é 123 W 85th Street no Upper West Side."

Muitos discos eu acho, não compro. No meu bairro, as pessoas sempre deixam livros e outras coisas na calçada. Encontrei ótimos discos de graça várias vezes ao longo dos anos. Ganhei um disco dos Mutantes no Brasil de uma garota que achou o LP na rua.

Algumas das melhores histórias acontecem quando você vai a lugares aonde não iria normalmente. Eu estava no Rio, certa vez, conversando com uma pessoa tentando achar o maior número possível de clássicos antigos. De repente, ele diz: "Ah, tem um baterista que trabalha aqui perto. Ele está viajando, mas sei que está vendendo a coleção de vinis. Fala com a secretária dele, ela vai deixar você subir e daí você pode comprar os discos."

Era uma pilha enorme de discos, de mais de um metro de altura, e da metade para cima tinha muito Herbie Hancock, Wayne Shorter e outros discos de jazz. Comecei a separar alguns, mas depois pensei: "Espera, eu consigo esses discos nos Estados Unidos". Então, cheguei no material brasileiro, exemplares novos em folha, muitos autografados, de gente como Wilson Simonal, Antonio Caros e Jocaifi, Jorge Ben Jor.

Sempre que vou aos subúrbios distantes da Pensilvânia, encontro coisas interessantes em brechós. Como a série de discos que a Marinha dos Estados Unidos lançou nos anos 70, em que Lou Rawls apresenta um programa de rádio e entrevista algumas estrelas do soul, como G.C. Cameron, da música "It's So Hard To Say Goodbye To Yesterday".

Achei outro disco, de uma série dos anos 70, no qual o ator Ossie Davis



be into reggae and not have a ton of 45s. Then you have Brazilian tunes that are only on 7 inches and are unique because they play on 33 rpm and have a single hole. I'm an LP guy but there are just as many 45s and 7 inches in Brazil as there are LPs.

You must really like to schlep things.

But I don't like to drive. I've done my fair share of schlepping—I'll be on the subway with crates and a big, big heavy bag. You gotta just really be dedicated. I come from the time where being a DJ required this of you. You couldn't show up with your digital device and a couple 1,000 songs on your phone.

Has becoming a parent changed your collecting habits at all? Are you getting your son into the life?

He's gradually getting into it. When he sees me packing my bag for a gig, he asks to help me pack. He has his own little collection of records. I have some of these Sesame Street records from when I was a kid and I keep them for him. He has one in particular, the Ernie record, that he loves. It drives me nuts.

Do you have any crate digging wisdom for folks getting interested in vinyl, specifically around collecting Brazilian music?

Mainly I would say that like those trophy records are fantastic, and of course I love them and chase after them, but a lot of the records

entrevista alguns artistas e toca algumas de suas músicas, com patrocínio da Previdência Social. Ele fala todo um texto sobre se inscrever na Previdência Social e, em certo ponto, diz, com toda a seriedade: "E agora, uma mensagem sobre os retardados. Se você é retardado, você pode ter direito a Previdência Social." É meio doido. Tive voltar a agulha, pensando: "Será que ele disse isso mesmo?" Acho que ainda não tinham banido certos termos naquela época.

Existem discos da sua coleção que você ficou super empolgado de conseguir?

Sempre fico super empolgado quando encontro coisas como Antonio Adolfo, o pianista e compositor que tinha uma banda muito bacana nos anos 60, chamada A Brazuca. Isso foi há uns 20 anos no Brasil. Eu não conseguia achar o LP que levava o nome deles, lançado em 1971, procurei por toda a parte. Até que um dia encontrei um exemplar numa cidadezinha em algum lugar. Conheci o próprio há uns dois anos e ficamos grandes amigos.

Ele tem outro disco solo autointitulado, que, por alguma razão, não gosta e não deixa ninguém pensar de novo. Ele autografou esse LP para mim.

Explique sua preferência por LPs, em comparação com discos 45 rpm. É específico para a coleção de música brasileira?

De modo geral, eu diria que sempre preferi LPs a 45 rpm, mesmo tendo

that really got the dancefloors going were ones that I bought for \$5. And not even in Brazil, but right here.

For many years when I was doing a weekly party on Sunday nights at Black Betty, the records that rocked the dancefloor the most were the records that people overlook or ignore. The records that don't look as interesting are the ones that often have the tracks that carry parties and keep the dancers coming back to wear holes in the dancefloor. They're like from the late '70s and '80s even.

Artists like Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Martinho da Vila and Jair Rodrigues—their records are super common and cheap and those are the dancefloor killers. That \$300 Mutantes record is great but won't heat up the dancefloor the same way.

So where can people find you behind the decks?

My home base DJing, and even if I'm not DJing the place you'll find me most often, is Nublu in Manhattan on Avenue C. Nublu was originally on Avenue C between 4th and 5th streets, but there's a newer one on C between 9th and 10th. I play there every week, at least once a week, on Thursday or Friday. The forró night is on Wednesday and is ongoing; there's a band that plays and I'll spin in between sets.

I play at Bembe in Williamsburg quite a bit—basically whenever Mickey Perez asks me to fill in.

uma boa coleção de discos 45 rpm também. Eu não recuso 45 rpm, principalmente no caso de músicas que só existem nesse formato. Não tem como gostar de reggae e não ter um monte de discos 45 rpm. E tem as músicas brasileiras que só existem em compactos de 7 polegadas, que são especiais, porque tocam em 33 rpm e têm um único buraco. Gosto de LPs, mas, no Brasil, tem tantos discos 45 rpm e compactos quanto LPs.

Você deve gostar mesmo de carregar coisas por aí.

Mas não gosto de dirigir. Já carreguei muita coisa – vivo andando com caixotes e uma bolsa enorme e pesada no metrô. Tem que ser muito dedicado mesmo. No meu tempo, era preciso fazer isso para ser DJ. Não dava para aparecer com seu dispositivo digital e umas 2.000 músicas no telefone.

Seus hábitos de colecionador mudaram de alguma forma depois que foi pai? Você está levando seu filho para essa vida?

Ele está entrando aos poucos. Quando me vê arrumando a bolsa para uma apresentação, pergunta se eu quero ajuda. Ele tem a própria coleçãozinha de discos. Eu tenho alguns discos da Vila Sésamo de quando eu era criança que guardo para ele. Tem um, em especial, o disco do Ênio, que ela adora. Me deixa maluco.

Você tem alguma dica de garimpo para quem está se interessando por vinil, principalmente de música brasileira?

Eu diria, basicamente, que esses achados valiosos são fantásticos e, claro, eu adoro e corro atrás deles, mas muitos dos discos que empolgaram as pistas de dança são os que comprei por 5 dólares. E nem foi no Brasil, foi aqui mesmo.

Durante muitos anos, quando eu fazia uma festa semanal nos domingos à noite na Black Betty, os discos que mais agitavam a pista de dança eram os que as pessoas não dão importância ou ignoram. Muitos discos que não parecem tão interessantes têm faixas que animam as festas e fazem as pessoas voltarem para dançar até furar a pista. São do final dos anos 70 e até dos anos 80.

Artistas como Alcione, Beth Carvalho, Clara Nunes, Martinho da Vila e Jair Rodrigues – os discos deles são muito fáceis de encontrar e super baratos e são os que arrasam nas pistas. Aquele disco dos Mutantes de 300 dólares é maravilhoso, mas não incendeia as pistas da mesma forma.

E aonde as pessoas podem te encontrar atrás da mesa?

Minha casa é a DJing, mas quando não estou na DJing, costumo estar no Nublu, em Manhattan, na Avenue C. O Nublu ficava na Avenue C entre a 4th e a 5th street, mas agora tem um novo na C, entre a 9th e a 10th. Toco lá pelo menos uma vez por semana, na quinta ou na sexta-feira. A noite de forró continua acontecendo nas quartas-feiras. Tem uma banda tocando e eu entro com a mesa nos intervalos.

Toco bastante na Bembe, em Williamsburg – praticamente sempre que Mickey Perez me chama.



Emmanuel Nassar and life

Today the great Emmanuel Nassar posted the wonderful report below, on his Facebook page. Emmanuel is a tireless artist, working 24 hours a day, but he took a break from making his new traps (see some here) to rummage through his locker of memories and share with his substantial online audience the saga that led him to construct one of the most beautiful works in the recent history of Brazilian art. I like a life full of rich and intense stories (an empty life has the whiff of plastic and death). And I've had the good fortune to hear, follow and share stories of life and art with Emmanuel for years. EN's text follows below together with the images he attached to the post.

1998 / Bandeiras (Flags) / MAM SP / Biennale SP

The story of how I made Bandeiras begins in 1993, on a journey to Germany. I had just assembled my contribution to the Venice Biennale and had embarked on a trip.

I left Venice, stopping in Florence, before heading to Basel and then Cologne, where I was the guest of the photographer and editor, Dietmar Schneider.

Dietmar was one of the curators of the exhibition Brasil Já, of 1989, which brought together ten Brazilians in a major painting exhibition, staged at three German museums.

I should thank the tireless Dietmar for the strong impression that one of his guided tours made on me, kick-starting the long, and sometimes tortuous, journey that led me to the installation Bandeiras, almost five years later, at the Museum of Modern Art of São Paulo, in 1998, in its first version.

348

Emmanuel Nassar e a vida

O grande Emmanuel Nassar postou hoje em sua página no Facebook o maravilhoso relato abaixo. Emmanuel é incansável artista 24h por dia, mas deu uma pausa na confecção de suas novas armadilhas/traps (veja aqui algumas) para revirar o baú de lembranças e dividir com sua numerosa audiência on-line a saga que o levou a construir um dos mais belos trabalhos da história da arte brasileira recente. Eu gosto de vida cheia de estórias ricas e intensas (a vida vazia tem cheiro de plástico e morte). Eu tenho a sorte de ouvir, acompanhar e dividir estórias de vida e arte com Emmanuel há anos. Segue o texto de EN e as imagens que ele colou no post.

1998 / Bandeiras / MAM SP / Bienal SP

A estória de como fiz Bandeiras começa em 1993, numa viagem à Alemanha. Eu acabara de montar minha participação na Bienal de Veneza e estava viajando a passeio.

Saí de Veneza, parando em Florença, Basel até Colônia, onde fui hóspede do fotógrafo e editor Dietmar Schneider.

Dietmar fora um dos curadores da exposição Brasil Já, em 1989, reunindo dez brasileiros numa grande exposição de pintura, em três museus alemães.

Devo agradecer ao incansável Dietmar a forte impressão que uma das visitas guiadas por ele me causou, dando início ao longo, e às vezes tortuoso, caminho que me levou à instalação Bandeiras, quase cinco anos depois, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1998, sua primeira versão.

A exposição que tanto me impressionou estava num museu de arte contemporânea, em Bonn, mas tinha caráter antropológico. Eram oiten-

The exhibition that so impressed me was in the museum of contemporary art in Bonn, but it was anthropological in nature. It comprised eighty flags from Ghana, in Africa, accompanied by various texts commenting on their history, symbolism and provenance.

What impressed me about the flags, in that museum in Bonn, was the opportunity it provided to apprehend, through them, as in a revelation, the startling meeting between the two cultures. With what precision it captured the synthesis between European and African relations: in reds, blacks, yellows and greens; in images of lions, giraffes, fleurs-de-lis, sheaves of wheat, medieval castles, lances, swords, and the African landscape; a fragile weaving of colored strands and cloth.

It was looking at these relationships that I saw the flags of the cities of Pará and I wanted to do something which could repeat the synthesis that had so delighted me: to reproduce the encounter between a Portuguese (European) inheritance and a local reality, a piece of Brazil.

I sketched out several projects; with flagpoles in development, with flags folded into transparent acrylic boxes, piles of them, on clothes lines, in circles, in closed and open environments, ultimately using every kind of contemporaneous technique.

In April 1997, over a year before the exhibition at the Museum of Modern Art of São Paulo, the newspaper *O Liberal*, of Belém, published a first and extensive article on the exhibition. And I was still talking about using acrylic boxes, “where only a detail would be shown”; I also talked about “hoisting” some flags.

The concept, however, became very clear two paragraphs later: “as this is a work of art, they will not be identified”. Identifying them “would mean conferring on the exhibition an anthropological and didactic nature”. The information relating to the flags of the cities in Pará “will be broadly disclosed in interviews”, I explained.

I didn't sleep for several nights, due to doubts – doubts that began to turn into real nightmares when I began to have difficulties obtaining the flags. This part of the story is a real adventure.

It was a genuine campaign that lasted fourteen months – something of a political campaign, which involved many journeys to the interior of Pará, rounds of tea, politicians' offices, fried fish, beer, good friendships, newspaper adverts, and long and enthusiastic compliments from people in the streets of Belém.

The support of the newspaper *O Liberal* was essential to raising the flags. It published an advert created by me, for almost two months, inviting people to help in the work of collecting the flags.

The secretary of the city of Monte Alegre called me worried that he had sent a flag which still appeared as missing on the advert's list. I tried to reassure him that it was due to his intermediaries' delay in reaching me. But he insisted on immediately sending another flag, “because the people are putting pressure on us”.

