

2019 - RIO DE JANEIRO

+

Created in 2007, Raul Mourão's bRog has since been configured as a mixture of antenna and sounding board. The virtual space is a platform for connection with other artists and works around the world, bringing together, in more than 1.500 posts, authored texts, interviews, drawings, videos, projects, photos, articles by collaborators and flyers etc. For *Volume 3*, the researcher and essayist Frederico Coelho is the editor invited to choose three posts from the bRog, republished here. Two texts were selected from 2009: *Assembleia Geral* – a kind of poetic minutes of Raul Mourão's meeting to launch the project that gives the article its name, and the interview conducted by the professor and curator Felipe Scovino for the book *Arquivo Contemporâneo* (7Letras, 2009); The republished series also includes Gustavo Prado's text about Cindy Sherman's retrospective show at MoMA (NY) in 2012.

+

Criado em 2007, o bRog de Raul Mourão funcionava para o artista como um misto de antena e caixa de ressonância, uma plataforma de conexão com outros artistas e trabalhos ao redor do mundo, reunindo, em mais de 1.500 posts, textos autorais, entrevistas, desenhos, vídeos, projetos, fotos, artigos de colaboradores, flyers etc. Para o Volume 3, o pesquisador e ensaísta Frederico Coelho é o editor convidado a selecionar três postagens do bRog, republicadas aqui. De 2009, foram selecionados dois textos: Assembleia Geral – uma espécie de ata poética de Raul Mourão do encontro de lançamento do projeto que dá nome ao artigo, e a entrevista conduzida pelo professor e curador Felipe Scovino para o livro Arquivo Contemporâneo (7Letras, 2009). Compõe também o conjunto republicado o texto de Gustavo Prado sobre a retrospectiva de Cindy Sherman no MoMA (NY), em 2012.



Gustavo Prado started collaborating with bRog when I was making the switch from Blogspot to WordPress. The change took six months and bRog stayed out of action. During this time, he sent me a lot of posts that were not put up. Now I've decided to put up everything at the same time, although the cited exhibitions are no longer on display. Unfortunately we missed the moment, but I hope you enjoy the texts from our correspondent in Brooklyn. Here's the text about Cindy Sherman's exhibition at MOMA. I'll put up more soon.

A retrospective of Cindy Sherman at MoMA

Few artists can say that have transformed or influenced the contemporary art debate as decisively as Cindy Sherman. She is simultaneously the cause and effect of New York's dominance in the art world. If the relationship between Édouard Manet and Paris is one of the main reasons for the birth of modernity, perhaps one day it will also be possible to understand how New York and Cindy Sherman both became major symbols of modernity. Her work is a direct heir to some of the themes that were formulated in the 1970s, but which owe their internationalization and predominance to Sherman's generation. The following are some of the most notable: appropriation, used in her work as a magnifying glass capable of observing our culture and the roles in it that were "left" to women; the use of the body as an important form in art for questioning stereotypes and boundaries between different media; the primacy of content over form; the aggrandizement of the role of the artist, who becomes both subject and object, in a much more complex process than a mere self-portrait; the exploration and testing of the idea of a univocal and coherent identity; the interest in photography and the subordination of its language to its use as a tool and record of a performance; and the history of art as a field to be continuously reinterpreted and re-signified by works that reference the canon. With so many decisive themes associated with her work, she has become part of a great historical turning-point. While in the 1980s neo-expressionism made men rich and famous painters, much more significant works created what was probably one of the most important moments for women in art history: when artists such as Diane Arbus, Adrian Piper and Hannah Wilke passed the baton to Sherman and her contemporaries, like Sherrie Levine, Barbara Kruger, Nan Goldin, Jenny Holzer, Kiki Smith, among others, who, in extrapolating so-called "feminist art", put the new generation of women artists in the position of major protagonists of contemporary production.

Gustavo Prado começou a colaborar com o bRog quando eu estava fazendo a mudança do Blogspot para o WordPress. A mudança demorou seis meses e o bRog ficou fora de ação. Nesse período, ele me mandou um monte de posts que não foram ao ar. Agora resolvi subir tudo ao mesmo tempo, apesar de as exposições comentadas não estarem mais em cartaz. Uma pena termos perdido o calor da hora, mas espero que vocês apreciem os textos do nosso correspondente no Brooklyn. Segue o texto sobre a exposição de Cindy Sherman no MoMA. Já já coloco mais e mais.

A retrospectiva de Cindy Sherman no MoMA

Poucos são os artistas de quem podemos dizer que transformaram ou influenciaram de forma tão decisiva o debate sobre arte contemporânea quanto Cindy Sherman. Ela é ao mesmo tempo causa e efeito da preponderância de Nova York sobre o mundo da arte. Se a relação entre Édouard Manet e Paris constitui uma das principais razões para o nascimento da modernidade, talvez um dia também seja possível compreender como a pós-modernidade tem tanto Nova York quanto Cindy Sherman como grandes símbolos. Seu trabalho é herdeiro direto de alguns dos temas que foram formulados nos anos 1970, mas que devem sua internacionalização e predominância à geração de Sherman. São alguns dos mais notáveis: a apropriação, utilizada em seu trabalho como uma lente de aumento capaz de observar nossa cultura e os papéis que nela foram "deixados" para as mulheres; o uso do corpo como importante suporte para arte no questionamento de estereótipos e fronteiras entre diferentes meios; o privilégio do conteúdo sobre o meio; o engrandecimento do papel do artista, que se torna tanto sujeito quanto objeto, num esforço muito mais complexo que o mero autorretrato; a exploração e teste da ideia de uma identidade unívoca e coerente; o interesse pela fotografia e a submissão de sua linguagem ao uso como ferramenta e registro de uma performance; e a história da arte como um campo a ser continuamente reinterpretado e ressignificado por obras que fazem menção ao cânone. Com tantos temas decisivos relacionados à sua obra, ela é parte de uma grande virada histórica. Enquanto na década de 1980 o neoexpressionismo tornava homens pintores famosos e ricos, trabalhos muito mais significativos criaram o que foi provavelmente um dos mais importantes momentos para mulheres na história da arte: quando artistas como Diane Arbus, Adrian Piper e Hannah Wilke passaram o bastão para Sherman e suas contemporâneas, como Sherrie Levine, Barbara Kruger, Nan Goldin, Jenny Holzer, Kiki Smith, entre outras, que ao extrapolar a então chamada "arte feminista" colocaram a nova geração de mulheres artistas na posição de grandes protagonistas da produção contemporânea.

But, more than simply celebrating the importance of Cindy Sherman, and particularly her work, already honored by texts from some of the most important critics, such as Arthur Danto and Rosalind Krauss, we must take up the challenge of adding more. Since there is never a definitive interpretation, especially of works cited as capable of becoming classic definers of an era, such as her emblematic series *Untitled Film Stills*. The very definition of the classical presupposes a continuous updating and revision of the topicality and continued relevance of a work, and it is not without irony that an era that considers itself post-historical should produce its classics, and which values the ephemeral as one of its most significant traits. However, the strange thing is that the interpretation we made when confronted with the series of works arranged in ever larger formats, until they ultimately became murals, is that the whole of this retrospective mounted at MoMA is like a play. Which is to say, it is possible to draw an analogy between the spectator's journey through the exhibition rooms with what a theater audience experiences, more precisely an analogy between what tragedy seeks to be for its audience. Since, rather than offering a mere comparison between the artist's performance before the camera and the work of the actor, we are bound to go further and suggest that the role occupied by Cindy Sherman in many of her characters is that of the tragic hero. And by highlighting this fundamental trait in her work, we cannot avoid the use of Aristotle's terms and ideas described in his *Poetics*, a crucial book for the birth of critical thinking about art. Even if this sounds somewhat strange and anachronistic, we should be allowed to reference a text so strongly associated with ancient academicism and artistic dogmas. Since, in a post-historical era, where artists like Sherman have achieved the freedom to access the past and invoke such old works and ideas such that, in transforming them, they also alter the archaisms surrounding female roles, why should the *Poetics* not help us shed light on contemporary works? Why refrain from broadening the understanding of both works and text in this confluence or collision?

Untitled Film Still #12. 1978

Let's consider the following: according to Aristotle, the fate of the tragic hero must change from joy to misery, and the reason for the hero's fall comes not only from fate, but must be partially his fault, the result of his freedom of choice, the consequence of an error of judgment or failure of character. Everything must result from his imperfection, which is a very important trait because it is precisely what allows us to identify with the hero. If he were perfect and all-powerful, we would not find ourselves susceptible to the same mistakes and events that befall him: his journey would be too far removed and our identification with him much more difficult. And

Mas, mais do que celebrar a importância de Cindy Sherman, e especialmente de sua obra, já laureada com textos de alguns dos mais importantes críticos, como Arthur Danto e Rosalind Krauss, devemos assumir o desafio de acrescentar ainda mais. Pois nunca há uma interpretação definitiva, sobretudo para trabalhos apontados como capazes de se tornar clássicos definidores de uma época, como sua emblemática série Untitled Film Stills. A própria definição de clássico pressupõe uma contínua atualização e revisão da atualidade e permanência da relevância de uma obra, e não é sem ironia que logo uma era que se diz pós-histórica produza seus clássicos, logo uma época que tem no elogio ao efêmero um de seus traços mais significativos. Porém, o mais estranho é que a interpretação que tivemos ao nos defrontarmos com o conjunto de trabalhos dispostos em formatos cada vez maiores, até que no final se tornem murais, é de que o conjunto dessa retrospectiva montada no MoMA é como uma peça. Ou seja, que é possível traçar uma analogia entre o percurso do espectador pelas salas da exposição com o que vive a plateia de um teatro, mais precisamente uma analogia entre o que a tragédia quer ser para seu público. Pois, mais do que mera comparação entre a performance da artista diante da câmera fotográfica e o trabalho do ator, nos cabe buscar ir mais longe e sugerir que o papel ocupado por Cindy Sherman em grande parte de suas personagens é o do herói trágico. E, ao apontar para esse traço fundamental de sua obra, não podemos evitar o uso dos termos e ideias de Aristóteles descritos em sua Poética, um livro crucial para o nascimento do pensamento crítico sobre arte. Mesmo que isso soe um tanto estranho e anacrônico, a referência a um texto tão associado a antigos academicismos e dogmas artísticos nos deve ser permitida. Pois, numa era pós-histórica, na qual artistas como Sherman conquistam a liberdade de acessar o passado e recorrer a obras e ideias tão antigas para, transformando-as, também alterar os arcaísmos que cercam os papéis femininos, por que a Poética não poderia vir ao nosso auxílio e lançar luz sobre obras contemporâneas? Por que nos abster de ampliar a compreensão de ambos, obras e texto, nesta confluência ou colisão?

Untitled Film Still #12. 1978

Vejam os. Para Aristóteles, a sorte do herói trágico deve mudar da alegria à miséria, e a razão da queda do herói não vem apenas do destino, mas parte dela deve ser culpa sua, fruto de sua liberdade de escolha, consequência de um erro de julgamento ou falha de caráter. Tudo deve resultar de sua imperfeição, traço muito importante, pois é justamente o que permite que nos identifiquemos com o herói. Se ele fosse perfeito e todo-poderoso, não nos veríamos sujeitos aos mesmos erros e acontecimentos que recaem sobre ele, sua jornada seria distante demais e a identificação, muito mais difícil. E sem

without identification there would be no catharsis. His downfall should serve to make the whole audience more aware of, and attentive to, the choices that are always before us. The warning only becomes memorable, and the experience cathartic, if the tragedy imitates actions that arouse fear and pity, so that ultimately we can purge ourselves of such emotions. But what good is this purification for us today? And how could a contemporary work of art exploit it? Cindy Sherman, from the outset, refers to her characters as has-beens, or fallen women, in despair from the moment they become aware of their misfortune. One of her first characters from *Untitled Film Stills* has a suitcase open on a bed, which she has stopped filling with crumpled clothes to cry uncontrollably. Another photo shows a young woman standing on an empty road at night, waiting for a ride. In another, a woman stares at the phone, in an image of immense archaism – another wait, on a face that is a mixture of emptiness, pain and anxiety. They all seem so alone and to be suffering so much that we cannot escape the question of what choices or circumstances led them to this point. And even if we don't judge them, it's hard not to feel both pity and empathy, or fear that their misery could one day be ours.

Untitled Film Still #48. 1979

In another series, *Sex Pictures* – from the 1990s – the appearance is so artificially staged, with the use of prosthetics and medical dummies, that the nudity, rather than exciting, causes disgust. As if our own impulse to project lust and desire had turned against us. As if the substitution of real bodies for such schematic objects revealed our contempt for the real woman, who needs to be forgotten in order to be used as a mere channel and means for an erotic experience. More than the canonical conflict between the nude and nudity, the image of the artist needs, in these works, to disappear, in an effort to place our gaze and the role of an audience eager for female images at center-stage. The grotesque sexual organs, and the eyes – sometimes real, sometimes false – which see us from within the masks, remind us that we too can become objectified. They also seem uninterested in our humanity, and they range about us in search of organs and limbs just as our eyes previously did.

Untitled #264. 1992

In the next room, there is momentary relief, since in *Fashion Series* or *Society Portraits*, the objectification of the body is something to be measured and refined by the characters themselves; women who, in the search for beauty and the attention deriving from it, seem to explore the limits of vulgarity and flirt with the risk of making too much effort in the construction of their images.

*identificação não haveria catarse. Sua queda deve servir para tornar nós todos, o público, mais conscientes e atentos às escolhas que temos sempre pela frente. O alerta só se torna memorável, e a experiência, catártica, se a tragédia imitar ações que despertem medo e piedade, para que por fim possamos nos purificar de tais emoções. Mas de que nos serve, hoje, essa purificação? E como uma obra de arte contemporânea poderia operá-la? Cindy Sherman, desde o início, se refere aos seus personagens como has-beens, mulheres decaídas, no desespero do momento em que tomam consciência do seu desfortúnio. Uma de suas primeiras personagens de *Untitled Film Stills* tem uma mala aberta sobre a cama, que parou de preencher com roupas amassadas para chorar compulsivamente. Outra foto mostra uma moça de pé na estrada vazia à noite, à espera de uma carona. Em mais uma, outra mulher olha fixamente para o telefone, numa imagem de um imenso arcaísmo – mais uma espera, num rosto que é misto de vazio, dor e ansiedade. Elas todas parecem tão sozinhas e sofrendo tanto que não podemos evitar a pergunta sobre quais escolhas ou circunstâncias as levaram a esse estado. E mesmo que não as julguemos, é difícil não sentir ao mesmo tempo pena e empatia, ou medo de que sua miséria algum dia possa ser a nossa.*

Untitled Film Still #48. 1979

Em outra série, Sex Pictures – agora dos anos 90 –, a aparência é tão artificialmente encenada, com o uso de protéticos e bonecas médicas, que a nudez, ao invés de excitar, causa repugnância. Como se nosso próprio impulso de projetar luxúria e desejo se voltasse contra nós. Como se a substituição de corpos de verdade por objetos tão esquemáticos nos mostrasse nosso desprezo pela mulher real, que precisa ser esquecida para ser utilizada como mero canal e suporte para uma experiência erótica. Mais do que o canônico embate entre o nu e a nudez, a imagem da artista precisa, nesses trabalhos, desaparecer, num esforço para colocar o nosso olhar e o papel de uma audiência ávida por imagens femininas no centro do palco. O grotesco dos órgãos sexuais, e dos olhos ora reais, ora falsos, que de dentro das máscaras nos veem, nos lembra que nós também podemos nos tornar objetificados. Eles também parecem desinteressados na nossa humanidade, e nos percorrem em busca de órgãos e membros tanto quanto os nossos olhos há pouco faziam.

Untitled #264. 1992

*Na sala seguinte, um alívio momentâneo, pois em *Fashion Series*, ou *Society Portraits*, a objetificação do corpo é algo a ser medido, refinado, pelas próprias personagens, mulheres que, na busca pela beleza e atenção dela proveniente, parecem explorar os limites da vulgaridade e flertar com o risco de exagerar seus esforços na*

Sherman doesn't conceal their surgeries or heavy makeup. The prostheses used in the characterization only reinforce the exaggeration that is part of their own personalities and efforts to project more powerful, desirable, happy and youthful images. It is a tragic game, because the higher the climb in the pursuit of such artificial standards, the greater the fall and the more glaring the "defects" they seek to mask. Their vanity serves as a measure of their vulnerability. Of course we feel pity for them, but how difficult would it be to divert these penetrating looks towards our own efforts to mask and hide our flaws? And even as an audience, we fear those same scrutinizing eyes that we can't help employing. The identification is so swift that we also plummet from the height of mockery to the depths of discomfort.

Untitled #467. 2008

The choice to portray a woman in almost all the works represents more than simply a challenge to stigmas and stereotypes. It is part of an effort to make the imitations truthful, but not in the sense of making their representation realistic and accurate, since many of the deceptions in what is being staged can be so clearly seen. They are true imitations to the extent that they allow us to see each portrait not as a caricature, but as a person, and even if we are still aware of the imitation, we are haunted by its familiarity. This is what makes the identification possible, and this proximity terrifies us in every room until we leave the exhibition. We emerge from it purged of our pity and fear, lighter, with the sense that our miseries and fate will not be so exposed, that we will not need to place ourselves before such inquisitorial eyes: our defects are not so obvious, our pains are not so deep, our self-deception is not so public. We feel relieved by the sense that we are safe from each other, don't we? And even within the conformity and protection of our routines, we know that as long as there is art and tragic heroes, we cannot escape the awareness of our own fragility; we cannot say that we were not warned. We cannot forget to make better use of our time. From the walls, Sherman's fallen women watch us.

construção de suas imagens. Sherman não esconde suas cirurgias, sua maquiagem pesada. As próteses utilizadas na caracterização apenas reforçam o exagero que é parte de suas próprias personalidades e esforços de projetar imagens mais poderosas, desejáveis, felizes e jovens. É um jogo trágico, pois quanto mais alta é a escada na busca por padrões tão artificiais, maior é a queda e mais escancarados são os "defeitos" que buscam mascarar. Sua vaidade serve como medida de sua vulnerabilidade. É claro que sentimos piedade por elas, mas quão fácil não seria desviar esses olhares afiados sobre nossos próprios esforços por mascarar e esconder nossas falhas? E, mesmo como público, tememos esses mesmos olhos escrutinadores que não conseguimos evitar usar. A identificação é tão veloz que também despencamos de cima do deboche para o fundo do desconforto.

Untitled #467. 2008

A escolha por retratar uma mulher em quase todas as obras se coloca como mais do que um desafio a estigmas e estereótipos. É um esforço por tornar as imitações verdadeiras, mas não no sentido de tornar sua representação realística e precisa, já que muitos dos subterfúgios do que está sendo encenado podem ser vistos tão claramente. São imitações verdadeiras na medida em que nos permitem ver cada retrato não como caricatura, mas como uma pessoa, e, mesmo que ainda conscientes da imitação, nos assombremos com sua familiaridade. É isso que torna possível a identificação, e essa proximidade nos aterroriza a cada sala, até o momento de deixarmos a exposição. Saímos dela purificados de nossa piedade e de nosso medo, mais leves, com o sentimento de que nossas misérias e nosso destino não serão tão expostos, de que não precisaremos nos colocar diante de tão inquisidores olhos, nossos defeitos não são tão óbvios, nossas dores não são tão profundas, nossa autoenganação não é tão pública. Nos sentimos aliviados pela sensação de que estamos salvos uns dos outros, não estamos? E, mesmo dentro da conformidade e proteção de nossas rotinas, sabemos que, enquanto houver arte e heróis trágicos, não podemos evitar a consciência de nossa fragilidade, não podemos dizer que não fomos avisados. Não podemos nos esquecer de aproveitar melhor as horas. Das paredes, as mulheres decaídas de Sherman observam.

General Meeting

At 16:30 on Saturday, May 9, in a studio on Rua Joaquim Silva, 71, in Lapa, Rio de Janeiro, eighteen people settle into their chairs on the ground floor. The researcher and essayist Frederico Coelho opens the business by making a brief presentation on the GENERAL MEETING, its format, frequency, motivations and objectives. Then, he begins his speech based on the doctoral thesis: *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Book or Release-me: the Babylonian writings of Hélio Oiticica, 1971–1978). Over the course of forty minutes, Frederick presents a series of documents on the big screen which Hélio produced in New York, and which comprise an extraordinary number of texts. The class dives headlong into Oiticica's universe: musical and literary references, the obsession with recording everything minutely, the thoughts, readings and talks turning into writing, the birth of the *Cosmococas*, the correspondence and friendship with the Campos brothers, Waly Salomão, Silviano Santiago and Carlos Vergara.

At 17:15, the journalist Helena Aragão takes the microphone for a presentation on *Overmundo*, the first Brazilian culture website of the Internet 2.0. Helena explains the tools, potentialities and results achieved thus far; she goes back into the past to explain how it all came about, who created it, and opens her presentation by explaining how people many work on it, how much it costs and who sponsored it. Finally, Helena spoke of her departure from the project and the changes that have just been implemented to simplify user participation.

At 18:00, the forty seats are occupied. I begin the interview with the writer and composer Fausto Fawcett, asking him about the start of his artistic experiments as a student at PUC University in Rio, in the late 1970s. Fausto speaks briefly about radio soap operas and performances with amplified sound, slide projectors and



360

Assembleia Geral

16h30, sábado, 9 de maio, ateliê da Rua Joaquim Silva, 71, Lapa, Rio de Janeiro, dezoito pessoas se acomodam nas cadeiras do térreo. O pesquisador e ensaísta Frederico Coelho abre os trabalhos fazendo uma breve apresentação da ASSEMBLEIA GERAL, seu formato, periodicidade, motivações e objetivos. Na sequência, inicia sua fala baseada na tese de doutorado: *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (1971–1978). Em 40 minutos, Frederico apresenta no telão uma série de documentos que Hélio produziu em Nova York e que revelam uma quantidade insana de textos e mais textos. A turma mergulha de cabeça no universo de Oiticica: as referências musicais e literárias, a obsessão em registrar tudo minuciosamente, o pensamento, as leituras e a fala virando escrita, o nascimento das *Cosmococas*, a correspondência e a amizade com os irmãos Campos, Waly Salomão, Silviano Santiago e Carlos Vergara.

17h15, a jornalista Helena Aragão assume o microfone para uma apresentação sobre o *Overmundo*, o primeiro site de cultura brasileira da internet 2.0. Helena explica as ferramentas, possibilidades e resultados atingidos até agora, volta ao passado para contar também como surgiu, quem criou, e abre o jogo revelando quantos trabalham, quanto custa e quem patrocinou. Ao fim, Helena falou do seu desligamento do projeto e das mudanças que acabaram de ser implementadas em prol de simplificar a participação dos usuários.

18h, os quarenta lugares estão ocupados. Começo a entrevista com o escritor e compositor Fausto Fawcett perguntando sobre o início de suas experimentações artísticas ainda como aluno da PUC-Rio, no fim da década de 1970. Fausto fala brevemente das radionovelas e das performances com som amplificado, projetores de slides e super-8, e sai enfileirando diversas outras histórias: *Robôs Efêmeros*, *Natasha Wertmuller*, *Dallas Melrose*, *butique Paulo Francis*, *Santa Clara Poltergeist*, *Império dos Sentidos*, *Falange Moulin Rouge*,



super-8, and ends up telling several other stories: about Robôs Efêmeros, Natasha Wertmuller, Dallas Melrose, the Paulo Francis boutique, Santa Clara Poltergeist, Império dos Sentidos, Phalanx Moulin Rouge, Cidade Vampira, Quinta dos Infernos, Katia Flavia, Garota Sangue Bom, Rio 40 graus, Basic Instinto and Copacabana Lua Cheia. An avalanche of shows, records, books and behind-the-scenes tales that simultaneously enchant and torment the audience. At 19:30, the first edition of the MEETING comes to an end, the chairs are put away, the lighting changes and Dejota Charutinho takes charge of the computers.

If, at first, there was no plan to link the talks around a common axis, they ended up heading in the same direction, making the first GENERAL MEETING an afternoon/night of reflection on obsessions with connecting and interacting with the world, and expanding the spaces and meanings of art and life.

Clarification: GENERAL MEETING is a plural forum of ideas that I am organizing with Frederico Coelho in the Lapa studio. It's a space for meetings and conversations where, by focusing on broad themes and issues of contemporaneity, new leaders and new projects can come together creatively.

Raul Mourão
May 2009

Text published in issue 4 of the DASartes magazine.

Cidade Vampira, Quinta dos Infernos, Katia Flavia, Garota Sangue Bom, Rio 40 graus, Básico Instinto e Copacabana Lua Cheia. Uma avalanche de espetáculos, discos, livros e casos de bastidores que enfeitiçam e atormentam a audiência. 19h30, a primeira edição da ASSEMBLEIA chega ao fim, as cadeiras são recolhidas, a luz muda e o Dejota Charutinho assume o comando dos computadores.

Se de início não havia um planejamento de conectarmos as falas ao redor de um eixo comum, elas acabaram convergindo em torno de uma mesma direção, tornando a primeira ASSEMBLEIA GERAL uma tarde/noite de reflexão sobre obsessões em se conectar, em interagir com o mundo, em expandir os espaços e sentidos da arte e da vida.

Esclarecimento: ASSEMBLEIA GERAL é um fórum plural de ideias que estou organizando com Frederico Coelho no ateliê da Lapa. Ponto de encontros e conversas onde, ao redor de temas e questões amplas da contemporaneidade, novas cabeças e novos projetos possam estar frente a frente de forma criativa.

Raul Mourão
maio de 2009

Texto publicado no número 4 da revista DASartes.



The teacher and curator Felipe Scovino interviewed me at the studio on Rua Joaquim Silva, in Lapa, in February 2009, on two consecutive mornings, for his book *Arquivo Contemporâneo* (published by 7 Letras). Yesterday I reread the interview and decided to publish it here on bRog, inserting images of some of the cited works. The cited text follows below.

Felipe Scovino – How do you analyze the transformations of the artistic object in the period between the generation of artists who started their work after the dissolution of the neoconcrete group and recent Brazilian plastic production? How do you locate your work in this context?

Raul Mourão – I don't know much about the history of the art object; my training is disorganized and chaotic. I studied two years of communication, six months of economics, and two and a half years of architecture. I spent about three years attending several courses at the School of Visual Arts of Parque Lage – where I ended up accidentally – and I attended some Ronaldo Brito classes at Unirio. I spent many hours in the library of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM Rio) reading and viewing images. A work by Luciano Fabro had a special importance to my becoming interested in art. Before coming to Brazilian art, I saw a lot of Picasso, Cézanne, arte povera, Joseph Beuys, Andy Warhol, Jackson Pollock and Willem de Kooning. What I feel is that there is a power of visibility that began with neoconcretism, and continued through the 1960s to the 1990s to reach the new generation. And this power has to do with Brazil. It was invented at a certain point by neoconcretism, which was connected to another production, from another place, and found that vibrant power. Those artists understood that they wanted to speak that language; they wanted to play that sound that was being played elsewhere. I'm going to go off on a tangent here. So it will take a lot of work to get something from the answer but maybe that's what this whole conversation will be like. The visual arts are read as strange things that are not understood by the majority; they are resisted by journalists and despised by the government; they do not possess a space institutionally; and they therefore deal with the difficulty of asserting themselves, with the fragility of their structure. This comes from not being a cultural asset of the nation, from not knowing who Hélio Oiticica or Amilcar de Castro are, although Brazilian culture is very powerful and recognized in many areas: music, literature, cinema, architecture, theater, dance. Each of these fields of human and poetic thought that make up culture has had its great moment in the history of the country from the last century until now. At some point Brazilian architecture was excellent. Not all the time. The visual arts underwent the same process. But from this period you mentioned, the visual arts have proving increasingly mature and therefore they are no longer a fluke. This is not a group of isolated friends who performed a given action, but a little story composed of people who learned

O professor e curador Felipe Scovino me entrevistou no ateliê da Rua Joaquim Silva, na Lapa, em fevereiro de 2009, em duas manhãs consecutivas, para o seu livro *Arquivo Contemporâneo* (editora 7 Letras). Ontem reli a entrevista e resolvi publicá-la aqui no bRog, inserindo imagens de algumas obras mencionadas. Segue a dita cuja.