One Sunday, at 08:00 in the morning, I opened the door of my house to find an old man of around 75 years, with white hair, carrying a package in his hands. He had travelled 150 km, from Marapanim to

ta bandeiras de Gana, na África, acompanhadas de muitos textos, que informavam sobre sua história, simbologia e procedência.

O que me impressionara nas bandeiras, naquele museu em Bonn, era a oportunidade de, através delas, poder colher, como num flagrante, o assombroso encontro entre as duas culturas. Com que precisão se tinha ali uma síntese das relações Europa-África. Em vermelhos, pretos, amarelos e verdes. Em desenhos de leões, girafas, flores-de-lis, ramos de trigo, castelos medievais, lanças, espadas, paisagem africana. Precária costura a golpes de linha e panos coloridos.

Foi com os olhos nessas relações que vi as bandeiras dos municípios do Pará e quis fazer algo que pudesse repetir a síntese que havia me encantado. Desta feita reproduzindo o encontro entre a herança portuguesa (europeia) e uma realidade local, de um pedaço de Brasil.

Esbocei numerosos projetos. Com mastros em evolução, com bandeiras dobradas em caixas de acrílico transparente, em amontoado delas, em varal, em círculos, em ambientes fechados, abertos, enfim, toda espécie de maneirismos contemporâneos.

Em abril de 1997, mais de um ano antes da mostra no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o jornal O Liberal, de Belém, publicava a primeira e ampla notícia da exposição. E eu ainda falava em usar caixas de acrílico, “onde apenas um detalhe seria mostrado”, falava também em “hastear” algumas bandeiras.

O conceito, no entanto, era bastante claro dois parágrafos adiante: “como se trata de uma obra de arte, não serão identificadas”.

Identificá-las “significaria dar à mostra um caráter antropológico e didático”. A informação de que se trata de bandeiras dos municípios paraenses “será amplamente divulgada na forma de entrevistas”, expliquei.

Eu não dormiria por muitas e muitas noites, em dúvidas. Dúvidas que começaram a se transformar em verdadeiros pesadelos quando comecei a experimentar a dificuldade de obter as bandeiras. Essa parte da história, é uma verdadeira aventura.

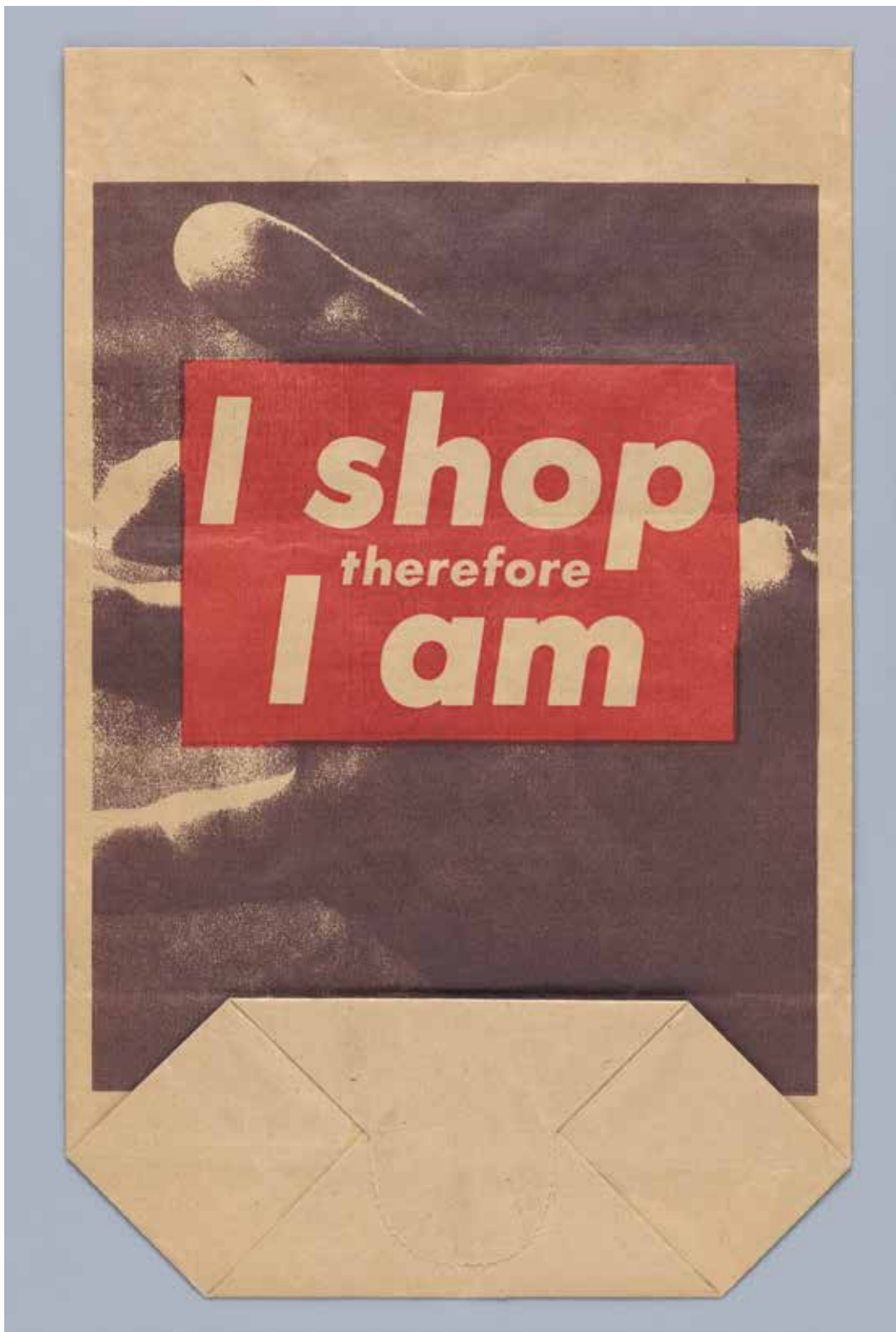
Foram quatorze meses de uma verdadeira campanha. Talvez uma campanha política. Onde não faltaram viagens pelo interior do Pará, chás de cadeira, por gabinetes de políticos, peixe frito, cerveja, boas amizades, anúncio em jornal, demorados e entusiasmados cumprimentos de populares pelas ruas de Belém.

O apoio do jornal O Liberal foi decisivo para arrecadar as bandeiras. Publicaram anúncio criado por mim, por quase dois meses, convocando a população a contribuir no trabalho de reunir as bandeiras.

O secretário do município de Monte Alegre me ligou preocupado porque havia enviado bandeira e ainda constava na lista do anúncio como ausente. Tentei tranquilizá-lo, por conta da demora de seus intermediários chegarem a mim. Mas ele insistiu em mandar outra bandeira diretamente, “porque a população está nos pressionando”.

Num domingo, às 8 da manhã, atendi à porta de minha casa um senhor de uns 75 anos, cabelos brancos, com um embrulho nas mãos. Viajara 150 km, de Marapanim a Belém, para me trazer a bandeira de seu município. Ele próprio, aos 14 anos, havia desenhado a bandeira, vencendo um concurso escolar para eleger a bandeira do município.





352

Barbara Kruger

Kruger, Barbara (b. 1945): I shop therefore I am, 1990. Photolithograph on paper shopping bag, composition: 12 3/8 x 9 13/16" (31.5 x 25 cm); sheet (bag): 17 5/16 x 10 3/4 x 4 3/16" (43.9 x 27.3 x 10.7 cm). Publisher: Kölnischer Kunstverein, Cologne. Printer:

Zechel & Co. GmbH, Oberndorf/Neckar, Germany. Edition: 9,000. Gift of Kölnischer Kunstverein. Acc. no.: SC233.1996. © 2019. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Luisa Duarte calls for a balance of powers

Today the Segundo Caderno arts supplement of the newspaper O Globo published an acute and perceptive article by Luisa Duarte, which is reproduced below.

In favor of a balance of powers

In the midst of the hustle and bustle of ArtRio, it's a good time to reflect on the fragility of other areas of the art circuit.

My intention here is not be that person who shows up to spoil the party, full of frustration and resentment. Such sentiments in no way prompted the writing of this text. Rather it is driven by a need to initiate a debate in the midst of the clamor caused by the success of the ArtRio art fair, held last week. A commercial and popular success, according to the organizers, sales of works totaled around R\$120 million, and over 30 thousand people visited the warehouses during the five days of the event.

First and foremost, I would like to echo those who praised the fair. I was there and indeed it seemed very well produced and organized. And I think it's essential that Rio once again play an important role in the country's art circuit following years of being eclipsed.

A fair is one of the drivers of the art circuit. The cultural and economic value of a work of art is determined by a kind of network that includes a variety of agents – galleries, collectors, curators, the audience response, museums, institutions, journalists and critics. The market has a place in this network which validates artists and their works, but, in an unbalanced circuit like ours, the space occupied by the market is currently too large. And the problem is not with the market, which plays its role increasingly well. The problem is in other areas of the circuit. In a scenario where museums and institutions are extremely fragile, where public archives and collections are scarce, where the space for art criticism is ever decreasing – in a scenario like this, it is necessary to stop and reflect when one witnesses the frenzy that was seen during and after the success of ArtRio.

Some artists referred to the event as a “magical moment”. Steady on. Its success is unquestionable and its existence is welcome. But did the city and country's economic elite, who went to the fair to spend their money, go with any concern for the city and country's institutions – as the representatives of MAM and MASP went? You see, I believe that fairs are fairs – spaces not for reflection and education, but for buying and selling art, even if spaces curated like the Solo Projects prompt a “reflexive” pause. So I'm not demanding that a fair plays a role which has nothing to do with it. But I do demand of society, of ourselves and of the agents of the circuit and the government – strong allies of ArtRio – that we pay greater attention to the weaknesses of the circuit as a whole.

In Brazil's art circuit, the space for expressing criticism is limited and the structure of the public collections is fragile. Criticism is a space where elements such as risk and doubt have their place.

Luisa Duarte pede equilíbrio de forças

Saiu hoje no Segundo Caderno d'O Globo o texto lúcido e certo da Luisa Duarte aí abaixo.

Por um equilíbrio de forças

Em meio ao frenesi da ArtRio, é hora de pensar na fragilidade dos outros pontos do circuito.

O desejo não é fazer o papel de quem vem estragar a festa munida de algum tipo de frustração ou recalque. Nem de longe são esses os afetos que mobilizam este texto. Mas sim uma necessidade de se instaurar um debate em meio ao alarido causado pelo sucesso da feira ArtRio, ocorrida na semana passada. Um êxito de vendas e de público – segundo a organização, foram negociados em vendas de obras cerca de R\$ 120 milhões, e mais de 30 mil pessoas estiveram nos armazéns ao longo dos cinco dias de evento.

Antes de mais nada, faço coro aos que elogiam a feira, estive lá e, de fato, parecia muito bem produzida e organizada, bem como acho fundamental que o Rio de Janeiro volte a ter um papel relevante no circuito da arte do país depois de anos e anos eclipsado.

Uma feira é um dos vetores de um circuito de arte. O valor cultural e econômico de um trabalho de arte é estabelecido por uma espécie de rede que inclui diversos agentes – galerias, colecionadores, curadores, recepção do público, museus, instituições, jornalistas, críticos. O mercado tem um lugar nessa rede que valida artistas e suas obras, mas, em um circuito desequilibrado como o nosso, o lugar ocupado pelo mercado está, hoje, grande demais. E o problema não está no mercado, este faz cada vez melhor o seu papel. O problema está em outros pontos do circuito. Em um cenário no qual museus e instituições são extremamente frágeis, no qual acervos e coleções públicas são escassos, no qual o espaço para a crítica de arte é cada vez menor, em um cenário como este é preciso parar e pensar quando se testemunha um frenesi como o que se viu durante e após o sucesso da ArtRio.

Artistas se referindo ao evento como um “momento mágico”... Menos, menos. Seu sucesso é inquestionável e sua existência é bem-vinda. Mas será que a mesma elite econômica da cidade e do país que foi até a feira gastar o seu dinheiro tem olhos abertos para as instituições da sua cidade e do seu país – como vai o MAM, como vai o MASP? Vejam bem, acho que feira é feira, espaço não de reflexão e educação, mas de venda e compra de arte – mesmo que espaços curados como os Solo Projects promovam um respiro “reflexivo”. Assim, não reclamo para a feira um papel que não é o dela, mas reclamo da sociedade, de nós mesmos, dos agentes do circuito e do poder público – forte aliado da ArtRio – um olhar mais atento para as fragilidades do circuito como um todo.

No circuito do país, tanto o espaço para o exercício da crítica é escasso, quanto a formação de acervos públicos é frágil. A crítica é um lugar no qual elementos como aposta e dúvida têm vez. A presença da

The presence of criticism is essential to the constitution of a public space for art. Criticism provides a chance to reconsider the consensus and contribute to a history of art that doesn't always coincide with the version of the market. Public collections and museums, on the other hand, are the places par excellence for describing the history of art and, consequently, the best places for educating the eye. Not to mention that leading spaces such as MoMA (New York) and Tate Modern (London) are today genuine tourist attractions in their cities. But in these cases you see the intelligence of allying tourism which generates money with the conscious role of the economic elites who contribute to the existence of these public collections. In Brazil, the economic elites still lack such awareness. MASP offers a perfect example. In the last decade, the museum had its electricity cut off for lack of payment when it was run by Julio Neves, who in turn was the architect who designed the building that housed Daslu, then the largest luxury clothing department store in Brazil. MASP has never lacked proximity to the owners of money. But, one wonders, has anyone ever hesitated to spend R\$10 thousand on a piece of clothing in order, instead, to make a minimum contribution to MASP's collection or to the maintenance of the city's largest museum and, thus, to play their part as citizens in intervening in the public fate of the art produced in the country where they live and where their children will grow up?

The largest collection of constructive art in Brazil, of Adolpho Leirner, was offered, on more than one occasion, to Brazilian institutions. None of them was interested or had the capacity to enable the purchase. The result is that the collection is now in a North American institution. The same thing happened with some of the works of Hélio Oiticica. These facts illustrate our incapacity to conserve and exhibit the treasures of our culture – which functions are so essential to the development of a country, a culture and the people who live there.

In an art circuit whose strengths are so out of balance as in Brazil, it is necessary, in the midst of the frenzy caused by the ArtRio event, to remember our great fragility. Art, in itself, has the capacity to criticize, to make noise and produce friction in the world: "I shop therefore I am", a work by Barbara Kruger which illustrates this text, speaks clearly about art as merchandise imitating the logic of advertising. Ensuring that the relationship between art and the world isn't too cozy, that art isn't tamed, is what might also happen when we have a more balanced circuit. In other words, what we face is the challenge to establish a context where the imbalance between the different vectors that compose the art circuit is reduced. To this end, we need to open our eyes and realize the importance of having an art fair whilst also noting the fragility of the context into which it is inserted.

Luisa Duarte, September 2011.

crítica é fundamental na constituição de um espaço público da arte. Na crítica, existe a chance de se rever o consenso e contribuir para uma história da arte que nem sempre coincide com aquela desenhada pelo mercado. Já as coleções públicas de museus e instituições são os lugares por excelência para se contar uma história da arte e, conseqüentemente, os lugares para uma educação do olhar. Sem falar que espaços de ponta como um MoMA (Nova York) e uma Tate Modern (Londres) são hoje verdadeiros chamarizes turísticos de suas cidades. Só que, nestes casos, existe a inteligência de se aliar o turismo que rende dinheiro com um papel consciente de elites econômicas que contribuem para a existência daquelas coleções públicas. No Brasil, as elites econômicas ainda não têm essa consciência. É exemplar o caso do MASP. Na última década, o museu chegou a ter a luz cortada por falta de pagamento quando era então presidido por Julio Neves, por sua vez arquiteto do edifício que abrigava a Daslu, o então maior complexo de vendas de roupas de luxo do país. Proximidade com os donos do dinheiro nunca faltou ao MASP. Mas se pergunte se alguém, algum dia, hesitou em gastar R\$ 10 mil em uma roupa ou, no lugar disso, contribuir minimamente para o acervo do MASP ou a manutenção do maior museu da sua cidade e empreender assim um papel de cidadão que intervém no destino público da arte realizada no país em que vive e no qual crescerão os seus filhos?

A maior coleção de arte construtiva do Brasil, de Adolpho Leirner, foi oferecida mais de uma vez para instituições brasileiras. Nenhuma delas se interessou ou encontrou condições para viabilizar a compra. Resultado: a coleção encontra-se hoje em uma instituição norte-americana. O mesmo ocorreu com parte da obra de Hélio Oiticica. Esses fatos relatam a nossa própria incapacidade de preservar e exibir tesouros da nossa cultura. Estes seriam passos fundamentais para a formação de um país, de uma cultura, e da gente que aqui vive.

Em um circuito de arte cujas forças são tão desequilibradas como é o caso do Brasil, é preciso, em meio ao frenesi causado pelo evento ArtRio, recordar a nossa precariedade de fundo. A arte tem, em si mesma, uma capacidade de crítica, de ruído, de atrito com o mundo – "I shop therefore I am", trabalho de Barbara Kruger que ilustra este texto, fala criticamente sobre a arte como mercadoria mimetizando a lógica da publicidade. Não edulcorar a relação entre arte e mundo, não domesticar a arte, é também o que pode ocorrer quando temos um circuito mais equilibrado. Ou seja, temos em mãos o desafio de instaurar um contexto no qual o descompasso entre os diversos vetores que constituem o circuito da arte seja menor. Para isso, é preciso ter olhos abertos para perceber a importância de uma feira de arte, bem como também notar a fragilidade do contexto no qual ela está inserida.

Luisa Duarte, setembro de 2011.



Eric Fischl

Art Fair: Booth #4 The Price, 2013

Are you, Jetsons? Be Flintstones.

Friday, August 29th. The nightclub is crammed with people, the lights go out and the voice that comes out of the loudspeakers announces that the show will begin in 5 minutes. Immediately thousands of cell phones are raised to photograph and record the entry of the band. The luminous spots in the darkness of the audience are little screens eager to record the following moments.

The scene reminds me of an old text by the German filmmaker Wim Wenders, where he commented on the avalanche of photographs that are deluging the planet and the consequent trivialization of images in contemporary society. The text moved on to painters and their portraits of the nobility and (later) landscape, the invention of photography, the pioneering and talented photographers who became well known in a few European cities, the invention of 35mm film and the boom in travel photos, 1 hour development equipment and disposable cameras. The article was written some ten years ago, when the revolution in digital cameras and cell phones which produce electronic images (photographs) was still in its infancy.

The show had still not begun. "Today, if we consider security cameras, webcams and cell phone devices, there are more machines that produce images than inhabitants in England", the Mozambican-Carioca video-maker Victor Lopes tells me. The band enters and the noise is ear-splitting. I nudge Victor reminding him that there are more televisions than fridges in Brazil. The conversation continues and I also argue about "virtual" image storage tools (Flickr, Picasa etc.), personal blogs and YouTube with its thousands of videos. The first song ends; the crowd goes wild.

Images surround us on all sides the whole time. We are living at the start of a new age where the Internet 2.0 is already a transformative reality and digital TV a confusing and exciting promise. In this electrifying scenario, I seek artists take up antagonistic positions. While some enthuse about the new possibilities, others shut themselves in their studios. I don't agree with, or believe in, this polarization.

The show finishes. Luciana Padilha, from the Pernambucan collective Branco do Olho (White of the Eye), talks about a plan to bring photography workshops to the towns of the interior of the state. "Everyone is going to have a telephone that can take photos and we need to use this as a tool for training the eye. If we teach basic notions of photography, we can address sensitive issues in a daring way. The popularization of cell phones has created an opportunity for us to carry out artistic education on a large scale for people of all ages and backgrounds. We're going to have photographers and artists going round small and medium sized cities giving one week courses. During the second stage, we're going to create photography centers with exhibitions by famous artists, young talents and amateur photographers. As well as teaching people to view the world in a new way, it's an opportunity to introduce them to computers and the Internet. Digital inclusion through photography." The show is still occupying my thoughts and I'm thinking about a music school with computers in every classroom,

Tá Jetsons? Fica Flintstones.

Sexta, 29 de agosto. A casa noturna está entupida de gente, a luz se apaga e a voz que sai das caixas de som anuncia o início do show em 5 minutos. Imediatamente milhares de celulares se erguem para fotografar e gravar a entrada da banda. Os pontos luminosos na escuridão da plateia são pequenas telas ávidas por registrar os próximos instantes.

A cena me faz lembrar um texto antigo do cineasta alemão Wim Wenders em que ele comentava a avalanche de fotos que assombra o planeta e a consequente banalização das imagens na sociedade contemporânea. O texto passava pelos pintores e seus retratos da nobreza e (depois) paisagem, a invenção da fotografia, os pioneiros e habilidosos fotógrafos que se destacavam em poucas cidades da Europa, a invenção do filme 35 mm e o boom das fotos de viagem, os equipamentos de revelação 1 hora e as câmeras descartáveis. É um artigo de uns dez anos atrás, quando a revolução das máquinas digitais e celulares que fazem imagens eletrônicas (fotografias?) ainda estava engatinhando.

O show ainda não começou. "Hoje, se considerarmos câmeras de vigilância, webcams e os aparelhos celulares, existem mais máquinas que produzem imagens do que habitantes na Inglaterra", me diz o videomaker moçambicano-carioca Victor Lopes. A banda entra e o som entope as orelhas. Cutuco Victor lembrando que existem mais televisores do que geladeiras no Brasil. A conversa segue e argumento também sobre as ferramentas de armazenamento "virtual" de imagens (Flickr, Picasa etc.), os blogs pessoais e o YouTube com seus milhares de vídeos. Fim da primeira música, a plateia está ensandecida.

Imagens nos cercam por todos os lados o tempo todo. Vivemos o começo de um novo tempo em que a internet 2.0 já é uma realidade transformadora e a TV digital uma promessa confusa e instigante. Nesse cenário eletrizante, vejo artistas tomarem posições antagônicas. Enquanto alguns se entusiasma com as novas possibilidades, outros se fecham no ateliê. Não concordo nem acredito nessa polarização.

O show acabou. Luciana Padilha, do coletivo pernambucano Branco do Olho, fala do projeto de levar oficinas de fotografias aos municípios do interior do estado. "Todo mundo vai ter um telefone que faz foto e precisamos aproveitar isso como uma ferramenta de formação do olhar. Se ensinarmos noções básicas de fotografia, podemos atacar o sensível de forma inusitada. A popularização dos celulares gera uma oportunidade de trabalharmos educação artística em larga escala para todas as idades e perfis. Vamos colocar fotógrafos e artistas rodando as cidades pequenas e médias com um curso de uma semana. Numa segunda etapa, vamos criar centros de fotografia com exposições de artistas consagrados, jovens talentos e fotógrafos amadores. Além de ensinar as pessoas a olharem o mundo de forma nova, é uma oportunidade de aproximá-las do computador e da internet. Inclusão digital através da foto." O show ainda ocupa minha cabeça e fico pensando numa escola de música com

recording studios and laboratories. Workshops in Pro Tools, iTunes, mp3s, samplers, and DJs. Permanent courses in sound engineering, guitar, DJing, bass, drums and percussion. Digital inclusion through music.

The conversation remains animated at Cervantes Bar e Restaurante, at Rua Prado Júnior, in Copacabana. It's the early hours of the morning and the place is full. The artist Sheik takes endless photos with his Nokia 6265 cell phone with 2.0 megapixels of resolution, while the euphoric girl on the next table, annoyed, asks why he's taking so many images. The poet Fausto Fawcett responds by asking with customary wisdom: "Are you, Jetsons? Be Flintstones."

Raul Mourão, September 2008.

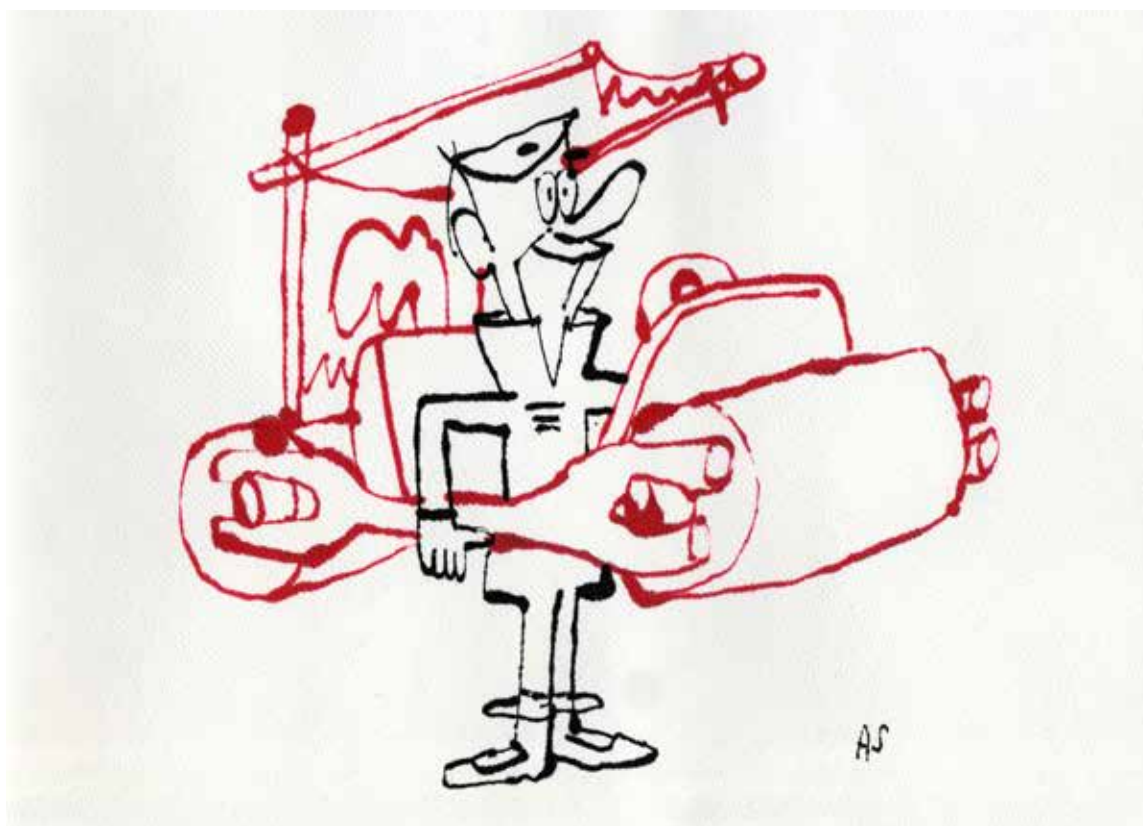
Text published in the magazine Dasartes, edited by Adolfo Montejo Navas and published last Thursday at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. There will be another text in the next edition.

computadores em todas as salas de aula, estúdios de gravação e laboratórios. Oficinas de Pro Tools, iTunes, mp3, samplers, DJs. Cursos permanentes de engenharia de áudio, guitarra, discotecagem, baixo, bateria e percussão. Inclusão digital através da música.