Felipe Scovino – Como você analisa as transformações do objeto artístico no percurso entre a geração de artistas que iniciou sua produção após a dissolução do grupo neoconcreto e a recente produção plástica brasileira? Como você situa o seu trabalho nesse atravessamento?

Raul Mourão – Eu não conheço muito sobre a história do objeto de arte, minha formação é desorganizada e caótica. Estudei dois anos de comunicação, seis meses de economia e dois anos e meio de arquitetura. Passei uns três anos frequentando vários cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage – onde cheguei acidentalmente – e assisti a algumas aulas do Ronaldo Brito na Unirio. Passei muitas horas na biblioteca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) lendo e vendo imagens. Uma obra do Luciano Fabro teve uma especial importância para que eu viesse a me interessar por arte. Antes de chegar à arte brasileira, vi muito Picasso, Cézanne, arte povera, Joseph Beuys, Andy Warhol, Jackson Pollock, Willem de Kooning. O que sinto é que existe uma potência da visualidade que começou no neoconcretismo, percorreu as décadas de 1960 a 1990 e chegou à novíssima geração. E essa potência tem a ver com o Brasil. Ela foi inventada em um dado momento pelo neoconcretismo, que estava conectada com outra produção, de outro lugar, e achou aquela potência vibrante. Aqueles artistas entendiam aquilo, queriam falar aquela língua, tocar aquele som que estava sendo tocado em outro lugar. Vou dar algumas voltas aqui. Depois dará trabalho para tentarmos extrair alguma coisa desta resposta, mas talvez seja assim o tempo inteiro a nossa conversa. As artes visuais são lidas como coisas estranhas que não são entendidas pela maioria; são combatidas por jornalistas e desprezadas pelo governo; não possuem institucionalmente um lugar; e lidam, portanto, com a dificuldade de se afirmar e com a fragilidade na sua estrutura. Esta advém de ela não ser um bem cultural da nação, de não sabermos quem é Hélio Oiticica ou Amilcar de Castro, apesar de a cultura brasileira ser absolutamente poderosa e reconhecida em diversas áreas: música, literatura, cinema, arquitetura, teatro, dança. Cada um desses campos da atuação do pensamento humano e poético que compõem a cultura já teve seu grande momento na história do país desde o século passado até agora. Em algum momento a arquitetura brasileira foi excelente. Não o tempo inteiro. Pela mesma situação passaram as artes visuais. Mas, desse período que você mencionou, as artes visuais vêm se mostrando cada vez mais maduras e, portanto, não são mais um truque. Não é um grupo de amigos isolados que efetivou alguma ação, mas uma pequena história composta por pessoas que aprenderam a olhar coisas,

to look at things, life, and Brazil, among other things, because they had contact with the works of Amílcar de Castro, Iole de Freitas, Carlos Vergara and Aluísio Carvão. Antonio Dias, Waltercio Caldas and Tunga are key figures in my training. This is not only the construction of a story but also the connection and dialog created between the works and these authors.

Felipe – Don't you think there is a master line in plastic thinking that runs through the Brazilian visual arts throughout the 20th century, most notably during its second half, which is constructivism? A form of research that permeates the work of Waltercio Caldas and Antonio Dias, and culminates in their research and that of José Damasceno, for example?

Raul – Not throughout the 20th century because my work may not bear any relation to the old constructivism. I think there are real, legitimate, emotional connections in the immaterial abstract field and in the field of poetry, which connect these artists in a poetic, evolving and public way. What fascinates me is seeing a development. Until recently, I didn't know if today's generation was interested in maintaining that

a vida, o Brasil, entre outras coisas, porque tiveram contato com as obras de Amílcar de Castro, Iole de Freitas, Carlos Vergara e Aluísio Carvão. Antonio Dias, Waltercio Caldas e Tunga são figuras fundamentais na minha formação. Não é apenas a construção de uma história, mas também a conexão e o diálogo criado entre essas obras e esses autores.

Felipe – Você não acha que existe uma linha mestra de pensamento plástico que atravessa as artes visuais brasileiras durante o século XX, mais notadamente na sua segunda metade, que seria o construtivismo? Uma pesquisa que atravessará o trabalho de Waltercio Caldas, Antonio Dias e chegará à sua pesquisa e à de José Damasceno, por exemplo?

Raul – Durante todo o século XX não, porque a minha obra pode não ter relações com o velho construtivismo. Penso que há conexões reais, legítimas, emocionais, no campo abstrato imaterial e no campo da poesia, que amarram esses artistas de uma forma poética, crescente e pública. O que me fascina é ver um desdobramento. Até pouco tempo, eu não sabia se a geração de hoje estava interessada em manter esse diálogo, porque eles estavam destruindo rapidamente qualquer tentativa de conversa com os seus antecessores. Fiquei receoso de haver um enfraquecimento, mas hoje posso dizer que há entre dez e vinte artistas para os quais podemos passar o bastão. Tomara que apareçam outros depois deles. Eu gosto de observar as redes de pensamento, de imagens e de trabalhos. Tenho curiosidade de saber se o trabalho da Renata Lucas estabelece uma conexão com o do Nelson Felix, pelo fato de cortarem lajes e paredes. São histórias humanas em permanente contato.

Felipe – A arte também é uma espécie de investimento poético a longo prazo. O artista precisa de tempo para encontrar a sua linha de investigação, estabelecer uma coerência em seu trabalho. Quer dizer, tudo isso dá uns bons quinze anos.

Raul – Não sei se hoje há mais regra. A velocidade é totalmente diferente. Estamos diante da construção da sensibilidade “pós-pós-moderna” (inclusive essa ideia tem conexão com o conceito de altermodernismo de Nicolas Bourriaud e se conecta com um texto que li, chamado “Homem-Máquina”, de Luiz Alberto Oliveira). O homem está experimentando uma coisa que é diferente da sensibilidade moderna. Lembro-me do curso que fiz com Paulo Venancio Filho, chamado “Aspectos da sensibilidade moderna” [na Universidade Santa Úrsula, em 1992], onde a cada aula ele comentava sobre um ou dois artistas, além de um pensador, que formatariam o conceito de “sensibilidade moderna”. A transformação violenta da sensibilidade humana ocorreu com o advento da grande cidade, com a imprensa onde todos leem a mesma notícia. Freud, Chaplin, Baubelaire, Walter Benjamin, Picasso são personagens desse momento.

Felipe – Que se manifesta onde?

Raul – Manifesta-se na vida de cada ser humano que está acompanhando as mudanças gigantescas que passamos a cada dia em períodos cada vez mais curtos.

Felipe – É uma questão temporal.



dialog because they were rapidly destroying any attempt to dialog with their predecessors. I was afraid that there would be a decline, but today I can say that there are between ten and twenty artists to whom we can pass the baton. Let's hope that others come after them. I like to observe the networks of thought, images and works. I'm curious if Renata Lucas' work establishes a connection with Nelson Felix's, due to the fact they cut slabs and walls. They are human stories in permanent contact.

Felipe – Art is also a kind of long-term poetic investment. The artist needs time to find his line of research and to establish a coherence in his work. I mean, all this takes a good 15 years.

Raul – I don't know if there are more rules today. The speed is totally different. We are faced with the construction of the "post-postmodern" sensibility (and this idea is connected with the concept of alter-modernism of Nicolas Bourriaud and connects with a text I read called "Man-Machine", by Luiz Alberto Oliveira). Man is experiencing something that is different from the modern sensibility. I remember the course I took with Paulo Venancio Filho, called "Aspects of the modern sensibility" [at Santa Úrsula University in 1992], where in each class he commented on one or two artists, as well as a thinker, who formed the concept of the "modern sensibility". The violent transformation of the human sensibility occurred with the advent of the great city, with the press where everyone reads the same news. Freud, Chaplin, Baudelaire, Walter Benjamin, Picasso are characters from that moment.

Felipe – Which is manifested where?

Raul – It is manifested in the life of every human being who is witnessing the gigantic changes that we experience every day over increasingly short periods.

Felipe – It's a temporal issue.

Raul – It's a question of the sensibility. It's the way you listen, talk, think, eat. There has been a change in man.

Felipe – An anxiety?

Raul – No, it's not from that area. People want to hear (at high volume) more than one (short) song at the same time. They want to change channels constantly; they want to speed up the tracks on the CD. People are living in a Google world. You've "seen" these people, but they don't know who they are. The sensibility is changing.

Felipe – This excessive information, in a way, misinforms or creates deviations from certainties.

Raul – It's not just information. We are facing a revolution in human communication. I talk to more people than I used to. They have discovered that talking, exchanging ideas and being informed is good. But today we can talk to twenty relatives and friends at the same time, either on Messenger, Skype or Facebook. Your project could have a blog, and that way I would have already read your interview with Tunga before our conversation. The concept of postmodernity, created about twenty or forty years ago, came ahead of time, because only now is it reaching the common man. In the 1980s, when "postmodernity" appeared, I thought: "but this

Raul – É uma questão da sensibilidade. É a maneira de ouvir, falar, pensar, comer. Está havendo uma mudança no homem.

Felipe – Uma ansiedade?

Raul – Não, não é desse terreno. As pessoas querem ouvir (em alto volume) mais de uma (curta) música ao mesmo tempo. Elas querem mudar de canal instantaneamente, querem acelerar as faixas do CD. As pessoas estão vivendo um mundo Google. Já "viram" tal pessoa, mas não sabem quem é. O acervo cultural da humanidade estará disponível on-line. A sensibilidade está mudando.

Felipe – Esse excesso de informação, de certa forma, desinforma ou cria desvios de certezas.

Raul – Não é só informação. Estamos diante de uma revolução da comunicação humana. Eu falo com mais pessoas do que falava antes. Descobriram que falar, trocar ideias e estar informado é bom. Mas hoje podemos falar com vinte parentes e amigos ao mesmo tempo, seja no Messenger, Skype ou Facebook. Seu projeto poderia ter um blog, e dessa forma eu já teria lido a sua entrevista com o Tunga antes da nossa conversa. A concepção de pós-modernidade, criada há cerca de vinte ou quarenta anos, chegou antes da hora, porque ela só está chegando agora para o homem comum. Na década de 1980, quando aparecia "pós-modernidade", eu pensava: "mas nem acabou ainda essa modernidade". Mas agora acabou. É como se você tivesse mudado da escala da cidade para a escala do planeta. Dentro de cada metrópole, os homens estavam conectados entre si, mas agora todos os homens da Terra podem se conectar. O mundo virou uma grande cidade. Eu sou membro do mundo inteiro. Hoje, a criança que ao mesmo tempo joga videogame, assiste à televisão e está no Orkut não está gerando um problema, mas treinando suas qualidades. Essas crianças serão os diretores de museus, críticos e artistas de amanhã. Sou somente um observador curioso das transformações que estão acontecendo. Estamos apenas no começo das mudanças. Na época do telefone preto de disco, tínhamos que falar com a telefonista para completar a ligação. Estamos falando de transformação do pensamento e de sentires que estão ocorrendo por causa das revoluções tecnológicas, digitais, e cujo eixo é a comunicação humana. Estamos conversando neste momento, e para que eu possa ilustrar um pensamento ou para que você entenda melhor uma ideia, faço um desenho numa folha de papel. Eu recorro a uma imagem para ilustrar melhor a minha fala. Atualmente, cada pessoa tem um bloco de desenho para falar com o outro pela internet. Esse bloco pode seguir acompanhado de um vídeo, PowerPoint ou fotos. Então todos possuem uma ferramenta para melhorar a conversa. Dialogar, hoje em dia, não é apenas emitir sons ou escrever para o outro, mas agregar cada vez mais informações e suportes.

Felipe – Já começa pelo fato de que eu escrevo a lápis cada vez menos.

Raul – Há várias pessoas que nunca escreveram. Isso não é pior nem melhor.

Felipe – É apenas diferente. Vou dar outro rumo à nossa conversa. Como foi a experiência de dividir ateliês (com José Damasceno, em 1990;

modernity still hasn't finished". But now it's over. It's like you've moved from the scale of the city to the scale of the planet. Within each metropolis, men were connected to each other, but now every man on earth can connect to each other. The world has become a great city. I'm a member of the whole world. Today, the child who simultaneously plays video games, watches television and is on Orkut, is not creating a problem, but rather training their abilities. These children will be the directors of museums, critics and artists of tomorrow. I'm just a curious observer of the transformations that are happening. We're just at the beginning of the changes. At the time of the black dial phone, when we had to talk to the operator to complete the call. We are talking about the transformation of thought and the feeling that is occurring because of technological and digital revolutions, and whose axis is human communication. We are talking at this moment, and so that I can illustrate a thought or so that you can better understand an idea, I make a drawing on a sheet of paper. I use an image to better illustrate my speech. Currently, each person has a drawing pad to talk to others on the internet. This pad can be accompanied by a video, PowerPoint, or photos. So everyone has a tool to improve their conversation. Dialoging nowadays is not just emitting sounds or writing to each other, but adding more and more information and media.