A conversa segue animada no Cervantes Bar e Restaurante, na Rua Prado Júnior, em Copacabana. É madrugada e o local está cheio. O artista Sheik fotografa sem parar com seu celular Nokia 6265 com resolução de 2.0 megapixels, enquanto a menina eufórica da mesa ao lado incomodada questiona para que tantas imagens. O poeta Fausto Fawcett responde perguntando com a sabedoria de sempre: "Tá Jetsons? Fica Flintstones."

Raul Mourão, Setembro de 2008.

Texto publicado na revista Dasartes, editada por Adolfo Montejo Navas e lançada na última terça no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No próximo número, sai mais um texto.



The words and the 'ting' – part I – delirious paranoia

Text which the art critic and professor Dr. Felipe Scovino wrote for the 1st edition of ATUAL – o último jornal da Terra (CURRENT – the last newspaper on earth).

Some time ago, it became commonplace in essays on the visual arts to identify certain poetics as a “perfect symbiosis of art and life”. For several years, I believed in and reproduced this discourse. It fit perfectly into the sensorial, relational, potency-activating and participative proposals of Lygia Clark, Pape and Oiticica. Bringing together a phenomenological and sensitive proposition, such as the sensorial objects of Clark (formed of everyday, organic elements like water, plastic, shells, stones, etc.), for example, with a discourse on art, was the most radical, concise and perfect proposal ever made in the history of art. I don't wish to claim that the works of the cited artists have no connection to “life”. The question posed here is the following: which artistic object or form of expression does not have this connection to the organic and sensitive, which is to say, to life?

Based on this principle, what kind of life is yours, my dear? Or what kind of life do you wish to see? One that is full of flowers, bucolic, colorful and, simultaneously, utopian? Or the real one, full of problems, paranoia, dirt and coarseness, with blaring horns, blurred lights, screaming women, moaning children, drunken husbands and bills to pay? Warning: I'm not a beatnik, much less a punk or even a fan of the films of Woody Allen or Jim Jarmusch. I was simply more receptive to Raul's work. Do you know Raul Mourão's work? No?! Where were you between 1988 and 2009? I know, I also arrived late, but I came across one of his gratings years ago. His series of works, which use gratings as an element and theme, interact intensively with the urban Brazilian furniture that emerged at the end of the 1980s and, consequently, with all the symptoms of fear and violence that assail the population. These works seem to ask: what did we do with our urban space and what have we become? Putting to one side the observation that art has increasingly infiltrated life and vice-versa, expanding and taking the new directions suggested by neo-concretism, his work forms part of a series of works that signal a distrust of the other which has been increasingly common in recent times. We are not talking here about alienation or difference, but of panic. We have reached a higher level in this (denial of a) human relationship. Raul, in one conversation, commented that he isn't seeking to show exclusively the shitty side of the city in his work. The fact is we live in a world that is becoming increasingly violent, individualistic, insensitive, cruel and inhuman. We don't know how - or even want -, to relate to each other. Shitty isn't “a” side of the city, but the world in which we live and which we build. Surrounded by orkuts, blogs, facebook, photologs and messengers, we live in a world saturated with images, and increasingly alone. Sex has become visual and even rubber sex dolls have become museum pieces. What was once the

As palavra e as coisa – parte I – paranoia delirante

Texto que o crítico de arte e doutor professor Felipe Scovino escreveu para o número 1 do ATUAL – o último jornal da Terra.

Há algum tempo virou lugar-comum nos ensaios sobre artes visuais identificar certas poéticas como uma “simbiose perfeita entre arte e vida”. Durante alguns anos, acreditei e reproduzi esse discurso. Ele cabia perfeitamente dentro das propostas sensoriais, relacionais, ativadoras de potência e participativas de Lygia Clark, Pape e Oiticica. Aproximar uma proposta fenomenológica e sensível como os objetos sensoriais de Clark (formados por elementos cotidianos e orgânicos como água, plástico, conchas, pedras etc.), por exemplo, do discurso da arte era a proposta mais radical, concisa e perfeita encontrada pela história da arte. Não quero afirmar que as obras dos artistas citados não teriam essa ligação com a “vida”. A interrogação que se faz é a seguinte: qual objeto ou manifestação de arte não teria essa ligação com o orgânico, sensível, afinal, com a vida? Partindo desse princípio, que tipo de vida é a sua, meu caro? Ou que tipo de vida você quer ver? A cheia de florzinhas, bucólica, colorida e ao mesmo tempo utópica? Ou a real, aquela cheia de problemas, paranoias, suja, gradeada, com o som alto das buzinas, luzes desfocadas, mulher gritando, filho berrando, marido bêbado e contas a pagar? Alerto: não sou beatnik nem muito menos punk ou mesmo fã dos filmes do Woody Allen ou Jim Jarmusch. Só fiquei mais atento ao trabalho do Raul. Conhece a obra do Raul Mourão? Não?! Por onde você andou entre 1988 e 2009? Pois é, eu também cheguei meio atrasado, mas topei com uma grade do cara há alguns anos. Sua série de trabalhos que tem as grades como suporte e tema dialoga intensamente com o mobiliário urbano brasileiro surgido no final da década de 1980 e conseqüentemente com os sintomas de medo e violência que assolam a população. Esses trabalhos parecem nos perguntar o que fizemos com o nosso espaço urbano e o que nos tornamos. Margeando o comentário de que a arte cada vez mais se infiltra na vida e vice-versa, ampliando e tomando novas direções apontadas pelo neoconcretismo, sua obra faz parte de um conjunto de trabalhos que aponta uma desconfiança em relação ao outro que tem sido cada vez mais frequente nos dias atuais. Não estamos mais falando de estranhamento ou diferença, mas de pânico. Atingimos um grau mais elevado nessa (negativa de uma) relação humana. Raul, numa conversa, comentou que não procura mostrar exclusivamente o lado escroto da cidade em sua obra. O fato é que vivemos num mundo que se torna cada vez mais violento, individualista, insensível, cruel e desumano. Não sabemos nem queremos nos relacionar com o outro. Escroto não é “um” lado da cidade, mas o mundo em que vivemos e construímos. Cercados de orkuts, blogs, facebook, fotologs e messengers, vivemos num mundo saturado de imagens e cada vez mais solitário. O sexo tende a se tornar virtual e até o boneco de plástico para trepar virou peça de museu. Aquilo que era o cúmulo da bizarrice (para alguns) se converteu em saciedade de desejo via câmera de vídeo digital,

last word in weirdness (for some) has been turned into the satiation of desire via digital video camera, the keyboard and fiber optics. There is so much information that we have become increasingly lost and stupid. In this contradiction where intellectual exchanges are made, I believe it is no longer the function of art (if we believe that it has a function) to warn us about this aspect of contemporary life, but to effectively become a mediator of experiences or to accentuate (its/their) difference in an environment immersed in advertising, MTV and images of what we should be in order to be happy, more beautiful and successful. The humor in Mourão's work erodes this concept of deformed ideas, varying from the sarcastic (7 artistas / 7 artists, 1995) to the morbid (Mata-mata / Kill-kill, 2003), passing through the bizarre (Surdo-mudo / Deaf-and-dumb, 1999), the kitsch (Luladegelaideira / Lulaofthefridge, 2006), the aggressive (Foda-se / Fuck you, 2002) and the unexpected (Buraco do Vieira / Scallop's hole, 2001). The humor, thus, also forms part of the biography of each work, which is to say, the memories that it stores and that were generated with it. In this symbiosis of humor and kaleidoscope of violence and poetry, the word does not function merely as a descriptive element of Mourão's work, but also rather as visual poetry and the phenomenological incorporation of ideas. The word in Mourão is not disposable or a means for getting to know the world in a few seconds, but an indispensable fact for diving into a variable time interval that allows his reader/spectator to contemplate a dimension where seeing the world is to make the world, and not simply to appropriate what one sees. Mourão's word "gushes" out of the relationship with things; it establishes a strange system of exchanges and fusions, that are irrelevant perhaps to ordinary experience, but which, for the artistic experience, constitute, on the one hand, the matrix of the problems and solutions, and on the other, a mode of participation and ecstasy with the world.

Felipe Scovino is an art critic and fan of Flamengo football club. He likes noise and has just discovered liver and onions with jiló.

teclado e fibra óptica. São tantas as informações que cada vez ficamos mais perdidos e burros. Nesse contrassenso em que as trocas intelectuais se constituíram, penso que não é mais "função" da arte (se acreditarmos que ela tem função) alertar sobre esse aspecto da contemporaneidade, mas efetivamente tornar-se uma mediadora de experiências ou acentuar a sua diferença num ambiente mergulhado em publicidade, MTV e imagens do que deveríamos ser para nos tornarmos felizes, mais bonitos ou bem-sucedidos. O humor na obra de Mourão vem corroer esse conceito de ideias disformes, variando do sarcástico (7 artistas, 1995) ao mórbido (Mata-mata, 2003), passando pelo bizarro (Surdo-mudo, 1999), o kitsch (Luladegelaideira, 2006), o agressivo (Foda-se, 2002) e o inesperado (Buraco do Vieira, 2001). O humor, portanto, também passa pela biografia de cada trabalho, ou seja, as memórias que ele guarda ou como ele foi gerado. Nessa simbiose de humor e caleidoscópio de violência e poesia, a palavra não funciona apenas como título descritivo da obra em Mourão, mas também como poesia visual e incorporação fenomenológica de ideias. A palavra em Mourão não é descartável nem meio para se conhecer o mundo em poucos segundos, mas um dado indispensável para mergulhar num intervalo de tempo variável que permite ao seu leitor/espectador contemplar uma dimensão onde ver o mundo é fazer o mundo e não simplesmente apropriar-se daquilo que se vê. A palavra de Mourão "jorra" redes de relações com as coisas, estabelece um estranho sistema de trocas, de fusões, irrelevantes, quiçá, para a experiência ordinária, mas que para a experiência artística constituem, de uma parte, a matriz dos problemas e das soluções e, de outra, o modo da participação e do êxtase com o mundo.

Felipe Scovino é crítico de arte, flamenguista, gosta de noise e acabou de conhecer o fígado acebolado com jiló.



FC/RIO #6 – The World Cup

Yesterday, I once again sent an email to the correspondents here of the b@og (FC RIO + JC/LA/CA + MC LDN + JD/YALE + GP/NY), requesting new texts. Once again, Frederico Coelho promptly answered the call and sent us his notes in a delirious text about the 2014 World Cup in Brazil. FC also sent these three images which illustrate the post. (In the right-hand margin of the b@og, there's a presentation of Fred for anyone who still doesn't know this character.)

The World Cup

The World Cup. Abyss and infinite horizon. The new salvationist myth that animates the jingoists and the old cancer that corrodes a country's character. The World Cup as synthesis of Chaos and the Cosmos. The apex moment of a regime hungry for a market. The World Cup is a big open mouth shameless about making the world converge on the pure gold in its pockets. Everything becomes the World Cup. Cars are the World Cup. Food is the World Cup, Banks are the World Cup. The air is the World Cup. Buy the air of the World Cup. Save yourself with the World Cup. Love the World Cup. Fuck the World Cup. There is no poetry in the World Cup. There is poetry in football; there will always be poetry in games. Not in the World Cup. The World Cup is, as Verissimo said, Kubrick's black monolith, crossing the skies over the cities of Neymar's country, embedded vertically in Cabral's land, casting shadows over feelings, obscuring clearer ideas, like the Atlantic light which explodes on the broken and ruined faces of happiness and oil. The World Cup was the license for the cycle of public insanity instituted by the governments. The World Cup is the Brazilian Ass, the great Adidas-Brazilian-ass, full of extraneous desire, sexual potency and excrement. The World Cup is, in fact, more than the great Brazilian ass waggled by the world. The World Cup is the sexual energy itself that drives the desire for the great Brazilian ass. The World Cup is a devouring duty that drags people to a stadium in an ecstatic reverie. The World Cup is good because it is good. The World Cup is terrible because it is terrible. The World Cup is a thousand years of history, of the struggle between nature and culture, between light and darkness, between local and global, between humanity and capital, between what remains and what passes, between civilization and barbarism. The World Cup occupies, violates, transforms, rips, opens up, charges, spends, fascinates and empties out. The World Cup is the materialistic form through which we access our most profound collective unconscious around the bestiality of bodies in search of their place in the sun. The World Cup is the victory of this tropical body which defines our nationality. The World Cup is the re-establishment of the developments of the body in movement in our imaginary; it is the atavistic desire to conquer the world through the creative body in movement; it is the perception that the world has technologically assimilated

FC/RIO #6 – A Copa

Enviei e-mail ontem mais uma vez aos correspondentes aqui do b@og (FC RIO + JC/LA/CA + MC LDN + JD/YALE + GP/NY), solicitando novos textos. Novamente Frederico Coelho prontamente atendeu o chamado e nos enviou suas anotações em texto delirante sobre a Copa do Mundo 2014 no Brasa. FC mandou também essas três imagens que ilustram o post. (Na barra lateral direita do b@og, tem uma apresentação do Fred pra quem ainda não conhece a figura.)

A Copa

A Copa. Abismo e horizonte infinito. O novo mito salvacionista que alavanca as ufanias e o velho câncer que corrói o caráter de um país. A Copa como síntese entre o Caos e o Cosmos. O momento ápice de um regime faminto de mercado. A Copa é a bocarra escancarada sem vergonha de fazer com que a vida convirja para puro ouro dos seus bolsos. Tudo vira Copa. O carro é Copa. A comida é Copa. O banco é Copa. O ar é Copa. Compre o ar da Copa. Salve-se com a Copa. Ame a Copa. Foda com a Copa. Não há poesia na Copa. Há poesia no futebol, sempre haverá poesia nos jogos. Não na Copa. A Copa é, como disse Verissimo, o monólito negro de Kubrick, atravessado nos céus das cidades do país de Neymar, encravado na vertical da terra de Cabral, fazendo sombra nos sentidos, obnubilando as ideias mais claras como a luz atlântica que explode nas faces estouradas e carcomidas de felicidade e petróleo. A Copa foi o salvo-conduto para o ciclo da insanidade pública por parte dos governos. A Copa é a bunda brasileira, a grande bunda-Adidas-brasileira, plena de desejo alheio, potência sexual e excremento. A Copa, aliás, é mais que a grande bunda brasileira balançada pelo mundo. A Copa é a própria energia sexual que move o desejo pela grande bunda brasileira. A Copa é um devir-devoração que arrasta as pessoas para um estado extático de devaneio. A Copa é boa porque é boa. A Copa é péssima porque é péssima. A Copa é mil anos de história, no embate entre natureza e cultura, entre luzes e trevas, entre local e global, entre humanidade e capital, entre o que fica e o que passa, entre civilização e barbárie. A Copa ocupa, violenta, transforma, rasga, funda, cobra, gasta, fascina e vaza. A Copa é uma forma materialista de acessarmos o mais profundo subconsciente coletivo ao redor da animalidade dos corpos em busca de seu espaço no sol. A Copa é a vitória desse corpo dos trópicos que define nossa nacionalidade. A Copa é da refundação dos desdobramentos do corpo em movimento em nosso imaginário, é a vontade atávica de vencer o mundo através desse corpo criativo em movimento, é a percepção de que o mundo assimilou tecnologicamente a naturalidade do nosso corpo criativo imagético em movimento e nos venceu. Agora, a Copa é a chance de, aqui, na terra de Iracema e de Tupã, provarmos que o paradigma da naturalidade do dom da superação da razão pela elasticidade dos músculos malabaristas e dos repiques, surdos e gritos da massa cheia de dente e de fúria

the naturalness of our imagnetic creative body in movement and conquered us. Now, the World Cup is the chance for us, here in the land of Iracema and Tupã, to prove that the paradigm of the naturalness of the power to tame reason through the elasticity of acrobatic muscles and deaf chimes, and the cries of the masses full of teeth and fury, will still prevail in the Fifth Empire. The World Cup is a daydream which began at a moment of great desire for Brazil to be the center of the world. The World Cup is the product of a geopolitical arrangement in transformation. The World Cup is a way of fucking with the people, but whose legitimacy is assured by the idea of progress. The World Cup is progress – or the idea of progress that our age is offering to the market. The World Cup is a golden opportunity and an own goal. The World Cup is the acid of the maniacs of the round tables, of maximum excitement, eyes bulging at the repetitive sameness of the video tape. The World Cup will shut down your mind to everything else; all that exists is its categorical imperative in all matters. The World Cup is monothematic and monopolist. The World Cup will be in the street, in the punch-ups, in the stick and the stone. The World Cup is a rubber bullet. The World Cup is a black mask. The World Cup is a broken window. The World Cup is the riot police. The World Cup is the riot. We will never be the same again after the World Cup. We will never remember a time when the world didn't gape, simultaneously, at our tropical Cartesianism, our jerry-built science and our improvised devices. We were free to fuck ourselves and re-invent ourselves in peace. The World Cup is the litmus test. The happiness test. The World Cup is rape and passion. The World Cup is Brazil. Challenge, despondency and idiocy. The World Cup is the world today. Spit and phlegm.

ainda imperará no Quinto Império. A Copa é um devaneio que começou em uma época plena da vontade de potência brasilis em ser centro do mundo. A Copa é fruto de um arranjo geopolítico em transformação. A Copa é uma forma de foder com a população, porém com legitimidade assegurada pela ideia de progresso. A Copa é o progresso – ou a ideia de progresso que nossa época está oferecendo ao mercado. A Copa é a chance de ouro e o tiro pela culatra. A Copa será lisérgica para os tarados das mesas-redondas, excitação máxima, olhos esbugalhados na mesmice repetitiva do VT. A Copa apagará a mente sobre todo o resto, só existe seu imperativo categórico em todos os assuntos. A Copa é monotemática e monopolista. A Copa será na rua, na porrada, no pau e pedra. A Copa é uma bala de borracha. A Copa é uma máscara preta. A Copa é uma vitrine quebrada. A Copa é a tropa de choque. A Copa é o choque. Nunca mais seremos os mesmos depois da Copa. Nunca mais nos lembraremos de quando o mundo não olhava fixo, ao mesmo tempo, para o nosso cartesianismo tropical, para a nossa ciência da gambiarra, para os nossos dispositivos de improviso. Éramos livres para nos foder ou nos reinventar em paz. A Copa é a prova dos nove. A alegria dos nove. A Copa é o estupro e a paixão. A Copa é o Brasil. Desafio, desalento, desatino. A Copa é o mundo de hoje. Cuspido e escarrado.

The image shows a screenshot of a website titled "bRog do Raul Mourão". The page features a video player with a play button and a video thumbnail showing a large crowd at a stadium. Below the video player, there is a section titled "FC/RIO #6 – A Copa" with a short paragraph of text. To the right of the video player, there is a vertical list of text, likely a list of exhibitions or projects by Raul Mourão. The website has a clean, minimalist design with a white background and black text.

Arto Lindsay (by Audrey) Guitarist, composer, singer and producer, Arto Lindsay was born in the United States in 1953. He spent his childhood and part of his adolescence in Garanhuns, Pernambuco, where he discovered the tropicalist movement and its principle proponents. Back in New York, in the United States, he quickly became of the major stars of the New Wave – without losing his connection to what was then a vibrant Brazilian culture.

For decades, Lindsay has pursued his work at the intersection between music and the visual arts. He teamed up with the artist, Matthew Barney, in Bahia, for example, and, using candomblé as a reference, created a carnival parade and a film. He has also collaborated with artists such as Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija and Dominique Gonzalez-Foerster. Restless and plural, he has connected with the traditions of samba and pop, and experimental languages; as a radical, he has simultaneously worked in the mainstream. He has established himself as one of the great producers in the history of music, having worked on recordings of artists from Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi and Arnaldo Antunes to Laurie Anderson, David Byrne and Animal Collective, among many others.

Audrey Furlaneto is a journalist. A Social Communications graduate from the State University of Londrina, she majored in History of Art at New York University. She has worked as a reporter and television columnist at the newspaper *Folha de S. Paulo* (2006-2011) and as a visual arts reporter at the newspaper *O Globo* (2012-2014). She was assistant editor of the digital project *Canal Meio* (2017) and collaborated on the platform *Hysteria* (2017-2018). She has published articles in the newspaper *Valor Econômico* and in the magazines *Piauí*, *Vogue*, and *Época*, among others. She lives in Rio de Janeiro.

Cauê Alves is currently the general curator of the Brazilian Museum of Sculpture (Museu Brasileiro da Escultura - MuBE-SP). He also works as a professor at the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP) and at the University Fine Arts Center of São Paulo (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo - FEBASP). He was a member of the Arts Advisory Council of the Museum of Modern Art of São Paulo (2005-2007) and curator of the Printmaking Club (Clube de Gravura), also at MAM-SP (2006-2016). He curated the exhibitions *Quase Líquido* (Almost Liquid) (Itaú Cultural, 2008) and *Mira Schendel: Averso do Averso* (Mira Schendel: Reverse of the Reverse) (Instituto de Arte Contemporânea, 2010), and is co-curator of the show *Sergio Camargo: Luz e Matéria* (Sergio Camargo: Light and Matter) (Itaú Cultural/Fundação Iberê Camargo, 2015-2016), among others. He was adjunct curator of the 8th Biennale of Mercosul (2011), one of the curators of the 32nd Panorama of Brazilian Art (MAM-SP, 2011) and assistant curator of the Brazilian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015). He lives in São Paulo.

Daniel Blaufuks mostly uses photography and video as media for his artistic work. Born in Lisbon, in 1963, the son of Jewish refugees, he moved to Germany in 1976 and returned to Portugal in 1983. It was at this time that he began his career as a photographer, initially working for newspapers and magazines. From the 1990s, now

Arto Lindsay (por Audrey) Guitarrista, compositor, cantor e produtor, Arto Lindsay nasceu nos Estados Unidos em 1953. Passou a infância e parte da adolescência em Garanhuns, Pernambuco, quando conheceu o movimento tropicalista e seus principais artífices. De volta aos Estados Unidos, em Nova York, rapidamente se tornou um dos grandes nomes da New Wave – sem perder a relação com a então pulsante cultura brasileira.

Há décadas Lindsay desenvolve seu trabalho na interseção entre a música e as artes visuais. Uniu-se, por exemplo, ao artista Matthew Barney, na Bahia, e, tendo como referência o candomblé, criou um desfile de Carnaval e um filme; além de ter colaborado com artistas como Vito Acconci, Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Foerster. Inquieto e plural, conectou-se à tradição do samba, ao pop e a linguagens experimentais, sendo radical e, ao mesmo tempo, atuando no mainstream. Consagrou-se como um dos grandes produtores da história da música, tendo trabalhado em discos de artistas que vão de Caetano Veloso, Marisa Monte, Nação Zumbi e Arnaldo Antunes a Laurie Anderson, David Byrne e Animal Collective, entre muitos outros.

Audrey Furlaneto é jornalista. Formada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina, especializou-se em História da Arte pela New York University. Atuou como repórter e colunista de televisão na *Folha de S. Paulo* (2006-2011) e repórter de artes visuais no jornal *O Globo* (2012-2014). Foi editora-adjunta do projeto digital *Canal Meio* (2017) e colaborada da plataforma *Hysteria* (2017-2018). Publicou artigos no jornal *Valor Econômico* e nas revistas *Piauí*, *Vogue*, *Época*, entre outras. Vive no Rio de Janeiro.

Cauê Alves, atualmente, é curador geral do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE-SP). Atua também como professor na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Foi membro do Conselho Consultivo de Artes do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2005-2007) e curador do *Clube de Gravura*, também no MAM-SP (2006-2016). Realizou a curadoria das exposições *Quase Líquido* (Itaú Cultural, 2008) e *Mira Schendel: Averso do Averso* (Instituto de Arte Contemporânea, 2010), e a cocuradoria da mostra *Sergio Camargo: Luz e Matéria* (Itaú Cultural/Fundação Iberê Camargo, 2015-2016), entre outras. Foi curador adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011), um dos curadores do 32º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP, 2011) e curador assistente do *Pavilhão Brasileiro* na 56ª Bienal de Veneza (2015). Vive em São Paulo.

Daniel Blaufuks vale-se sobretudo da fotografia e do vídeo como suportes para sua produção artística. Nascido em 1963 em Lisboa, filho de refugiados judeus, mudou-se para a Alemanha em 1976 e retornou a Portugal em 1983. À época, iniciou sua carreira como fotógrafo, trabalhando a princípio para jornais e revistas. A partir dos anos 1990, já voltado para a arte, publicou livros, dirigiu filmes e passou a realizar exposições pelo mundo, vivendo entre a Inglaterra e os Estados Unidos, mas sempre em trânsito, viajando para países como Índia, África e Rússia, entre outros. A fotografia, desde sem-

focusing on art, he published books, directed films and went on to hold exhibitions around the world, living between England and the United States, but always in transit, travelling to countries such as India, Africa and Russia, among others. Photography has always permeated his everyday life. It is not by coincidence that Blaufuks has registered the same place in his house, in Lisbon, time after time, day after day: the coffee table positioned before the kitchen window. These images gave rise to the series entitled *Tentativa de esgotamento* – Attempt at Exhaustion. Nothing that one might call “special” has taken place at that table on the hundreds of occasions that it was photographed by Blaufuks, between 2009 and 2016. Nothing apart from the light of each day, nothing apart from the crockery, which was also selected for these records, nothing apart from the napkins or fruit, nothing apart from the table and window. Nothing apart from time. In 2017, Raul Mourão discovered the images of *Tentativa de esgotamento* on an Instagram profile of Blaufuks and invited him to take part in this Volume 2 with a selection of photographs from the series.