Felipe – It starts with the fact that I'm writing in pencil less and less.

Raul – There are several people who have never written anything. This is neither worse nor better.

Felipe – It's just different. I'm going to take our conversation in another direction. How was the experience of sharing studios (with José Damasceno in 1990; and with Angelo Venosa, Cassia Castro, José Bechara and Luiz Pizarro in 1992)? Was there some kind of exchange of ideas?

Raul – My first studio was with Damasceno [in 1990] in the Santa Teresa neighborhood of Rio de Janeiro. The experiment lasted approximately six months. Then I had a studio in the same building where José Bechara, Angelo Venosa, Cassia Castro and, for a short period, Luiz Pizarro already were. This was in 1991. Damasceno and I began to take an interest in art at the same time, and we became accomplices. We talked, wrote stuff down and drew. We had projects together too. But the experience of sharing the studio with him was very brief. Then I went to the other studio, which offered many more resources. I already had a small sum to buy material and realize projects. Daniel Senise and Simone Michelin also came through that studio. After that time, I spent a long period without a studio – I had a studio at home – until I settled in the studio on [Rua] Joaquim Silva, in the Lapa neighborhood of Rio de Janeiro. There was me, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Helmut Batista and Bia Caiado looking for a space to set up a gallery, an art space, an experimental center. Then we began to prioritize the gallery side, with a view to housing our projects, which at the time were: Agora and Capacete Projects.

Felipe – Or Capacete Entretenimentos.

e com Angelo Venosa, Cassia Castro, José Bechara e Luiz Pizarro, em 1992)? Há algum tipo de intercâmbio de ideias?

Raul – O meu primeiro ateliê foi com o Damasceno [em 1990] no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. A experiência durou aproximadamente seis meses. Depois tive ateliê no mesmo prédio onde já se encontravam José Bechara, Angelo Venosa, Cassia Castro e, por um curto período, o Luiz Pizarro. Isso foi em 1991. Eu e Damasceno começamos a nos interessar por arte na mesma época, e nos tornamos cúmplices. Conversávamos, anotávamos, desenhávamos. Tínhamos projetos juntos também. Mas a experiência de dividir o ateliê com ele foi muito rápida. Depois fui para o outro ateliê, que já oferecia muito mais recursos. Eu já tinha um pequeno montante para comprar material, concretizar os projetos. Passaram também por aquele ateliê Daniel Senise e Simone Michelin. Depois desse momento, fiquei sem ateliê durante um longo período – tive ateliê em casa – até que me instalei no ateliê da [Rua] Joaquim Silva, no bairro da Lapa, Rio de Janeiro. Éramos eu, Ricardo Basbaum, Eduardo Coimbra, Helmut Batista e Bia Caiado procurando um espaço para montar uma galeria, um espaço de arte, um centro de experimentações. Depois começou a acentuar o lado de galeria, com o intuito de abrigar os nossos projetos, que eram na época: Agora e Capacete Projects.

Felipe – Ou Capacete Entretenimentos.

Raul – O projeto do Helmut teve vários nomes, mas o título Espaço Agora/Capacete surgiu na última hora. Estávamos nos aproximando da inauguração [em 2000], que contaria com uma apresentação do Chelpe Ferro chamada A garagem do gabinete de Chico. Portanto, precisávamos imprimir os convites, press releases, enviar para a imprensa, mas não tínhamos o nome do lugar. Então alguém disse: "Galera, não há mais tempo. Vamos colocar Espaço Agora/Capacete". Eu achava um nome engraçado e explicava mais ou menos o que era. Um lugar, um espaço, uma sala do Agora com o Capacete. Não era nenhum nome incrível, mas funcionava.

Felipe – Explique um pouco sobre como se deu o encontro desses dois projetos.

Raul – Estávamos procurando um imóvel para alugar que abrigasse os dois projetos, Agora e Capacete, e onde deveria haver exposições também. Helmut achou esse imóvel cujo térreo se prestava perfeitamente para o que queríamos. Só que estavam alugando não só o térreo, como o prédio inteiro. Eu e Coimbra estávamos sem ateliê e alguém falou: "Vamos juntar sete pessoas que queiram ter ateliê e ficamos com o térreo". Conseguimos facilmente ratear isso. Os sete primeiros foram: eu, Paula Trope e Eduardo Coimbra, no primeiro andar; Tatiana Grinberg, no 201; Marcos Chaves, no 202; [Ricardo] Basbaum, no 301; e Carlos Bevilacqua, no 302. Era um ateliê coletivo, mas com salas individuais, em cima de uma galeria. Com o Coimbra e o Basbaum, eu tinha atividades constantes por conta do gerenciamento do Agora. Os outros artistas, com exceção da Trope, que eu não conhecia, eram antigos amigos. Agora/Capacete foi uma experiência inédita no Rio de Janeiro, e sensacional. Realiza-

Raul – Helmut's project had several names, but the title Espaço Agora/Capacete emerged at the last minute. We were approaching the inauguration [in 2000], which was going to have a presentation by Chelpe Ferro called A garagem do gabinete de Chico (The garage of Chico's office). So we needed to print the invitations and press releases, and send them to the press, but we didn't have the name of the place. Then someone said, "Guys, there's no more time. Let's use Espaço Agora/Capacete." I thought it was a funny name and it would explain more or less what it was. A place, a space, a Now room with the Helmet. It wasn't an amazing name, but it worked.

Felipe - Explain a little about how these two projects came together.

Raul – We were looking for a property to rent that could house the two projects, Agora and Capacete, and where there should be exhibitions as well. Helmut found this property whose ground floor was perfectly suited for what we wanted. Only they were renting not only the ground floor, but the whole building. Coimbra and I didn't have a studio and someone said: "Let's bring together seven people who want to have a studio and we'll take the ground floor." We were able to divide it up easily. The first seven were: me, Paula Trope and Eduardo Coimbra, on the first floor; Tatiana Grinberg, in 201; Marcos Chaves, in 202; [Ricardo] Basbaum, in 301; and Carlos Bevilacqua, in 302. It was a collective studio but with individual rooms, on top of a gallery. I had constant activities with Coimbra and Basbaum, because of the management of Agora. The other artists, with the exception of Trope, who I didn't know, were old friends. Agora/Capacete was an unprecedented experience in Rio de Janeiro and it was sensational. We held exhibitions by Fernanda Gomes, Tatiana Grinberg, Lívia Flores, Brígida Baltar and Tiago Carneiro da Cunha, among others, as well as lectures, and projections etc.

Felipe - How did Agora come about?

Raul - Through the influence of Helmut Batista. He had already organized exhibitions and meetings at the apartment in [Rua] Paissandu, and we decided to create Agora. We organized an exhibition at the Fundação Progresso by me and Laura Lima, and then a lecture by [Antoni] Muntadas. The idea was to make a do-it-yourself project. We thought, "Why can't we artists have a gallery? Why do we have to ask MAM Rio or Funarte? Let's shake things up." Agora is Visorama and Moreninha's baby.¹ There were meetings of artists, talking and sharing ideas. We were artists willing to abandon our own work and do something that was of interest to the collective. The desire was greater than the public dimension of each job. It was an action in another sphere, of direct contact with the public. The idea was to be positioned everywhere and not just in our privileged place of the artist who is doing things in the studio, giving interviews and participating in debates. Things were moving very slowly. Tatiana Grinberg, for example, had arrived after two or three years in London, bringing several interesting works with her. For them to be exhibited at MAM Rio, it was necessary to wait at least two years. So we came up with the idea of doing the

mos exposições de Fernanda Gomes, Tatiana Grinberg, Lívia Flores, Brígida Baltar e Tiago Carneiro da Cunha, entre outras, além de palestras, projeções etc.

Felipe – Como surgiu o Agora?

Raul – Por influência do Helmut Batista. Ele já tinha feito exposições e encontros no apartamento da [rua] Paissandu, então resolvemos criar o Agora. Organizamos na Fundação Progresso uma exposição minha e da Laura Lima, e depois uma palestra do [Antoni] Muntadas. A ideia era fazer um projeto do it yourself. Pensávamos: "Por que nós, artistas, não podemos ter uma galeria? Por que temos que requisitar ao MAM Rio ou à Funarte? Vamos agitar". O Agora é filhote do Visorama e da Moreninha.¹ Eram reuniões de artistas, conversando e dividindo ideias. Éramos artistas dispostos a abandonar os nossos próprios trabalhos e fazer algo que fosse de interesse da coletividade. Era um desejo maior do que a dimensão pública que cada trabalho já possuía. É uma atuação em outra esfera, a do contato direto com o público. A ideia era se posicionar em todos os lugares, e não só no nosso lugar privilegiado de artista que está fazendo coisas no ateliê, dando entrevistas e participando de debates. As coisas estavam andando muito devagar. Tatiana Grinberg, por exemplo, tinha chegado depois de dois ou três anos em Londres, trazendo vários trabalhos interessantes. Para eles serem exibidos no MAM Rio, era preciso esperar pelo menos dois anos. Então tivemos a ideia de nós mesmos fazermos a exposição: escreveríamos, produziríamos e exibiríamos. Foi isso que nos motivou a abrir o espaço. É esse sentimento de querer mostrar, fazer e colocar os nossos trabalhos na cidade. Colocar para jogo. A Casa 7 fez isso em São Paulo, em paralelo a uma Bienal, se não me engano, assim como o Marcos Chaves e o Ricardo Becker fizeram no Rio de Janeiro. O Capacete permaneceu durante pouco tempo nesse prédio. O curioso é que, apesar da potência que o prédio criou, com as suas constantes trocas e vernissages, os artistas não se visitavam tanto nos ateliês.

Felipe – Os sete artistas do prédio não trocavam ideias?

Raul – Nós não nos encontrávamos muito. Eram horários desconectados. Lembro-me de ter entrado raríssimas vezes no ateliê do Marcos Chaves ou do [Carlos] Bevilacqua. Não era um ateliê coletivo, mas um condomínio de ateliês. O intercâmbio de ideias acontecia mais entre mim, [Ricardo] Basbaum e Eduardo Coimbra.

Felipe – Por causa da revista Item?²

Raul – Não, por causa das atividades do Agora. Eu já não era mais da revista naquele momento. Saí da revista no segundo número. Estava me dedicando a várias atividades e por isso decidi sair. Coimbra e Basbaum têm a verve da discussão e da escrita; essa não é a minha vocação principal.

Felipe – A Item nasceu quando vocês se instalaram aqui?

Raul – Não. A Item é muito anterior. A revista também tinha essa ideia de agitar ou penetrar no circuito de arte de modo a oferecer outra voz e falar com um público maior. Assim como foi o Visorama. Voltando ao Agora, ele acabou porque não tínhamos um projeto comum para

¹ For more information on these groups, read the interview with Ricardo Basbaum (p. 72). (Organizer's note)

¹ Para mais informações sobre esses grupos, ler a entrevista com Ricardo Basbaum (p. 72). (Nota do organizador)

² Magazine on contemporary art and culture created in 1995 by Ricardo Basbaum, Raul Mourão and Eduardo Coimbra. Each edition of the magazine covered themes ranging from "artists' texts" (first issue), "music" (second issue), "technology" (third issue) and "sexuality" (fourth issue).

² Revista sobre arte e cultura contemporânea criada em 1995 por Ricardo Basbaum, Raul Mourão e Eduardo Coimbra. Cada edição da revista contou com temas que variaram entre "textos de artistas" (primeiro número), "música" (segundo número), "tecnologia" (terceiro número) e "sexualidade" (quarto número).

exhibition ourselves: we would write, produce and exhibit. That's what motivated us to open the space. It's that feeling of wanting to show, do and place our works in the city. To put them in circulation. Casa 7 did this in São Paulo, in parallel with a Biennial, if I'm not mistaken, just as Marcos Chaves and Ricardo Becker did in Rio de Janeiro. Capacete stayed in this building for a short time. The curious thing is that, despite the power that the building created, with its constant exchanges and vernissages, the artists didn't visit each other much in the studios.

Felipe - The seven artists in the building didn't exchange ideas?

Raul - We didn't meet much. The schedules were disconnected. I remember going into Marcos Chaves' or [Carlos] Bevilacqua's studio very few times. It wasn't a collective studio, but a studio condominium. The exchange of ideas happened more between me, [Ricardo] Basbaum and Eduardo Coimbra.

Felipe - Because of Item magazine? ²

Raul - No, because of the activities of Agora. I was no longer at the magazine at the time. I left the magazine during the second issue. I was dedicating myself to various activities and so I decided to leave. Coimbra and Basbaum have the bug for discussion and writing; this is not my principal vocation.

Felipe - Was Item created when you settled here?

Raul - No. Item came much earlier. The magazine also had this idea of shaking up or penetrating the art circuit in order to offer another voice and speak to a larger audience. Just like Visorama. Going back to Agora, it ended because we didn't have a common project for the next two or three years. At that time, Basbaum and Chaves left the studio. A new configuration began to form. A lot of people came through here. Coimbra also left. I became the building manager instead. What was a gallery became a warehouse for the studios. If at that previous time there wasn't much communication, during this second phase there was nothing. For a while, there were projects that weren't even art studios. The building acquired another form until, about a year ago, I started investing more time in the studio again and in the building, and I brought back the spirit of its being just a building of art studios.

Felipe - What was the management of the exhibitions like? How did you raise the funds to stage the exhibitions?

Raul - Before there was the physical space, Agora emerged as an idea, a project whose acronym, invented by Basbaum, stood for Agency of Artistic Organisms. The idea was to organize lectures and exhibitions, and edit books. There was this freedom in its initial conceptual status. We did an event, at Helmut Batista's apartment, a presentation and fundraising event for the project, based on the sale of multiples with a circulation of 100 copies. The founding members would contribute R100 per month and at the end of the year they would receive four multiples - authored by Helmut, Basbaum, Coimbra and another one of mine. Every year we'd change the artists. We've done two editions.

Felipe - And these multiples would be sold at Agora?

os próximos dois ou três anos. Nessa época, Basbaum e Chaves saíram do ateliê. Uma nova configuração passou a se formar. Muitas pessoas passaram por aqui. Coimbra também saiu. Tornei-me síndico do prédio no lugar dele. O que era galeria virou depósito dos ateliês. Se naquela época já não havia muita comunicação, nessa segunda não havia nada. Durante um tempo, havia projetos que nem sequer eram ateliês de arte. O prédio ganhou outra cara até que, há cerca de um ano, eu voltei a investir mais tempo no ateliê e no prédio, e trouxe de volta o espírito de ser um prédio apenas de ateliês de arte.

Felipe - Como eram as gestões das exposições? Como vocês criavam recursos para montar as exposições?

Raul - Antes de existir o espaço físico, o Agora nasceu como uma ideia, um projeto cuja sigla, inventada pelo Basbaum, significava Agência de Organismos Artísticos. A ideia era organizar palestras, exposições e editar livros. Havia essa liberdade no seu estatuto conceitual inicial. Fizemos um evento, no apartamento do Helmut Batista, de apresentação e captação de recursos para o projeto, baseado na venda de múltiplos com tiragem de 100 exemplares. Os associados fundadores contribuiriam com R\$ 100 por mês e ao final do ano receberiam quatro múltiplos - de autoria do Helmut, Basbaum, Coimbra e outro meu. A cada ano trocaríamos os artistas. Chegamos a fazer duas edições.

Felipe - E esses múltiplos seriam vendidos no Agora?

Raul - Os múltiplos podiam ser comprados. No primeiro evento conseguimos 50 associados, o que já era suficiente para alugarmos o imóvel e para o projeto acontecer. Quando inauguramos, fizemos outro evento para vender os múltiplos. Conseguimos mais associados. Em julho de 2001, o Espaço Agora/Capacete foi selecionado pelo programa Petrobras Artes Visuais. O projeto aprovado incluiu a realização de seis exposições, a publicação de dois números da revista Item e a construção de um site. Nós ainda continuávamos com os associados e as pouquíssimas vendas de múltiplos, porque nunca nos posicionamos como um espaço comercial, o que foi um erro. Na época, defendi durante um tempo, mas fui convencido de que não deveria ser. Chegamos a ser convidados a participar da feira internacional de arte ARCo, mas não tínhamos estrutura naquele momento. Penso que [a galeria] A Gentil Carioca³ é um desdobramento do Espaço Agora/Capacete. É um projeto de artistas que se posicionou desde o início como uma galeria, um lugar de negócios, e acho [que é] um dos projetos mais interessantes da cidade. Márcio Botner [um dos sócios-diretores da A Gentil Carioca], em suas palestras, sempre se refere a nós como uma experiência inspiradora.

Felipe - A constituição de sua prática artística não está apenas direcionada para o trabalho plástico. Você já foi coordenador de um espaço de arte (Agora e depois Espaço Agora/Capacete), editor de duas revistas de arte (Item e O Carioca), artista gráfico e diretor de arte. De que forma esse agenciamento de funções e categorias atravessa o seu trabalho? E como pensar o lugar do artista visual hoje em dia, que cada vez mais deixa de ser um criador e formador

367

3 For more information about A Gentil Carioca, read Ernesto Neto's interview (p. 172). (Organizer's note)

3 Para mais informações sobre A Gentil Carioca, ler a entrevista de Ernesto Neto (p. 172). (Nota do organizador)

Raul – The multiples could be purchased. At the first event we had 50 associates, which was enough for us to rent the property and for the project to take place. When we inaugurated it, we held another event to sell the multiples. We got more associates. In July 2001, Espaço Agora/Capacete was selected by the Petrobras Artes Visuais program. The approved project included the staging of six exhibitions, the publication of two issues of Item magazine and the construction of a website. We still continued with the associates and the very few sales of the multiples, because we never positioned ourselves as a commercial space, which was a mistake. At the time, I argued in favor of it for a while but I was persuaded it wasn't to be. We were invited to participate at the ARCo international art fair, but we had no structure at that time. I think [the gallery] Gentil Carioca³ is an offshoot of Espaço Agora/Capacete. It's a project by artists who have positioned themselves from the start as a gallery and a place of business, and I think [it is] one of the most interesting projects in the city. Márcio Botner [one of the partner-directors of Gentil Carioca], in his lectures, always refers to us as an inspiring experience.

Felipe – The formation of your artistic practice is not only related to plastic work. You have been the coordinator of an art space (Agora and later Espaço Agora/Capacete), editor of two art magazines (Item and O Carioca), a graphic artist and art director. How does this management of functions and categories permeate your work? And how do you think about the place of the visual artist nowadays, who increasingly ceases to be a creator and creator of ideas installed in his studio and has come to occupy spaces that allow for the visualization and circulation of works in places other than museums and galleries, exclusively?

Raul – This experience of having worked on the film set of various productions, clips, documentaries, commercials and TV shows was very important to my training. In my work, I have made half a dozen videos but I have about ten new scripts already written. Today I have a feature film project for cinema that came out of this. There is a lack of thinking about building "schools" for the medium of art. There is a film or theater school here and there, but as the medium is precarious, culture is treated with contempt; there is no place that privileges knowledge and debate about art. The curious thing is that even without a school, we produce fascinating and beguiling work. [The anthropologist] Hermano Vianna said in an interview that Brazil is a country which produces culture and parties. Some people know how to make war, some make wine or computers, and we know how to party. Carnival, Parintins, New Year's Eve, the Rolling Stones on Avenida Atlântica... Vianna is an important person in my training, together with Roberto Berliner, the film director, whom I have partnered on numerous projects. The other teachers were the photographer and DJ Maurício Valladares, the poet Jackal and, lastly, Carlos Vergara. When I thought I didn't need to study anymore, I met Vergara five years ago. We exchanged a lot of amazing ideas at the time. As for my work, it is important to say that I have no method. If I did, it would be the process

de ideias instalado em seu ateliê e passa a ocupar lugares que permitem a visualização e circulação de obras em outros locais que não exclusivamente museus e galerias?

Raul – *Essa experiência de ter trabalhado no set de filmagem de várias produções, clipes, documentários, comerciais e programas de TV foi muito importante para minha formação. No meu trabalho, tenho uma meia dúzia de vídeos realizados, mas tenho uns dez novos roteiros já escritos. Hoje tenho um projeto de longa-metragem para cinema que é decorrência disso. Falta um pensamento para o meio de arte de construir "escolas". Há uma ou outra escola de cinema e teatro, mas como o meio é precário, a cultura é tratada com desprezo; não há um lugar que privilegie o conhecimento e o debate sobre arte. O curioso é que, mesmo sem escola, temos uma produção artística fascinante e delirante. [O antropólogo] Hermano Vianna disse em entrevista que o Brasil é um país fazedor de cultura e de festa. Uns sabem fazer guerra, outros fazem vinho ou computador, e nós sabemos fazer festa. Carnaval, Parintins, Réveillon, Rolling Stones na Avenida Atlântica... Vianna é uma pessoa importante na minha formação, assim como o Roberto Berliner, diretor de cinema, de quem fui parceiro em inúmeros trabalhos. Os outros mestres foram o fotógrafo e DJ Maurício Valladares, o poeta Chacal e, por último, Carlos Vergara. Quando achava que não precisava mais estudar, conheci o Vergara, há cinco anos. Trocamos várias ideias incríveis o tempo inteiro. Quanto ao meu trabalho, é importante dizer que eu não tenho método. Se tenho, é o processo de contaminação. Não tenho um olhar sobre meu trabalho com disciplina. O meu trabalho no cinema era uma atividade para ganhar dinheiro, viver e continuar fazendo arte. Se possível, tentava dialogar com o meu trabalho plástico, mas não era a questão. Tem várias situações de pensamento visual, raciocínio, humor e construção de uma imagem que levei do cinema para as artes visuais. E a contaminação contrária também existia. O trabalho como coordenador do espaço de arte está muito imbricado com a experiência que adquiri nos sets de filmagem, de implementar uma lógica de produção. O tempo inteiro, tem uma coisa que permeia, porque é a mesma pessoa que está fazendo isso tudo. Já viu alguém fazer uma coisa separada da outra? "Porque fulano mistura arte e vida." Quem é que não faz assim? Mostre-me um artista que não faça isso. Ele deve ser genial. Meu trabalho é resultado das coisas que vejo, das conversas que tenho, das minhas leituras e dos filmes a que assisto. Minha rotina é criar imagens, planos, experiências, solidificar a minha visão sensível do mundo. A série das grades fala um pouco sobre isso. Essa era uma paisagem que me incomodava, que eu vi tomar conta da cidade. Estou tentando atender aos impulsos do sensível que aparecem, colocando-os em forma de projeto para depois se estabilizarem em obras.*

Felipe – *Essa questão de interpretação da obra não depende tanto de você no sentido de que a obra, quando sai do seu ateliê, passa a pertencer a uma razão que não é sua.*

of contamination. I don't regard my work as a discipline. My film work was an activity to make money, live and keep making art. Where possible, I was trying to dialog with my plastic work, but that was not the issue. There are various forms of visual thinking, reasoning, humor and the construction of an image that I brought from cinema to the visual arts. And there was also contamination in the other direction. The work as coordinator of an art space is closely intertwined with the experience I acquired on film sets, implementing the logic of a production. All the time, there's one thing that permeates it, because it's the same person who's doing all this. Have you ever seen anyone do one thing separately from the other? "Because so-and-so mixes art and life." Who doesn't do this? Show me an artist who doesn't do it. My work is the product of the things I see, the conversations I have, my readings and the movies I watch. My routine is to create images, plans and experiences, and to solidify my sensitive view of the world. The Grades series talks a bit about this. This was a landscape that bothered me, that I saw take over the city. I'm trying to address the impulses of the sensitive that appear, putting them in project form and then stabilizing them in works.

Felipe – This question of the interpretation of the work does not depend so much on you in the sense that the work, when it leaves your studio, belongs to someone else's rationale.

Raul - I agree. The problem is that this dimension is experienced by a microelite. The city is impregnated with points of maximum creativity, but this does not reverberate. The tourist arrives in Rio and does not know what is happening culturally. You have no idea how many studios, dance or theater companies there are. It's all hidden and therefore most people don't experience it. So we become less sensitive and interested.

Felipe - But the visual arts have a problem, because their discourse, in some situations, is not as visible as cinema.

Raul – What you're saying is a problem was an advantage until recently. Because it is an activity that is not an industry and is not organized – it was a small market for buying and selling in the 1960s, which only changed in the mid-1990s - the visual arts provide or privilege experience. It was, at one time, the movement that contaminated all other areas of artistic research. Now less experimentation is happening because there has been a change in the market (although it is temporary).

Felipe - Why do you think that?

Raul – Today there is the phenomenon of art fairs, after we have gone through the biennials. It's a fantastic thing but it's a business; there's no thought. The "best" of each gallery is present at the fairs. It is very educational for anyone who likes art and who wants to have information condensed into a short time. But the focus is on the volume traded. I say this based on my intuition because most of the time I don't go to these fairs. It is essential that the market is strengthened because otherwise we run the risk of not having what we have today. Through this investment, museum institutions are also strengthened and insert cities onto the global map.

Raul – *Concordo. O problema é que essa dimensão é experimentada por uma microelite. A cidade está impregnada de pontos de máxima criatividade, só que isso não reverbera. O turista chega ao Rio e não sabe o que acontece culturalmente. Não tem ideia do número de ateliês, companhias de dança ou de teatro que existem. Está tudo escondido e, portanto, a massa não experimenta. Ficamos, então, menos sensíveis e interessados.*

Felipe – *Mas as artes visuais têm um problema, porque o seu discurso, em algumas situações, não é tão aparente quanto o cinema.*

Raul – *Isso que você está dizendo que é um problema foi uma vantagem até outro dia. Por ser uma atividade que não é uma indústria e não está organizada – era um mercado pequeno de comprar e vender na década de 1960, que só mudou em meados dos anos 1990 –, as artes visuais proporcionam ou privilegiam a experiência. Elas foram, num determinado momento, o movimento que contaminou todas as outras áreas de pesquisa artística. Agora está acontecendo menos experimentação porque há uma mudança no mercado (apesar de isso ser passageiro).*

Felipe – *Por que você acha isso?*

Raul – *Hoje há o fenômeno das feiras de arte, depois de termos passado pelas bienais. É algo fantástico, mas é um negócio, não há pensamento. O "melhor" de cada galeria está presente nas feiras. É muito educativo para qualquer pessoa que goste de arte e que queira ter uma informação condensada num espaço curto de tempo. Mas o foco é o volume negociado. Falo isso baseado na minha intuição, porque na maioria das vezes não estou presente nessas feiras. É fundamental que o mercado esteja fortalecido, porque senão correríamos o risco de não ter o que ocorre hoje. Com esse investimento, as instituições museológicas também se fortalecem e inserem cidades no mapa do mundo.*

Felipe – *Hoje em dia é um mercado de valores e não de ideias.*

Raul – *Sim.*

Felipe – *O mercado está agregando valor a uma determinada obra. Esse é o perigo.*

Raul – *Concordo. Mas caberá a nós – críticos e artistas – o equilíbrio desses elementos. Falta parceria e uma cadeia de pessoas mais capazes, com mais energia empreendedora, de gerenciar os museus e criar associações, leituras e conexões entre as experiências criadas no âmbito artístico brasileiro, independentemente do tempo. Opero com o contemporâneo no meu trabalho. Tem leitura da Mira Schendel, assim como tem Simpsons, Quentin Tarantino, Irmãos Coen, Pedro Almodóvar, Machado de Assis, Nelson Rodrigues. O meu trabalho é altamente contaminado pelo exterior. O artista é uma pessoa privilegiada quando sai para andar por três horas e afirma que isso é trabalho. Andar observando a cidade, simplesmente flanando. Em relação à arte brasileira, o que importa para o espectador comum, para o amante de arte, é olhar para essa produção e se sentir estimulado com cada um desses momentos. Há centenas de artistas que me fazem acreditar que há uma arte brasileira coerente e potente, passando inclusive pela geração mais nova.*

Felipe – Nowadays it is a market of values, not of ideas.