Daniel Senise is a visual artist. He graduated in Civil Engineering from the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and has taken free courses at the Visual Arts School of Parque Lage (EAV-Parque Lage), an institution where he also worked as a teacher between 1985 and 1996. Since the 1980s, Daniel has taken part in group shows, including the São Paulo Biennale, the Havana Biennale (Cuba), the Venice Biennale (Italy), the Liverpool Biennale (England), the New Delhi Triennale, as well as exhibitions at MASP and MAM São Paulo, MoMA (New York), the Georges Pompidou Center (Paris) and others. Highlights of his solo shows include those staged at the Casa França-Brasil (Rio de Janeiro, 2011), MAM Rio de Janeiro (2008), the Galeria Vermelho (São Paulo, 2007, 2011 and 2014), the Oscar Niemeyer Museum (Curitiba, 2006), MAC Niterói (2003), the Museum of Contemporary Art (Monterrey, Mexico, 1994), the Museum of Contemporary Art (Chicago, US, 1991), the Galeria Camargo Vilaça (São Paulo, 1995) and the Pulitzer Art Gallery (Amsterdam, 1990). He lives in Rio de Janeiro.

Emmanuel Nassar is a visual artist. Born in Capanema, Pará, he graduated in Architecture from the Federal University of Pará (UFPA). His work mainly focuses on painting, using different media including canvass, wood, glass and metallic plates. He has held solo shows at cultural spaces, galleries and museums such as the Pinacoteca Estação (São Paulo, 2018), the Galeria Millan (São Paulo, 2003, 2005, 2008, 2010, 2013 and 2016), the Castro Maya Museum (Rio de Janeiro, 2013), the Hélio Oiticica Municipal Arts Center (Rio de Janeiro, 2012), the Tomie Ohtake Institute (São Paulo, 2003), the Banco do Brasil Cultural Center (Rio de Janeiro and Brasília, 2003) and the Museum of Modern Art of São Paulo (1998). His works form part of major public collections, including the Patricia Phelps de Cisneros Collection (New York, US, and Caracas, Venezuela), the Museum of Modern Art of São Paulo, the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, the Museum of Contemporary Art of Niterói and the

pre, impregna seu cotidiano. Não por acaso, Blaufuks registrou tantas vezes, dia após dia, o mesmo ponto de sua casa, em Lisboa — a mesa de café, disposta ante a janela da cozinha. As imagens deram origem à série intitulada Tentativa de esgotamento. Nada do que se usa chamar “especial” se passou naquela mesa nas centenas de vezes em que foi fotografada por Blaufuks, entre 2009 e 2016. Nada além da luz de cada dia, nada além da louça, que tampouco foi escolhida para os registros, nada além de guardanapos ou frutas, nada além da mesa e da janela. Nada além do tempo. Em 2017, Raul Mourão conheceu as imagens de Tentativa de esgotamento por meio do perfil de Blaufuks no Instagram e o convidou a participar deste Volume 2 com uma seleção de fotografias da série.

Daniel Senise é artista visual. Formou-se em Engenharia Civil pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e participou de cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV-Parque Lage), instituição onde também atuou como professor entre 1985 e 1996. Desde os anos 1980, Daniel vem participando de mostras coletivas, entre elas a Bienal de São Paulo, a Bienal de La Habana (Cuba), a Bienal de Veneza (Itália), a Bienal de Liverpool (Inglaterra), a Trienal de Nova Délhi, exposições no MASP e no MAM de São Paulo, no MoMA (Nova York), no Centre Georges Pompidou (Paris) e outras. Entre as exposições individuais, destacam-se as realizadas na Casa França-Brasil (Rio de Janeiro, 2011), MAM Rio de Janeiro (2008), Galeria Vermelho (São Paulo, 2007, 2011 e 2014), Museu Oscar Niemeyer (Curitiba, 2006), MAC de Niterói (2003), Museu de Arte Contemporâneo (Monterrey, México, 1994), Museum of Contemporary Art (Chicago, EUA, 1991), Galeria Camargo Vilaça (São Paulo, 1995) e Pulitzer Art Gallery (Amsterdã, 1990). Vive no Rio de Janeiro.

Emmanuel Nassar é artista visual. Nascido em Capanema, no Pará, formou-se em Arquitetura pela Universidade Federal do Pará (UFPA). O seu trabalho volta-se substancialmente para a pintura, adotando diversos suportes que incluem tela, madeira, vidro e chapas metálicas. Realizou exposições individuais em espaços culturais, galerias e museus como a Pinacoteca Estação (São Paulo, 2018), Galeria Millan (São Paulo, 2003, 2005, 2008, 2010, 2013 e 2016), Museu Castro Maya (Rio de Janeiro, 2013), Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 2012), Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2003), Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro e Brasília, 2003) e Museu de Arte Moderna de São Paulo (1998). Suas obras integram importantes coleções públicas, entre elas a Colección Patricia Phelps de Cisneros (Nova York, EUA, e Caracas, Venezuela), Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Niterói e University of Essex Museum (Inglaterra). Vive em São Paulo.

Eucanaã Ferraz é poeta, professor de literatura brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e consultor de literatura do Instituto Moreira Salles, onde elabora publicações, exposições, debates, cursos e espetáculos. Publicou, entre outros, *Desassombro* (2002, Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional), *Rua do mundo* (2004), o volume

University of Essex Museum (England). He lives in São Paulo.

Eucanaã Ferraz is a poet, professor of Brazilian literature at the Literature Department of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and literature consultant of the Moreira Salles Institute, where he organizes publications, exhibitions, debates, courses and shows. He has published, among other works, *Desassombro* (2002, Alphonsus de Guimaraens Award of the Brazilian National Library Foundation), *Rua do mundo* (2004), the volume *Vinicius de Moraes*, of the collection *Folha explica* (2006), *Cinemateca* (2008, Prêmio Jabuti), *Sentimental* (2012, Portugal Telecom Poetry Award), *Escuta* (2015) and, for younger readers, *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009) and *Palhaço, macaco, passarinho* (2010, Ofélia Fontes Award – Best Children’s Book of the National Children’s and Young People’s Book Foundation). He has edited several books, including *Letra só* (2003) and *O mundo não é chato* (2005), both by Caetano Veloso. Together with André Vallias, he edits the on-line magazine *Errática*. He lives in Rio de Janeiro.

Felipe Scovino has a doctorate in Visual Arts. He is a critic, curator and professor at the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro. He was responsible for curating the exhibitions *Lygia Clark: Pensamento Mudo* (Lygia Clark: Mute Thought) (Dan Galeria, São Paulo, 2004), *Arquivo Contemporâneo* (Museum of Contemporary Art of Niterói, 2009), *Estética da Gambiarra* (Makeshift Aesthetic) (Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, 2012), *Travessias 2* (Crossings 2) (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, 2013), *Narrativas em Processo: Livros de Artistas* of the Itaú Cultural Collection (Itaú Cultural, São Paulo, 2018), among others. Together with Paulo Sergio Duarte, he was the curator of *Lygia Clark: Uma Retrospectiva* (Lygia Clark: A Retrospective) (Itaú Cultural, São Paulo, 2012) and, alongside Pieter Tjabbes, he curated the show *Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura* (Abraham Palatnik: The Reinvention of Painting) (CCBB, Brasília, 2013; MON, Curitiba, 2014; MAM, São Paulo, 2014; CCBB, Rio de Janeiro, 2017). He is the editor of the books *Arquivo contemporâneo* (7Letras, 2009), *Cildo Meireles* (Azougue Editorial, 2009), *Zerbini, Barrão, Albano* (Imago Escritório de Arte, 2017), among others. He was a professor at the Visual Arts School of Parque Lage (2011/2013) and resident curator at *Residency Unlimited* (New York, USA, 2014). He lives in Rio de Janeiro.

Fernanda Lopes is an art critic, assistant curator of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and professor of the Visual Arts School of Parque Lage (Rio de Janeiro). She holds Master’s and Doctorate degrees from the Post-Graduate Program of the Fine Arts School of UFRJ (Federal University of Rio de Janeiro). Her Master’s dissertation, *Éramos o time do Rei* (We Were The King’s Team) (Alameda Editorial, 2009), was nominated for the Marcantonio Vilaça Plastic Arts Award (2006). She was associate curator of visual arts at the Centro Cultural São Paulo – CCSP (2010-2012), a member of the Cultural Board of the Galeria IBEU/RJ (2013-2014) and a member of the Nomination Committee for the 6th edition of the PIPA Award (MAM-Rio, 2015). She is currently a member of the

Vinicius de Moraes, *da coleção Folha explica* (2006), *Cinemateca* (2008, Prêmio Jabuti), *Sentimental* (2012, Prêmio Portugal Telecom de Poesia), *Escuta* (2015) e, *para o público infantojuvenil*, *Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos* (2009) e *Palhaço, macaco, passarinho* (2010, Prêmio Ofélia Fontes – O Melhor para a Criança, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil). *Organizou vários livros, entre eles Letra só* (2003) e *O mundo não é chato* (2005), *ambos de Caetano Veloso*. *Edita, com André Vallias, a revista on-line Errática. Vive no Rio de Janeiro.*

Felipe Scovino é doutor em Artes Visuais, crítico, curador e professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Assinou a curadoria das exposições *Lygia Clark: Pensamento Mudo* (Dan Galeria, São Paulo, 2004), *Arquivo Contemporâneo* (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2009), *Estética da Gambiarra* (Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro, 2012), *Travessias 2* (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, 2013), *Narrativas em Processo: Livros de Artistas na Coleção Itaú Cultural* (Itaú Cultural, São Paulo, 2018), entre outras. Juntamente com Paulo Sergio Duarte, foi curador de *Lygia Clark: Uma Retrospectiva* (Itaú Cultural, São Paulo, 2012) e, ao lado de Pieter Tjabbes, foi cocurador da mostra *Abraham Palatnik: A Reinvenção da Pintura* (CCBB, Brasília, 2013; MON, Curitiba, 2014; MAM, São Paulo, 2014; CCBB, Rio de Janeiro, 2017). É organizador dos livros *Arquivo contemporâneo* (7Letras, 2009), *Cildo Meireles* (Azougue Editorial, 2009), *Zerbini, Barrão, Albano* (Imago Escritório de Arte, 2017) e outros. Foi professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2011/2013) e curador residente no *Residency Unlimited* (Nova York, EUA, 2014). Vive no Rio de Janeiro.

Fernanda Lopes é crítica de arte, curadora assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e professora na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro). Mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, teve a sua tese de mestrado, *Éramos o time do Rei* (Alameda Editorial, 2009), contemplada pelo Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça (2006). Foi curadora associada de artes visuais no Centro Cultural São Paulo – CCSP (2010-2012), membro do Conselho Cultural da Galeria IBEU/RJ (2013-2014) e membro do Comitê de Indicação da 6ª edição do Prêmio PIPA (MAM-Rio, 2015). Atualmente, é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e do Conselho Internacional de Museus (ICOM). É autora do livro *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Funarte/Figo Editora, 2013) e organizadora, ao lado de Aristóteles A. Predebon, da publicação *Francisco Bitencourt: Arte-Dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016). Entre as curadorias de mostras realizadas, destacam-se a *Sala Especial Grupo Rex, na 29ª Bienal de São Paulo* (2010), e *Em Polvorosa – Um Panorama das Coleções MAM-Rio* (2016), ao lado de Fernando Cocchiarale, pela qual recebeu o Prêmio Maria Eugênia Franco da Associação Brasileira de Críticos de Arte (2016). Vive no Rio de Janeiro.

Frederico Coelho é pesquisador, ensaísta e professor de literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Brazilian Association of Art Critics (Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA) and the International Council of Museums (ICOM). She is the author of the book *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Funarte/Figo Editora, 2013) and the editor, alongside Aristóteles A. Predebon, of the publication *Francisco Bittencourt: Arte-Dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016). Highlights of shows she has curated include the Grupo Rex Special Room at the 29th Biennale of São Paulo (2010), and *Em Polvorosa – Um Panorama das Coleções MAM-Rio* (In a Frenzy – A Panorama of the MAM-Rio Collections) (2016), alongside Fernando Cocchiarale, for which she received the Maria Eugênia Franco Award of the Brazilian Association of Art Critics (2016). She lives in Rio de Janeiro.

Frederico Coelho is a researcher, essayist and professor of literature at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). He has published the books *Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção* (Cobogó, 2010), *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010), *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010) and *A semana sem fim: memória e comemorações da Semana de Arte Moderna de 1922* (Casa da Palavra, 2012). Alongside Isabel Diegues, he edited the books *Pintura brasileira contemporânea* (Cobogó, 2011) and *Desdobramentos da pintura século XXI* (Cobogó, 2012); and, together with César Oiticica Filho, the book *Hélio Oiticica: Newyorkaises/Conglomerado* (Azougue Editorial, 2013). Highlights of the exhibitions he has curated include *Travessias* (Crossings) (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, 2011), *Tudo que Vive É Espesso* (Every Living Thing Is Dense), by Maria Laet (A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2012), *Contos sem Reis* (Tales Without Kings) by Laercio Redondo (Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2013), *GIL70* (Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro; Itaú Cultural, São Paulo, 2012) and *Tropicália: Um Disco em Movimento* (Tropicalia: A Record in Movement) (CCBB, Rio de Janeiro, 2017). He lives in Rio de Janeiro.

Greg Caz is a North American DJ and writer. Of Haitian origin, he has collected records since his childhood, in the 1970s, and inherited a passion for Brazilian music from his father. In addition to his work filling the dance floors, which he has pursued for over 25 years, he has also written for several magazines and websites. He lives in New York.

Guilherme Gutman is a psychiatric doctor, psychoanalyst, independent curator, art critic, holder of Master's and Doctorate degrees in collective health from the State University of Rio de Janeiro (UERJ), and a professor of the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio) and of the Visual Arts School of Parque Lage. He conducts research in the area of the intersection between psychoanalysis, psychopathology, philosophy and art. He was a member of the editorial board of the magazine *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental* (2008-2011). He has published articles in the newspapers *Valor Econômico*, *O Globo*

Lançou os livros *Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção* (Cobogó, 2010), *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010), *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010) e *A semana sem fim: memória e comemorações da Semana de Arte Moderna de 1922* (Casa da Palavra, 2012). *Organizou, ao lado de Isabel Diegues, os livros* *Pintura brasileira contemporânea* (Cobogó, 2011) e *Desdobramentos da pintura século XXI* (Cobogó, 2012); e, *ao lado de César Oiticica Filho, o livro* *Hélio Oiticica: Newyorkaises/Conglomerado* (Azougue Editorial, 2013). *Entre as exposições que atuou como curador, destacam-se* *Travessias* (Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, 2011), *Tudo que Vive É Espesso, de Maria Laet* (A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2012), *Contos sem Reis, de Laercio Redondo* (Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2013), *GIL70* (Centro Cultural Correios, Rio de Janeiro; Itaú Cultural, São Paulo, 2012) e *Tropicália: Um Disco em Movimento* (CCBB, Rio de Janeiro, 2017). *Vive no Rio de Janeiro.*

Greg Caz é DJ e escritor norte-americano. De origem haitiana, coleciona discos desde a infância, nos anos 1970, e herdou do pai a paixão pela música brasileira. Além do trabalho esquentando as pistas de dança, que realiza há mais de 25 anos, também já escreveu para várias revistas e websites. Vive em Nova York.

Guilherme Gutman é médico psiquiatra, psicanalista, curador independente, crítico de arte, mestre e doutor em saúde coletiva pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Realiza pesquisa na área de interseção entre a psicanálise, a psicopatologia, a filosofia e a arte. Foi membro do corpo editorial da Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental (2008-2011). Já publicou artigos nos jornais *Valor Econômico*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*, e nas revistas *Art Magazine* e *Mente e Cérebro*. É autor do livro *William James & Henry James: filosofia, literatura e vida* (Subversos, 2015). *Vive no Rio de Janeiro.*

Gustavo Prado é artista visual, crítico de arte, editor e um dos idealizadores da revista *Jacaranda*. Estudou filosofia e desenho industrial, complementando sua formação artística na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro). No seu trabalho, transita entre diferentes linguagens como a escultura, a performance, a fotografia e o vídeo, voltando-se constantemente às possibilidades de investigação do espaço e às complexidades que envolvem o olhar. Das exposições coletivas que participou, destacam-se *Projéteis de Arte Contemporânea* (Funarte, Rio de Janeiro, 2003), *Ano do Brasil na França* (Le Carreau du Temple, Paris, 2005), além de mostras no *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* e no *Paço Imperial* (Rio de Janeiro). Participou de residências como o *Rumos* (Fundação Cultural Itaú Cultural de São Paulo) e o *Programa AIM* (Museu do Bronx, Nova York, EUA). Recentemente, apresentou uma instalação no *Coachella Valley Music and Arts Festival* (Califórnia, EUA, 2017). *Vive no Brooklyn, Nova York, EUA.*

and *Jornal do Brasil*, and in the magazines *Art Magazine* and *Mente e Cérebro*. He is the author of the book *William James & Henry James: filosofia, literatura e vida* (Subversos, 2015). He lives in Rio de Janeiro.

Gustavo Prado is a visual artist, art critic, editor and one of the founders of the magazine *Jacaranda*. He studied philosophy and industrial design, completing his artistic training at the Visual Arts School of Parque Lage (Rio de Janeiro). In his work, he moves between different languages such as sculpture, performance, photography and video, constantly returning to the possibilities of investigating space and the complexities involving the gaze. Highlights of group exhibitions he has participated in include *Projéteis de Arte Contemporânea* (Projectiles of Contemporary Art) (Funarte, Rio de Janeiro, 2003), *Ano do Brasil na França* (Year of Brazil in France) (Le Carreau du Temple, Paris, 2005), as well as shows at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro and the Paço Imperial (Rio de Janeiro). He has taken part in residences such as *Rumos* (Pathways) (Fundação Cultural Itaú Cultural de São Paulo) and the AIM program (Bronx Museum of Arts, New York, US). Recently, he presented an installation at Coachella Valley Music and Arts Festival (California, US, 2017). He lives in Brooklyn, New York, US.

Isabel Diegues is the editorial director of *Cobogó*. A literature graduate of the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio), she has worked as a screenwriter, producer and film director. She has edited publications such as *Adriana Varejão: entre carnes e mares* (2010), *Pintura brasileira séc. XXI* (2011) and *Fotografia na arte brasileira séc. XXI* (2013). Highlights of her cinematographic work include the award-winning short films *Vila Isabel* (1998) and *Marina* (2003), for which she was the screenwriter and director, and *Madame Satã* (2002), by Karim Aïnouz, for which she was the producer. In 2016, she published the book *Diário de uma digressão (Uma viagem ao sertão do Piauí da Serra das Confusões até o mar)*, as part of the Piauí Project, a journey that resulted in an exhibition of the same name, and also *Arte brasileira para crianças*, an activity book based on Brazilian artists, written in conjunction with Mini Kerti, Priscila Lopes and Márcia Fortes. She lives in Rio de Janeiro.

Lenora de Barros is a poet and visual artist, who graduated in Linguistics from the University of São Paulo (USP). She is interested in the question of words and images, which are explored through different media in her work, such as photography, video, performance, the construction of objects and sound installations. Her work forms part of various collections in Brazil and around the world, including: *Hammer Museum* (Los Angeles), *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Spain), *Daros Latinamerica* (Switzerland) and the *Museum of Modern Art of São Paulo* (MAM-SP). Highlights of her group and solo exhibitions include: *Pisa na Paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Angeles, 2017; and Brooklyn Museum, Nova York, 2018), *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo; and *Oficina Oswald de Andrade*, São Paulo, 2016). She has also taken

Isabel Diegues é diretora editorial da *Cobogó*. Formada em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), atuou como roteirista, produtora e diretora de cinema. Organizou publicações como *Adriana Varejão: entre carnes e mares* (2010), *Pintura brasileira séc. XXI* (2011) e *Fotografia na arte brasileira séc. XXI* (2013). Em sua produção cinematográfica, destacou-se os premiados curtas-metragens *Vila Isabel* (1998) e *Marina* (2003), dos quais foi roteirista e diretora, e *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz, do qual foi produtora. Em 2016, lançou o livro *Diário de uma digressão (Uma viagem ao sertão do Piauí da Serra das Confusões até o mar)*, parte do *Projeto Piauí*, viagem que resultou em uma exposição de mesmo nome, e também *Arte brasileira para crianças*, livro de atividades escrito a partir de artistas brasileiros, em conjunto com Mini Kerti, Priscila Lopes e Márcia Fortes. Vive no Rio de Janeiro.

Lenora de Barros é poeta e artista visual, formada em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP). Parte da indagação da palavra e da imagem, que em seu trabalho são articuladas em diversos suportes, como a fotografia, o vídeo, a performance, a construção de objetos e a instalação sonora. Sua obra faz parte de acervos no Brasil e no mundo, entre eles: *Hammer Museum* (Los Angeles), *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Espanha), *Daros Latinamerica* (Suíça) e *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP). Entre as exposições coletivas e individuais, destacam-se: *Pisa na Paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017), *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Hammer Museum, Los Angeles, 2017; e Brooklyn Museum, Nova York, 2018), *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo; e *Oficina Oswald de Andrade*, São Paulo, 2016). Participou de bienais, incluindo a 11ª Bienal de Lyon (França, 2011), a 4ª Bienal de Arte Contemporânea de Thessaloniki (Grécia, 2013) e a 17ª, 24ª e 30ª Bienal Internacional de São Paulo (1983, 1998 e 2012, respectivamente). Vive em São Paulo.

Luísa Duarte é crítica e curadora independente, mestre em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Foi professora da graduação em artes visuais da Faculdade Santa Marcelina (2009-2010), membro do conselho consultivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo e curadora de quatro edições do *Red Bull House of Art*, projeto de residências artísticas e mostras no Centro de São Paulo (2009-2010). Coordenou o ciclo de conferências *A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro - Memória e Projeção*, plataforma de debates da 28ª Bienal Internacional de São Paulo. Fez parte da comissão curatorial do programa *Rumos Artes Visuais* (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2005-2006) e da equipe curatorial de Hans Ulrich Obrist na mostra *The Insides are on the Outside* (Casa de Vidro Lina Bo Bardi, São Paulo, 2013). Organizou, com Adriano Pedrosa, o livro *ABC - Arte Brasileira Contemporânea* (Cosac Naify, 2014). Foi professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2015-2016). Vive entre o Rio de Janeiro e São Paulo.

Luiz Camillo Osorio é crítico de arte, professor associado e diretor do Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e curador do Instituto PIPA. Foi membro

part in biennales, including the 11th Biennale of Lyon (France, 2011), the 4th Biennale of Contemporary Art of Thessalonica (Greece, 2013) and the 17th, 24th and 30th International Biennale of São Paulo (1983, 1998 and 2012, respectively). She lives in São Paulo.

Luisa Duarte is a critic and independent curator, with a Master's degree in philosophy from the Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC-SP). She was a graduate professor in visual arts of the Santa Marcelina College (2009-2010), a member of the consultative board of the Museum of Modern Art of São Paulo and the curator of four editions of Red Bull House of Art, a project of residences and shows in the Centre of São Paulo (2009-2010). She coordinates the conference cycle The Biennale of São Paulo and the Brazilian Artistic Medium – Memory and Projection (A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro – Memória e Projeção), a platform of debates regarding the 28th International Biennale of São Paulo. She formed part of the curatorial committee of the program Rumos Artes Visuais (Visual Arts Pathways) (Instituto Itaú Cultural, São Paulo, 2005-2006) and of Hans Ulrich Obrist's curatorial team for the show The Insides are on the Outside (Casa de Vidro Lina Bo Bardi, São Paulo, 2013). Together with Adriano Pedrosa, she organized the book *ABC – Arte Brasileira Contemporânea* (Cosac Naify, 2014). She was a professor at the Visual Arts School of Parque Lage (2015-2016). She lives between Rio de Janeiro and São Paulo.

Luiz Camillo Osorio is an art critic, associate professor and director of the Philosophy Department of the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio) and curator of the PIPA Institute. He was a member of the curatorship council of the Museum of Modern Art of São Paulo (2007-2009) and general curator of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (2009-20015). Among other events, he has curated the Brazilian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015) and the 35th Panorama of Brazilian Art (MAM-SP, 2017). He has written columns on art criticism for the newspapers *O Globo* (1997-2008) and *Jornal do Brasil* (2001), in addition to collaborating on Brazilian and foreign publications in the field. He is the author, among other works, of the books *Abraham Palatnik* (Cosac Naify, 2004), *Razões da crítica* (Zahar, 2005) and *Olhar à margem* (Cosac Naify/Editora do SESI, 2016). He was the editor of the publication *Cem anos de Iberê* (Cosac Naify, 2014). He lives in Rio de Janeiro.

Marcos Chaves is a visual artist. He began his artistic career in the second half of the 1980s, exploring the parameters of appropriation and intervention. His work is characterized by the use of multi-media, including the making of objects, photography, video, drawing, the word and sound. He has taken part in biennales including *Manifesta 7 – The European Biennial of the Contemporary Art* (Italy, 2008), the 25th International Biennale of São Paulo (2002), and the 1st and 5th Biennale of Mercosul (Porto Alegre, 1997 and 2005), the 4th Biennale of Havana (Cuba, 1990), among others. He has held solo and group exhibitions in spaces in Brazil and abroad, including: Mori Art Museum (Japan), Museum Beelden aan Zee (Holland), Fri-Art – Centre d'Art Contemporain

do conselho de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2007-2009) e curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2009-20015). Realizou, entre outras curadorias, o *Pavilhão Brasileiro na 56ª Bienal de Veneza* (2015) e o *350 Panorama da Arte Brasileira* (MAM-SP, 2017). Assinou colunas de crítica de arte nos jornais *O Globo* (1997-2008) e *Jornal do Brasil* (2001), além de ter colaborado com publicações brasileiras e estrangeiras na área. É autor, entre outros, dos livros *Abraham Palatnik* (Cosac Naify, 2004), *Razões da crítica* (Zahar, 2005) e *Olhar à margem* (Cosac Naify/Editora do SESI, 2016). Assinou a organização da publicação *Cem anos de Iberê* (Cosac Naify, 2014). Vive no Rio de Janeiro.