Raul - Yes.

Felipe – The market is adding value to a particular work. That's the danger.

Raul - I agree. But it will be up to us – critics and artists – to balance these elements. There is a lack of partnership and a chain of more capable people, with more entrepreneurial energy, to manage the museums and create associations, readings and connections between the experiences created in the Brazilian artistic sphere, independently of the time. I work with the contemporary in my work. It incorporates a reading of Mira Schendel as well as the Simpsons, Quentin Tarantino, the Coen brothers, Pedro Almodóvar, Machado de Assis and Nelson Rodrigues. My work is highly contaminated by the exterior. The artist is a privileged person when he can go out walking for three hours and claim that this is work. Walking around watching the city, just loitering. As for Brazilian art, what matters to the common viewer, to the art lover, is to look at this work and feel stimulated by each of these moments. There are hundreds of artists who make me believe that there is coherent and powerful Brazilian art, including the younger generation.

Felipe - Any generation has good and bad works.

Raul – What I'm trying to say is that the curve is rising or at least full of energy. There are people who think it's decadent, others who [think] it's stagnant. I think it's slightly on the rise. Whether it's better or worse doesn't matter, but there's a power happening because if we transfer this investigative line of production to the movies, we observe that in the 1940s and 1960s cinema was great, but the industry in the 1970s and 1980s declined. But now cinema is inventive again. These situations are cyclical. There is no guarantee that the quality of the production will be maintained. There is ostracism and decay in these trajectories.

Felipe – How do new media languages influence your work? It is interesting to note that your Notebook (2003) is not filled with drawings, drafts, erasures or hand-made images, but with a digital video. What is the importance of design to the formation of your works? How does your creative process work?

Raul – Drawing is where it all begins. Then it goes onto the computer. Caderno de anotações (Notebook) was a way to allow everyone who came to the gallery have a moment to flip through my drawing pads. It works in a loop and displays 120 drawings over 20 minutes. It had been a while since I wanted to work with an LED panel because of the public and elevator signs. I wanted to work with movement and points of light. So I photographed all the drawings, created a grid, put the drawings on top and simplified the image. I made a synthetic image, a pattern, and adapted all the drawings to this code. They were built and deconstructed through fusion. That's the thinking behind the video. As for my drawing, there's often no commitment or it just serves to express an idea. Sometimes I don't draw to order and things emerge in the process of the doing itself which lead to another

Felipe – Qualquer geração tem trabalhos bons e ruins.

Raul – O que estou querendo dizer é que a curva é ascendente ou, pelo menos, cheia de energia. Há pessoas que acham que ela está decadente, outras que [acham que] ela está estagnada. Penso que ela está levemente ascendente. Se ela é melhor ou pior, não importa, mas sim que há uma potência acontecendo, porque se deslocarmos essa linha investigativa de produção para o cinema, observamos que nas décadas de 1940 e 1960 o cinema era ótimo, mas a indústria nos anos 1970 e 1980 decaiu. Mas agora novamente o cinema voltou a ser inventivo. Essas situações são cíclicas. Não há garantia de que a qualidade da produção se manterá. Há ostracismo e decadência nessas trajetórias.

Felipe – De que modo as novas linguagens midiáticas influenciam a sua obra? É interessante observar que o seu Caderno de anotações (2003) não é preenchido por desenhos, rascunhos, rasuras, imagens feitas à mão, mas por um vídeo digital. Qual é a importância do desenho ou do projeto na constituição das suas obras? Como funciona o seu processo de criação?

Raul – O desenho é onde tudo começa. Depois ele segue para o computador. Caderno de anotações foi uma forma de fazer com que todos que fossem à galeria tivessem um momento de folhear os meus blocos de desenho. Ele funciona em loop e exibe 120 desenhos ao longo de 20 minutos. Fazia um tempo que eu queria trabalhar com painel de LED por causa das sinalizações públicas e de elevador. Queria trabalhar com movimento e pontos de luz. Então fotografei todos os desenhos, criei um grid, coloquei os desenhos por cima e simplifiquei a imagem. Fiz uma imagem sintética, um padrão, e adaptei todos os desenhos para esse código. Eles se construíam e se desconstruíam por meio de fusão. É o pensamento do vídeo. Quanto ao meu desenho, muitas vezes ele é sem compromisso ou serve apenas para materializar uma ideia. Às vezes desenho sem encomenda e surgem coisas no próprio fazer que me levam a outro caminho. Eu não começo nada no computador. Em algumas situações, só utilizo o computador para escrever, mas mesmo assim, muitas vezes, faço anotação de texto e roteiro no papel. Quanto às novas linguagens midiáticas, o fato de eu ter um blog e falar com muitas pessoas não está mudando apenas o meu trabalho, como a vida de todo mundo. Basicamente, uso essas ferramentas – Flickr e blog – para me comunicar com uma audiência que está interessada no meu trabalho. Para mim, é um canal de comunicação com o meu público. Isso é uma coisa nova. Consigo mostrar o que estou fazendo no ateliê e alguém comenta essa experiência comigo. Assim como um livro ou uma exposição, o blog é um lugar para eu estar falando do meu trabalho, da minha poesia, da maneira como vejo e sinto o mundo. Esse espaço também me interessa como construção de uma narrativa, que no meu caso é quase documental: exibo o que faço, estou lendo e pensando. É mais uma possibilidade ao lado do museu, da galeria e do livro de artista. Acho fantástica a possibilidade de você conversar através de imagens, vídeos e música com os seus amigos e admiradores. As grandes mudanças na arte não partiram da jun-

path. I don't start anything on the computer. In some situations, I only use the computer to write, but nevertheless, I often write down text and scripts on paper. As for the new media languages, the fact that I have a blog and talk to many people is not just changing my work, like everyone's life. Basically, I use these tools – Flickr and the blog – to communicate with an audience that is interested in my work. For me it's a channel of communication with my audience. That's a new thing. I'm able to show what I'm doing in the studio and someone comments on this experience with me. Just like a book or an exhibition, the blog is a place for me to talk about my work, my poetry, the way I see and experience the world. This space also interests me as the construction of a narrative, which in my case is almost documentary: I show what I do, what I'm reading and thinking. It's another possibility alongside the museum, the gallery and artist's book. I think it's fantastic that you can chat through images, videos and music with your friends and admirers. Haven't the great changes in art always come from the meeting of groups of intellectuals and artists who created a scene by exchanging ideas? Technology enables this old practice of dialog to take place in a more dynamic, agile and global fashion.

Felipe – Your series of works that have the gratings as a medium and subject (Grades, 2001) dialogs intensely with the Brazilian urban landscape that emerged in the 1980s and, consequently, with the symptoms of fear and violence that have afflicted the population. These works seem to ask us what we have done with our urban space and what we have become. In parallel with the observation that art increasingly infiltrates life, and vice versa, expanding and taking the new directions indicated by neoconcretism, your work forms part of a group of works that highlight a distrust towards the other that is increasingly common today. We're not talking about alienation or difference anymore, but [panic]. We have achieved a higher degree regarding this (denial of a) human relationship. How does this relationship of citizen, artist, João do Rio, architect and anthropologist function in your work?

Raul – My work is an attempt to express an observation, which is not purely documentary or passive, but critical, to the extent that it tries to give more visibility to a problem. Inserted in the medium of art, this begins to be looked at in another way. The gratings are scattered throughout the city, but they are not noticed by people. Although, for me, they have always been highly present as a very serious visual event. The intention was to take the gratings elsewhere so that they could be discussed from another point of view. And then comes the question of my indignation as a citizen, because the issue of violence represents the decay of the State, just as it makes us complicit in this issue. It is not just the incompetence of the government, but of everyone. It's the bankruptcy of society as a whole. It was essential to bring such an unpleasant theme to the work. Since 1988, I've been noting these modifications. The first pictures I did with Damasceno, behind the [bar] Villarino, in downtown Rio de Janeiro. I understand that every artist is a citizen.

ção de grupos de intelectuais e artistas que, conversando, fizeram uma cena? A tecnologia possibilita essa velha prática da conversa de forma mais dinâmica, ágil e global.

Felipe – Sua série de trabalhos que tem as grades como suporte e tema (Grades, 2001) dialoga intensamente com a paisagem urbana brasileira surgida na década de 1980 e, consequentemente, 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 indica 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. Como se opera essa relação de cidadão, artista, João do Rio, arquiteto e antropólogo na sua obra?

Raul – Meu trabalho é uma tentativa de materializar uma observação, que não é puramente documental ou passiva, mas crítica, na medida em que ela tenta dar mais visibilidade a um problema. Este, sendo inserido no meio da arte, passa a ser olhado de outro jeito. As grades estão espalhadas pela cidade, mas não são percebidas pelas pessoas. Apesar de que, para mim, elas sempre foram muito presentes como um acontecimento visual muito grave. A intenção era levar as grades para outro lugar para que elas pudessem ser discutidas sob outro ponto de vista. E aí entra a questão da minha indignação enquanto cidadão, porque a questão da violência representa a decadência do Estado, assim como nos torna cúmplices desse tema. Não foi apenas incompetência do poder público, mas de todos. É a falência da sociedade como um todo. Foi inevitável trazer esse tema tão desagradável para o trabalho. Desde 1988, venho anotando essas modificações. As primeiras fotos, eu fiz com o Damasceno, atrás do [bar] Villarino, no Centro da cidade do Rio de Janeiro. Entendo que todo artista é cidadão.

Felipe – Concordo, mas acho importante dissociar o sujeito-artista e o sujeito-cidadão.

Raul – Para mim, tudo é misturado. Voltamos àquela questão de que arte e vida não se separam. Lido com impregnações. Procuro sempre pensar o artista como uma pessoa que tem responsabilidade social. Ele está construindo o sensível, está gerando um material que vai ficar na memória de um público.

Felipe – Por outro lado, a existência do Luladepelúcia (2006) foi possibilitada apenas pelo fato de você ser um sujeito-artista.

Raul – Concordo. Foi concedida essa licença de criação pelo fato de eu ser artista. Se quisesse vender legalmente o Lula em lojas populares ou nos postos de conveniência, eu não conseguiria. O fato é que não procuro pensar no outro quando estou criando. Anulo a questão: “o que o outro vai achar?” Esse é o meu esforço. Às vezes tenho que negar minha subjetividade, ao mesmo tempo em que sou o único juiz ou critério do trabalho. De vez em quando preciso me

Felipe - I agree, but I think it is important to dissociate the subject-artist and the subject-citizen.

Raul - For me, everything is mixed together. We're back to that idea of art and life being inseparable. I deal with impregnations. I always try to think of the artist as a person who has social responsibility. He's building the sensibility; he's generating material that's going to stay in the memory of an audience.

Felipe - On the other hand, the existence of *Luladepelúcia* (2006) was only made possible by the fact that you are a subject-artist.

Raul - I agree. I was given this creative license because I'm an artist. If I wanted to legally sell *Lula* in popular stores or convenience stores, I wouldn't be able to do it. The fact is, I try not to think about anyone else when I'm creating. I reject the question: "What will someone else think?". That's my task. Sometimes I have to deny my subjectivity, while at the same time I'm the only judge or arbiter of the work. From time to time I have to detach myself from certain vices, because otherwise I run the risk of becoming addicted to my own repertoire. At certain moments, I have to deny my own voice too.

Felipe - This is kind of paradoxical: the fact that you have to deny subjectivity, since the work of art deals precisely with sentimental relationships.

Raul - But there is always a balance of powers. Sometimes the artist's voice has to be the loudest, or the only one; in other situations, I need to suppress it. Although I think dialogue is essential, it was something that was unfortunately not present in all my work, except for the exchange with my peers, which wasn't always constant. I would have loved to have had a critic who came to my studio and gave me hell, writing everything down. When this provocation happens, from a critic to an artist, it should be a very special moment.

Felipe - Your works often invade spaces outside of art. This was the case, for example, with the *Luladepelúcia* series (2006), which quickly gained the attention of mainstream newspapers and television channels in Brazil and around the world. Are you annoyed that they are commenting on the repercussions (whether *Lula* was aware of it or not? Or if the opposition appropriated this issue to attack the government?) and not the work itself?

Raul - The work and the repercussion get mixed together in this case. This work came out and spread as quickly as a joke. It appeared in social columns, the pages of the economics supplements, sleazy websites and articles by political commentators etc. It was an original and unusual experiment in communication. Maybe that's the most interesting part. The work incorporates the process as an idea.

Felipe - What is your view on the position of the art market today in the light of the new media that the artist researches in his poetics? Can the market impose limits on the artist's creation?

Raul - My experience of the market is still limited. Since 2001, I have established professional relationships with galleries in Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte and Lisbon, among others. These are intense relationships where I tried to establish partnerships.

desvincular de certos vícios, porque senão corro o risco de me tornar viciado no meu próprio repertório. Em alguns momentos, tenho que negar a minha voz também.

Felipe - Isto é meio paradoxal: o fato de você ter que negar a subjetividade, já que o trabalho de arte lida exatamente com relações sentimentais.