Marcos Chaves é artista visual. Iniciou sua atividade artística na segunda metade dos anos 1980, trabalhando sobre os parâmetros da apropriação e da intervenção. Sua obra se caracteriza pelo uso de múltiplas mídias, entre a produção de objetos, a fotografia, o vídeo, o desenho, a palavra e o som. Participou de bienais como a *Manifesta 7 – The European Biennial of the Contemporary Art* (Itália, 2008), a *25ª Bienal Internacional de São Paulo* (2002), a *1ª e 5ª Bienal do Mercosul* (Porto Alegre, 1997 e 2005), a *4ª Bienal de Havana* (Cuba, 1990), entre outras. Realizou exposições individuais e coletivas em espaços no Brasil e no exterior: Mori Art Museum (Japão), Museum Beelden aan Zee (Holanda), Fri-Art – Centre d'Art Contemporain de Fribourg (Suíça), Iziko South African National Art Gallery (África do Sul), Jim Thompson House (Tailândia), Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato e Milão, Itália), MAC de Santiago (Chile), Museu de Arte de São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, entre outros. Vive no Rio de Janeiro.

Maria do Carmo M. P. de Pontes é escritora e curadora independente com mestrado em curadoria pelo Goldsmiths College (2011). Projetos e exposições recentes incluem *Faço Tudo para Não Fazer Nada*, individual de Carlito Carvalhosa (Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2017-2018), *Hallstatt* (Galpão Fortes d'Aloia & Gabriel, São Paulo, 2016-2017), a curadoria dos *Solo Projects da feira ARCOmadrid* (2016), *Akakor* (Baró Galeria, São Paulo, 2015) e *Alter-Heróis* (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014). Em 2014, fundou *Question Centre*, uma plataforma nômade de exposições curtas cujo recorte estabelece relações geracionais entre artistas. Colabora com diversos livros e revistas, e contribui regularmente para a *Conceptual Fine Arts*.

Paulo Sergio Duarte é professor de história da arte, crítico e curador. É pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (CESAP) e professor da Universidade Candido Mendes (Rio de Janeiro). Exerceu cargos públicos na direção de instituições de educação e cultura, entre elas o Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte – INAP (1981-1983) e o *Paço Imperial – IPHAN/Pró-Memória* (1986-1990). Foi subsecretário de Educação do Estado do Rio de Janeiro (1991-1993) e membro do grupo de implantação da Universidade Estadual

de Fribourg (Switzerland), Iziko South African National Art Gallery (South Africa), Jim Thompson House (Thailand), Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato and Milan, Italy), MAC of Santiago (Chile), Museum of Art of São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, Museum of Art of Rio and Museum of Contemporary Art of Niterói, among others. He lives in Rio de Janeiro.

Maria do Carmo M. P. de Pontes is a writer and independent curator with a Master's degree in curatorship from Goldsmiths College (2011). Her recent projects and exhibitions include *Faço Tudo para Não Fazer Nada* (I Do Everything In Order To Do Nothing), a solo show by Carlito Carvalhosa (Galeria Nara Roesler, São Paulo, 2017-2018), Hallstatt (Galpão Fortes d'Aloia & Gabriel, São Paulo, 2016-2017), the curatorship of the Solo Projects of the ARCOMadrid fair (2016), Akakor (Baró Galeria, São Paulo, 2015) and Alter-Heróis (Alter-Heroes) (Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, 2014). In 2014, she founded Question Centre, a mobile platform of short exhibitions whose selection establishes generational relationships between artists. She has collaborated on several books and magazines, and regularly contributes to *Conceptual Fine Arts*.

Paulo Sergio Duarte is a professor of Art History, critic and curator. He is a researcher of the Centro de Estudos Sociais Aplicados (Center of Applied Studies) (CESAP) and professor of Candido Mendes University (Rio de Janeiro). He has held public posts on the boards of educational and cultural institutions, including the Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte – INAP (National Institute of Plastic Arts of Funarte) (1981-1983) and the Paço Imperial – IPHAN/Pró-Memória (1986-1990). He was Undersecretary of Education for the State of Rio de Janeiro (1991-1993) and a member of the implementation group of the Estadual Norte Fluminense University – UENF (1991-1995). Among other works, he has published the books *Tunga: pálpebras* (Galeria Millan, 2017), *Antonio Dias, with Achille Bonito Oliva* (APC/Cosac Naify, 2015), *Carlos Vergara*, editor (Automatica, 2011), *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio* (Ed. Silvia Roesler/Instituto Plajap, 2008), *A trilha da trama e outros textos sobre arte* (Funarte, 2004; 2nd ed., 2010), *Carlos Vergara* (Santander Cultural, 2003), *Waltercio Caldas* (Cosac Naify, 2001) and *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (Campos Gerais, 1998), in addition to studies and articles about modern and contemporary art in books, magazines and newspapers. He lives in Rio de Janeiro.

Vicente de Mello is a photographer and visual artist. A Social Communications graduate from Estácio de Sá University, he majored in the History of Art and Architecture at PUC-Rio, Brazil. He has worked in the Photography Department of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (1989-1998). Since 1990, he has explored the historical tradition of the medium of photography, creating a stylistic visual lexicon of inverted meanings, generating doubts about the presence of things, whose highlights include the series: *Topografia imaginária* (Imaginary Topography) (1994-1997), *Vermelhos telúricos*

Norte Fluminense – UENF (1991-1995). *Publicou, entre outros, os livros Tunga: pálpebras* (Galeria Millan, 2017), *Antonio Dias, com Achille Bonito Oliva* (APC/Cosac Naify, 2015), *Carlos Vergara, organizador* (Automatica, 2011), *Arte brasileira contemporânea: um prelúdio* (Ed. Silvia Roesler/Instituto Plajap, 2008), *A trilha da trama e outros textos sobre arte* (Funarte, 2004; 2ª ed., 2010), *Carlos Vergara* (Santander Cultural, 2003), *Waltercio Caldas* (Cosac Naify, 2001) e *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (Campos Gerais, 1998), *além de estudos e artigos sobre arte moderna e contemporânea em livros, revistas e jornais. Vive no Rio de Janeiro.*

Vicente de Mello é fotógrafo e artista visual. Formado em Comunicação Social pela Universidade Estácio de Sá, possui especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio. Trabalhou no Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1989-1998). Desde 1990, reflete sobre a tradição histórica do meio fotográfico, criando um léxico visual estilístico de inversão de significados, gerando dúvida sobre a presença das coisas, destacando-se as séries: *Topografia imaginária* (1994-1997), *Vermelhos telúricos* (2001-2016), *Galáctica* (2000-2016), *Lapidus* (2013-2018), *Silent City* (2013) e *Brasília utopia lírica* (2014), entre outras. Ganhou o Prêmio de Melhor Exposição de Fotografia do Ano em São Paulo, da Associação Paulista de Críticos de Arte, com a mostra *moiré.galáctica.bestiário / Vicente de Mello – Photographies 1995-2006* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007) e foi o primeiro brasileiro a ser convidado para uma residência artística no Espace Photographique Contretype (Bruxelas, Bélgica, 2013). Entre os projetos atuais, está *Pli Selon Pli* (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2017) e a individual *Monolux* (Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2018). Vive no Rio de Janeiro.

(Earthy Reds) (2001-2016), Galáctica (Galactic) (2000-2016), *Lapidus* (2013-2018), *Silent City* (2013) and *Brasília utopia lírica* (Brasília Lyrical Utopia) (2014), among others. He won the Best Photography Exhibition of the Year Award in São Paulo, of the São Paulo Association of Art Critics (Associação Paulista de Críticos de Arte), with the show *moiré.galáctica.bestiário / Vicente de Mello – Photographies 1995-2006* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007) and was the first Brazilian to be invited to stage an artistic residency at the Espace Photographique Contretype (Brussels, Belgium, 2013). His current projects include *Pli Selon Pli* (Sesc 24 de Maio, São Paulo, 2017) and the solo show *Monolux* (Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, 2018). He lives in Rio de Janeiro.

Publishing • Edição

Automatica

Concept • Concepção

Raul Mourão

Editorial Coordination • Coordenação editorial

Luiza Mello e Marisa S. Mello

Production Assistant • Assistente de produção

Ana Pimenta

Foreword • Prefácio

Fernanda Lopes

Original Graphic Design • Projeto gráfico original

Gustavo Prado

Graphic Design • Projeto gráfico Vol. II

Jonathan Nunes e Maria Clara Ruback

Chapter's summaries • Sinopses dos capítulos

Audrey Furlaneto

Copyediting • Revisão

Audrey Furlaneto

Proofreading • Revisão de textos

Duda Costa

Luiza Mello

Translations • Traduções

Chris Burden

(Forward, Fenestra, You are here, To Mr. Walker, In my opinion, Jacaranda texts, Bang Bang, 7 artists, Daniel Blaufuks, Su casa, 1998/ Bandeiras/MAM SP/Bienal SP, In favor of a balance of powers, Are you Jetson? Stay Flintstones, The words and the 'thing'– part I – delirious paranoiac, The World Cup)

John Norman

(Interview Arto Lindsay)

Marise Barros

(Greg Caz Interview)

Photos • Fotos

Manuel Águas (pages 09 - 23)

Everton Ballardin (pages 30-49)

Vicente de Mello (pages 52-65 and 68- 133)

Pedro França (pages 150-157)

Eduardo Berliner (pages 159-165)

Jonathan Nunes (pages 210, 219 and 228)

370

© Martin Rüttschi and PLUTSCHOW GALLERY (pages 234- 247 and cover)
Gustavo Prado (pages 66-67, 82-83, 96-97, 112-113,134-135,148-149 and 166)
Daniel Venosa (pages 246-275)
Hugo Faraco (pages 298-311 and 316-319)
Marcos Chaves (pages 312-315)
Daniel Blaufuks (pages 320-333)
Romulo Fialdini (pages 348 and 351)
Emmanuel Nassar (page 350)
Allan Sieber (page 357)
Eilon Paz (pages 339 and 346)
© 2019. Digital image, The Museum of Modern Art,
New York/Scala, Florence (page 352)
© Fischl, Eric/AUTVIS, Brasil, 2018 (page 355)

Tratamento de imagens

Thiago Barros

Arte finalização

Alex Souza - Dínamo

Transcription of Arto Lindsay's interview • Transcrição da entrevista

Arto Lindsay

Pombo

Printing • Impressão

Ipsis Grafica e Editora

Automatica Edições Ltda

Rua Gal. Dionísio, 53/sala 6 – Humaitá

22271050

Rio de Janeiro – RJ

Tel.: (21) 32831558

contato@automatica.art.br

www.automatica.art.br

Acknowledgements - Agradecimentos:

Adriano Motta, Afonso Tostes, Alexandre Canonico, Alvaro Seixas, Amalia Giacomini, Ana Holck, André Komatsu, Angelo Venosa, Arjan Martins, Arthur Chaves, Barrão, Brígida Baltar, Bruno Drolshagen, Bruno Dunley, Cabelo, Cadu, Carlito Carvalhosa, Carlos Vergara, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Chiara Banfi, Daisy Xavier, Daniel Lannes, Daniel Senise, Eduardo Berliner, Everardo Miranda, Fabio Cardoso, Franklin Cassaro, Gabriela Machado, Galeria Nara Roesler, Geraldo de Barros, Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião, Iole de Freitas, Isabel Diegues, Janaina Tschäpe, Janina McQuoid, José Bechara, Julia Debasse, Lucia Koch, Luis Barbieri, Luiz Zerbini, LURIXS: Arte Contemporânea, Marco Veloso, Marcos Chaves, Mariana Manhães, Marina Rheingantz, Mauro Restiffe, Mayla Goerisch, Nicolás Robbio, Oskar Metsavaht, Paloma Bosquê, Paulo Climachauska, Paulo Vivacqua, Pedro França, Pedro Meyer, Rafael Alonso, Rato BranKo, Roberto Alban Galeria, Rodrigo Martins, Tatiana Chalhoub, Thiago Barros, Tomás Ribas, Vicente de Mello, Vik Muniz, Waltercio Caldas

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M891r

Mourão, Raul, 1967-

Raul Mourão, Volume 2 / Raul Mourão. - 1. ed. - Rio de Janeiro :
Automatica, 2019.
372 p. : il.

Sequência de Raul Mourão Volume 1

Inclui índice

ISBN 978-85-64919-17-4

1. Mourão, Raul, 1967-. 2. Arte - Brasil - História.
3. Artes brasileiras . I. Título.

19-55828

CDD: 709.81

CDU: 7(81)

Vanessa Mafra Xavier Salgado - Bibliotecária - CRB-7/6644

14/03/2019 18/03/2019



Handwritten graffiti in black ink, including a signature and a circled 'D'.

Large, stylized black graffiti tags, possibly reading 'Wags' and 'W2'.

A small, handwritten letter 'A' in black ink.