Raul - Mas há sempre um equilíbrio de forças. Às vezes a voz do artista tem que ser a maior, ou mesmo a única; em outras situações, eu preciso anulá-la. Apesar de achar que o diálogo é uma coisa vital, foi algo que infelizmente não tive ao longo do meu trabalho, com exceção da troca com meus pares, que nem sempre foi constante. Adoraria ter tido a figura de um crítico que viesse ao meu ateliê, ficasse me infernizando, anotando tudo. Quando acontece essa provocação por parte do crítico em relação ao artista, deve ser um momento muito especial.

*Felipe - Suas obras muitas vezes tendem a invadir outros espaços que não o da arte. Foi assim, por exemplo, com a série *Luladepelúcia* (2006), que rapidamente chegou aos principais jornais e canais de televisão do Brasil e do mundo. Você fica aborrecido pelo fato de estarem comentando sobre a repercussão (se o *Lula* tomou conhecimento ou não? Ou se a oposição se apropriou deste tema para atacar o governo?) e não sobre a obra?*

Raul - Obra e repercussão se confundem nesse caso. Esse trabalho nasceu e circulou tão rápido como uma piada. Frequentou colunas sociais, páginas dos cadernos de economia, sites de sacanagem e de comentaristas políticos etc. Uma operação de comunicação original e insólita. Talvez isso seja a parte mais interessante. O trabalho incorpora o processo como ideia.

Felipe - Qual é a sua visão sobre o posicionamento do mercado de arte nos dias atuais frente aos novos suportes que o artista pesquisa em sua poética? O mercado pode criar limites para a criação do artista?

Raul - Minha experiência com o mercado ainda é pequena. A partir de 2001, estabeleci relações profissionais com galerias do Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Lisboa, entre outras. São relações intensas onde procurei firmar parcerias. São sócios que estão representando e divulgando a minha obra, fazendo com que ela alcance o público. Não tive nenhum problema com as galerias, todas foram relações positivas. Acho que a relação que comentei entre o crítico e o artista também pode acontecer entre o artista e o galerista. Vejo como uma possibilidade de enriquecimento do trabalho. Por outro lado, tive uma experiência trágica com um crítico que foi conhecer o meu trabalho num ateliê que eu tinha na Praia do Flamengo. Ele ficou encantado com a vista para o Aterro do Flamengo e não parava de comentar sobre o apartamento. Penso que, por mais que o crítico não se identifique com o trabalho, nada justifica que ele não elabore um discurso. Portanto, essa fala evasiva, ausente, silenciosa, é algo do terreno da ética. Estamos lidando, em alguns casos, com profissionais, artistas, críticos e galeristas ruins. Isso é um desvio mortal. O fato é que a arte brasileira que você gosta foi inventada ou construída à base de muito esforço

They are partners who are representing and disseminating my work, and bringing it within the reach of the public. I had no problem with the galleries; they were all positive relationships. I think the relationship I commented on between the critic and the artist can also occur between the artist and the gallerist. I see it as an opportunity to enrich the work. On the other hand, I had a tragic experience with a critic who went to see my work in a studio that I had on Flamengo Beach. He was delighted with the view of the Flamengo beachfront road and kept commenting on the apartment. I think that, even if the critic doesn't identify with the work, there's no reason he can't discuss it. So, this evasive, absent, silent approach has to do with the field of ethics. We are dealing, in some cases, with professionals, artists, critics and bad gallerists. That's a fatal distraction. The fact is that the Brazilian art you like was invented or constructed through great effort and dedication, because the official path was paved by the work of Portinaris and Di Cavalcantis. In the transition from the 1960s to the 1970s, a group formed by Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Carlos Vergara and José Resende, among others, began writing in *Malasartes* magazine about what bothered them, besides highlighting the importance of works like those of Tunga and Waltercio Caldas. They convinced a lawyer friend to open a gallery, just as another friend was persuaded to buy the works. They invaded a plot of land and opened up space for a new strain of Brazilian art. It was a collective invention based on the construction of thought. Elsewhere, São Paulo experienced another situation in the late 1960s. The fact is that they are two complementary cities. They are only 450 kilometers apart. In global terms, this is nothing. They should be understood and experienced as one city. Currently, São Paulo has a very interesting scene in the field of the visual arts. More than Rio de Janeiro. There are young artists and thinkers, as well as new galleries. The rivalry between the two cities creates a separation that is bad for both of them. I see few artists from São Paulo in Rio. It is very important that there be meetings and coexistence between the artists of the two cities.

Felipe – I have artists and critic friends who complain about the lack of interlocutors. The interesting thing is that, although our conversation has revolved around technology and how it can bring people closer to a very specific subject, I notice that people are isolated and desperately want to communicate "live", that is, to have personal contact. On the other hand, there is great anxiety among young artists. Nowadays, if an artist aged 26 or 27 has not had a solo exhibition in Brazil or participated in a press conference abroad, he begins to feel like a loser.

Raul – This is typical of the times in which we live.

Felipe – The sense of humor that permeates your works ranges from the sarcastic (7 artistas, 1995) to the morbid (Mata-mata, 2003), the bizarre (Deaf-mute, 1999), the kitsch (Luladegelaideira, 2006), the aggressive (Foda-se, 2002) and the unexpected (Buraco do Vieira, 2001). Humor, thus, also runs through the biography of each work,

e dedicação, porque o caminho oficial estava sendo pavimentado para uma produção de Portinaris e Di Cavalcantis. Na passagem dos anos 1960 para os 1970, um grupo formado por Ronaldo Brito, Paulo Sergio Duarte, Paulo Venancio Filho, Carlos Vergara, José Resende, entre outros, começou a escrever na revista *Malasartes* o que os incomodava, além de apontar que trabalhos como os de Tunga e de Waltercio Caldas eram importantes. Convenceram um amigo advogado a abrir uma galeria, assim como outra amiga foi persuadida a comprar os trabalhos. Eles invadiram um terreno e abriram espaço para uma nova vertente da arte brasileira. Foi uma invenção coletiva baseada na construção de pensamento. Por outro lado, São Paulo vivia outra situação no final da década de 1960. O fato é que são duas cidades complementares. Estão distantes apenas 450 quilômetros. Planetariamente, não é nada. Elas devem ser entendidas e vivenciadas como uma cidade só. Atualmente, São Paulo tem uma cena muito interessante no âmbito das artes visuais. Mais do que o Rio de Janeiro. Lá, há jovens artistas e pensadores, além de novas galerias. A rivalidade entre as duas cidades resulta num isolamento que é péssimo para ambas. Vejo poucos artistas de São Paulo no Rio. É muito importante que haja o encontro e a convivência entre os artistas das duas cidades.

Felipe – Tenho amigos artistas e críticos que reclamam da falta de interlocutores. O interessante é que, apesar da nossa conversa ter girado em torno da tecnologia e de como ela pode aproximar as pessoas em torno de um tema muito específico, noto que as pessoas estão isoladas e querem desesperadamente se comunicar "ao vivo", ou seja, ter o contato pessoal. Por outro lado, há uma ansiedade muito grande por conta dos jovens artistas. Hoje em dia, se um artista com 26 ou 27 anos não tiver feito uma exposição individual no Brasil ou participado de uma coletiva no exterior, começa a se sentir um fracassado.

Raul – Isso é típico do tempo em que vivemos.

Felipe – O senso de humor que transparece em suas obras varia 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 foi gerado. Como esse mecanismo é operado no seu trabalho para que a obra não vire uma piada mal contada?

Raul – Foda-se eu fiz para uma ex-mulher e para uma instituição de arte perto daqui, muito antiga. Piada mal contada no meu trabalho não tem nenhuma, a não ser por uma leitura um pouco errada do Luladepelúcia (2006), que pode dar a entender isso, porque a piada ficou velha. Mas nesse caso não é uma piada mal contada. Não existe um método de operação do humor. Ele vem por diferentes caminhos. Ele está presente também em A grande área (2001),⁴ trabalho que às vezes chamo de "futebol com obstáculos". Para você entrar na obra, é preciso dar uma levantadinha na bola. Aquilo é um campo que não é campo. Parece o de jogar, mas não é para jogar.

4 In this work sport once again appears as a subject. The continuous structure of iron pipes (2,040 x 41,900 x 260 cm) reproduces the design and dimensions of a football field. (Organizer's note)

4 Neste trabalho o esporte aparece mais uma vez como tema. A estrutura contínua de tubos de ferro (2.040 x 41.900 x 260 cm) reproduz o desenho e as dimensões da grande área do campo de futebol. (Nota do organizador)

which is to say, through the memories it retains or of how it was created. How does this mechanism operate in your work so that the work does not become a badly told joke?

Raul – I did Foda-se for an ex-wife and for a very old art institution near here. There are no badly told jokes told in my work, other than a slight misreading of Luladepelúcia (2006), which is understandable, because the joke got old. But in this case it's not a badly told joke. There is no method for using humor. It manifests in different ways. It is also present in A grande área (2001),⁴ a work I sometimes call "football with obstacles". For you to enter the work, you need to kick the ball up into the air. This is a field that's not a field. It looks like a playing field, but it's not for playing.

Felipe – It is a simulacrum.

Raul – This work was produced during the 3rd Mercosur Biennial, and was installed in the Sirotsky Sobrinho Park, in Porto Alegre. I wanted the people who came through the park, who are not museum audiences and who are not generally inclined to watch art, to come into contact with the work. The idea was for the work to communicate with a non-spectator, and for this purpose I thought about football, because no one can look at it and not immediately see something familiar, which is the large area. A park is a place where you play ball, so I thought I would construct a work that would speak about a ball game. I'm saying no, but in some cases the meaning of that work may have overstated the joke. Maybe it's an impression the viewer has about my work: a comical exaggeration.

Felipe – This is clear in Cartoon (2001) and Sem braços e sem cabeça (2002).⁵ Luladepelúcia (2006) has another comic power.

Raul – Luladepelúcia is the materialization of a joke. It's a cartoon circulating in the world. A 3D cartoon.

Felipe – The humor of Luladepelúcia continues to reverberate. As long as this story is in the ether, the event that this work recalls will continue to "exist."

Raul – Luladepelúcia will be better understood in ten or twenty years.

Felipe – Still, continuing on from the previous question, this humor is also transferred to a fact that is strongly present in your work, which is the practice of constructivism. Far from being that sensitive constructivism, with which neoconcretism was identified by some critics, in your work this constructive visual economy dialogues with a practice of improvisation (Animal minor 9, 2006, or Animal major II, 2003), a sarcastic smile (Alcoólatra: indivíduo dado ao vício do álcool, 1999), an absurdity that is unsettling (Entonces, 2004, or the Grades series, 2001). How do you deal with this circuit where humor, irony, geometry and a perception of the world interact?

Raul – My job is to build synthetic, sometimes schematic images, with a certain rationale. This means leaving a question open or being provocative. It focuses on an inventive practice that seeks to arouse the sensations it has invoked. Humor sometimes doesn't exist or it serves only as a warning about a given situation.

Felipe – É um simulacro.

Raul – Essa obra foi realizada durante a 3ª Bienal do Mercosul, sendo instalada no Parque Sirotsky Sobrinho, em Porto Alegre. Eu queria que as pessoas que passassem pelo parque, que não são o público do museu e que não estão a fim de ver arte, tivessem contato com o trabalho. A intenção era que o trabalho se comunicasse com um não espectador, e para isso pensei no futebol, porque não há quem olhe para aquilo e não veja imediatamente uma coisa conhecida, que é a grande área. O parque é um lugar onde se joga bola, então pensei em construir um trabalho que falasse sobre o jogo de bola. Estou afirmando que não, mas em alguns casos o significado daquela obra pode ter exagerado na piada. Talvez seja uma impressão que o espectador tem a respeito do meu trabalho: um exagero cômico.

Felipe – Isto fica claro em Cartoon (2001) e Sem braços e sem cabeça (2002).⁵ Já Luladepelúcia (2006) possui outra potência cômica.

Raul – Luladepelúcia é a materialização de uma piada. É um cartoon circulando no mundo. Um cartoon 3D.

Felipe – O humor de Luladepelúcia continua reverberando. Enquanto essa história estiver no ar, o acontecimento que esse trabalho guarda continuará "existindo".

Raul – Luladepelúcia será mais bem entendido daqui a dez ou vinte anos.

Felipe – Ainda como consequência da pergunta anterior, esse humor também é transferido para um dado que é muito presente na sua obra, que é a prática de um construtivismo. Longe de ser aquele construtivismo sensível, do qual o neoconcretismo foi identificado por alguns críticos, em seu trabalho essa economia visual construtiva dialoga com uma prática do improviso (Animal menor 9, 2006, ou Animal maior II, 2003), um sorriso sarcástico (Alcoólatra: indivíduo dado ao vício do álcool, 1999), um absurdo que incomoda (Entonces, 2004, ou série Grades, 2001). Como você lida com esse circuito em que interação humor, ironia, geometria e percepção do mundo?

Raul – Meu trabalho é construir imagens sintéticas, às vezes esquemáticas, de certos raciocínios. É deixar uma pergunta aberta ou provocar. Concentra-se numa prática de invenção que intenta despertar as sensações que enunciou. O humor, às vezes, não existe ou serve tão somente como alerta para determinada situação.

Felipe – Vivemos num mundo saturado de imagens. 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, imagens do que deveríamos ser para tornarmos-nos felizes, mais bonitos ou bem-sucedidos. Como o seu trabalho se coloca nesse contexto?

Raul – Todo trabalho de arte questiona o mau uso das outras coisas. Uma das tarefas da arte é a educação do olhar, ou seja, transformá-lo em algo mais sensível. As pessoas não olham o

5 Cartoon consists of structure made from wood and nails that recalls a human figure. The installation consists of the following scene: with the figure lying down, we see his "head severed" by a large wooden cube. Without arms or a head, it is a sculpture made from wood and nails composed of two figures: one, measuring 189 x 43 x 24 cm, which

lacks both arms; and another, measuring 158 x 72 x 24 cm, from which the head is missing.

5 Cartoon é constituído por estrutura feita em madeira e pregos que remete a uma figura humana. A instalação é composta pela seguinte cena: com a figura deitada, vemos a sua "cabeça decepada" por um grande cubo de madeira. Sem braços e sem cabeça é uma escultura feita em madeira e pregos composta por duas figuras: uma,

medindo 189 x 43 x 24 cm, que não possui os dois braços; e outra, medindo 158 x 72 x 24 cm, em que falta a cabeça.

Felipe - We live in a world saturated with images. I think it is no longer the "function" of art (if we believe it has a function) to warn about this aspect of contemporaneity, but effectively to become a mediator of experiences or to accentuate their difference in an environment steeped in advertising, MTV, images of what we should be to become happy, more beautiful or successful. How do you locate your work in this context?

Raul - Every work of art questions the misuse of other things. One of the tasks of art is to educate the gaze, that is, to transform it into something more sensitive. People don't look at each other the same way. Everyone constructs their own way of looking. While other elements confuse, art helps to build. I'll say it again: the "postmodern" sensibility is happening now. This global situation you were describing. The most visionary of theorists who were writing thirty or forty years ago had no idea that the world would be what it is today. The change has been very violent. What you're talking about is not a world of images, but a world of sensation. Yesterday, I was walking on my own, but I had my cell phone with me. I was only physically alone, because I spoke to several people; they were close to me because a device - which is also camera, computer and the Internet - enabled this interaction.

Felipe - But don't you think that, in this sense, it is more difficult to produce a work of art, since we are drowning in images? How can the image that the artist works with become different in this pulsating and sometimes incoherent environment in which we live?

Raul - It is up to the museums to make the production of art available to the public, which is drowning in images. But this is a matter of public and private policy.

Felipe - Is that why you said that you have no obligation to anyone else when you produce your works?

Raul - Yes. According to [Carlos] Vergara, Sergio Camargo said that first you produce for yourself, then for your peers.

Felipe - But this is paradoxical, because you were just talking about the universalizing discourse which the art object has, or at least should have, and now you express this thought that the art object is built firstly for the artist. How can it become universal?

Raul - Because it is good and it has an internal power. It was designed by me, but it comes with its own strength, and this is what will allow it to have its own trajectory.

Felipe - How does the process of naming your works function? In some situations the title is descriptive of the work (Cadeira, 2004, Grades, 2001, or Sem braços e sem cabeça, 2002), in some cases it works as visual poetry (as in Surdo-mudo, 1999) and, in others, as the phenomenological incorporation of ideas (O carro, a grade and o ar, 2001).

Raul - The title is an integral part of the work. It's another fact of the work: I try to name everything. Sometimes there are works that don't have a title, because it doesn't emerge or it's not

outro do mesmo jeito. Cada um constrói a sua maneira de olhar. Enquanto outros confundem, a arte ajuda a construir. Volto a dizer: a sensibilidade "pós-moderna" está acontecendo agora. Essa situação de mundo que você estava descrevendo. O mais visionário dos teóricos que escreveu há quarenta ou trinta anos não imaginava que o mundo seria isso que é hoje. A mudança é muito violenta. Isso que você está falando não é mundo de imagens, mas mundo de sensação. Ontem, caminhava sozinho mas estava com o meu telefone celular. Estava apenas fisicamente sozinho, porque falei com várias pessoas; elas estavam próximas de mim porque um aparelho - que também é câmera, computador e internet - permitiu essa travessia.

Felipe - Mas você não acha que, nesse sentido, é mais difícil produzir um trabalho de arte, já que estamos saturados de imagens? Como a imagem com a qual o artista lida pode se tornar diferente nesse meio pulsante e às vezes incoerente em que vivemos?

Raul - Cabe aos museus disponibilizarem ao público, que está saturado de imagens, a produção de arte. Mas esta é uma questão de uma operação de políticas públicas e privadas.

Felipe - Por isso que você falou que você não tem compromisso com o outro quando você produz seus trabalhos?

Raul - Sim. Segundo o [Carlos] Vergara, Sergio Camargo dizia que primeiro você produz para si mesmo, depois para os seus pares.

Felipe - Mas isso é paradoxal, porque há pouco você estava falando do discurso universalizante que o objeto de arte tem, ou pelo menos deveria ter, e agora você coloca este pensamento de que o objeto de arte é construído em primeiro lugar para o artista. Como ele se tornaria universal?

Raul - Porque ele é bom e tem uma potência interna. Foi elaborado por mim, mas vem com a força dele, e é esta que permitirá o seu percurso ou não.

Felipe - Como funciona a operação de nomear as suas obras? Em algumas situações o título é descritivo da obra (Cadeira, 2004, Grades, 2001, ou Sem braços e sem cabeça, 2002), em alguns casos funciona como poesia visual (como em Surdo-mudo, 1999) e, em outros, como incorporação fenomenológica de ideias (O carro, a grade e o ar, 2001).

Raul - O título é parte integrante da obra. É mais um dado do trabalho: procuro dar nome a todos. Às vezes tem trabalhos que não têm título, porque não vem ou não precisa. É uma etapa do trabalho como qualquer outra, assim como a definição do material, do tamanho ou da técnica que usarei. Comecei nas artes visuais por causa de cinema, música e literatura. Em todas essas artes há a presença da palavra.

Felipe - Há ainda, em sua obra, uma predileção por temas ou personagens urbanos que passam ao largo da nossa visão e já se tornaram parte de um cenário permissivo da cidade, como as grades, cães vira-latas e cegos. Por que essa escolha?

Raul - Fiz uma exposição chamada Cego só Bengala [no Centro Universitário Maria Antonia, em 2003], e esse título veio em um

necessary. It is a stage of the work like any other, like the choice of the material, size or technique I will use. I started in the visual arts because of film, music and literature. In all these arts the word is present.

Felipe – There is also, in your work, a predilection for urban themes or characters that escape our attention and have already become part of a permissive scenario of the city, such as the gratings, mutts and blind dogs. Why this choice?

Raul – I did an exhibition called *Cego só Bengala* [at the Maria Antonia University Center in 2003], and this title came to me in a dream: a blindness greater than blindness itself. The blind man is a blind man with a cane. The blind man with a cane is less blind than those without a cane. But the cane is blinder than the blind man. It doesn't even see. It's not a human being. So it's a blind man that isn't even human. It's just a blind cane. The choice of these characters occurs because they're bumping into us the whole time. These elements are scattered throughout the city and are rescued by my observation.

Felipe – But several elements are in the city, but you have chosen these characters...

Raul – They are very close. Maybe it's a distraction, the perversion of wanting to look at these forgotten facts. I know a dark and dirty world. Why not talk about this place? I've been criticized for aestheticizing this fact that everyone wants to forget. It's nice to have a grating in your living room or in a gallery [a reference to his series of works], which is perverse. I want to make it clear that I do not exclusively seek to "show the crappy side of the city."

sonho: uma cegueira maior do que a própria cegueira. O cego é um cego e uma bengala. O cego com bengala é menos cego do que os sem bengala. Mas a bengala é mais cega que o cego. Ela nem vê. Ela não é um ser humano. Então é um cego que não era nem humano. É cego só bengala. É a bengala cega. A escolha desses personagens se dá porque eles vão esbarrando em nós todo o tempo. Esses elementos estão espalhados pela cidade e são resgatados pela minha observação.

Felipe – *Mas vários elementos estão na cidade, porém você escolheu esses personagens...*

Raul – *Eles estão muito próximos. Talvez seja um desvio, uma perversão de querer olhar esses dados esquecidos. Eu conheço um mundo escuro, sujo. Por que não falar desse lugar? Já sofri críticas de que estetizei esse dado que todos querem esquecer. É bacana ter na sala de casa ou na galeria uma grade [faz referência à sua série de trabalhos], que é algo perverso. Quero deixar claro que não procuro exclusivamente "mostrar o lado escuro da cidade".*

Felipe – *Penso que o objeto de arte cada vez mais quer ficar distante de uma noção identitária de nação ou categoria estética. Entretanto, em projetos curatoriais é raro termos uma visão transnacional em relação às práticas artísticas. Em situações simuladas por uma parcela da crítica de arte, o fenômeno da brasilidade vem à tona, seguido de todos os seus clichês e referências ao exotismo e à diferença. Qual a sua opinião a respeito de uma categoria (brasilidade) que nem sabemos do que se trata e que, acredito, muitos artistas recusam?*

Felipe – I think that the art object increasingly seeks to steer clear of a sense of identity or aesthetic category. However, in curatorial projects it is rare for us to have a transnational view of artistic practices. In situations simulated by a certain sector of art criticism, the phenomenon of Brazilianness comes into play, followed by all its clichés and references to exoticism and difference. What is your opinion about a category (Brazilianness) that we do not even know what it is and that, I believe, many artists reject?

Raul – There is Brazilian art, but it is (also) international art. The world is becoming small. It's turning into a city. It is Brazilian art because the artist was born here, but it affects the whole world.

Felipe – Your work can be contaminated by local, Brazilian situations, but it does not only dialog with Brazil. It's transnational.

Raul – Art is transnational because it is of the order of beauty and provokes ecstasy. It seeks to have the world as an audience. But at the same time it is local, because that pigment found in a given painting is Brazilian. It can only be found here and the difference or specificity of the "local" is constructed.

Interviews held at the artist's studio in the city of Rio de Janeiro on February 13 and 14, 2009.

Raul – Existe uma arte brasileira, mas ela (também) é uma arte internacional. O mundo está ficando pequeno. Está virando cidade. É arte brasileira porque o artista nasceu aqui, mas ela afeta o mundo inteiro.

Felipe – Seu trabalho pode ser contaminado por situações locais, brasileiras, mas ele não dialoga apenas com o Brasil. Ele é transnacional.

Raul – A arte é transnacional porque é da ordem do belo, provoca o êxtase. Ela quer ter o mundo como audiência. Mas ao mesmo tempo é local, porque aquele pigmento encontrado em determinada pintura é brasileiro. Só pode ser encontrado aqui e nisso se constrói a diferença ou particularidade do "local".

Entrevistas realizadas no ateliê do artista, na cidade do Rio de Janeiro, em 13 e 14 de fevereiro de 2009.

Noemi Jaffe is a writer, professor of literature, and of writing and literary criticism. She received her PhD in Brazilian Literature from USP (University of São Paulo). She has published “O que os cegos estão sonhando” (Ed. 34-2012), “A verdadeira história do alfabeto” (Companhia das Letras - 2012), winner of the Brasília Literature Award in 2014, “Irisz: as orquídeas” (Companhia das Letras - 2015), “Não está mais aqui quem falou” (Companhia das Letras - 2017), and “Lili: Novela de um luto” (Companhia das Letras - 2021), among others. Since 2016, she has run the Centro Cultural Literário Escrevedeira, in partnership with Luciana Gerbovic and João Bandeira.

Bernardo Oliveira is a researcher, music and film critic, and producer. With a PhD in Philosophy from the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio), he is an adjunct professor at the Faculty of Education of the Fluminense Federal University (UFF). He took a sandwich PHD at Brown University (US) and a post-doctorate at the Institute of Philosophy and Social Sciences of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), both exploring the relationships between culture and politics in Nietzsche’s work. He is a producer of the music label QTV Selo, a curator and producer of the Antimatéria Festival. He co-produced the films *Noite* (2014) and *Sutis interferências* (2016), by Paula Maria Gaitán. He also produced *Un* (2019), by Sérgio Mekler. The latter forms part of the *Cira Ciranda do gatilho* project (Sesc, 2020). In December 2014, he published *Estudando Samba – Tom Zé* (Editora Cobogó).

Isabel Sanson Portella is a museologist and art critic, with a PhD in History and Art Criticism from the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), and a specialist in the History of Brazilian Art and Architecture at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). She is coordinator and curator of the *Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República* gallery (IBRAM). A critic and independent curator, since 2005 she has contributed texts and interviews to various publications. She has curated several exhibitions, including Raul Mourão’s solo exhibition (*Galeria do Lago*, 2018); *Memória seletiva*, a group exhibition by Carla Chaim, Celina Portella, Marcelo Amorim and Nino Cais (*Galeria Aymoré*, 2019); and *Sobrecéu* (*Galeria do Lago*, 2019). She is a member of the International Council of Museums (ICOM).

Fernanda Lopes is an art critic and researcher, a Doctor of the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and a professor at the Visual Arts School of Parque Lage (Rio de Janeiro). She was the curator of the Grupo Rex Special Room at the 29th Biennale de São Paulo (2010); the associate curator in visual arts of the Centro Cultural São Paulo (2010-2012); the assistant curator at the Casa de Cultura Laura Alvim (2013-2015); and the assistant curator of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (2016-2020). She was one of the organizers of the book *Francisco Bittencourt: Arte-dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016) and is the author of *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Editora Prestígio, 2013) and *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”* (Alameda Editorial, 2009).

Noemi Jaffe é escritora, professora de literatura e de escrita e crítica literária. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Publicou *O que os cegos estão sonhando* (Ed. 34, 2012); *A verdadeira história do alfabeto* (Companhia das Letras, 2012), vencedor do Prêmio Brasília de Literatura em 2014; *Irisz: as orquídeas* (Companhia das Letras, 2015); *Não está mais aqui quem falou* (Companhia das Letras, 2017); *Lili: novela de um luto* (Companhia das Letras, 2021), entre outros. Desde 2016, mantém o Centro Cultural Literário Escrevedeira, em parceria com Luciana Gerbovic e João Bandeira.

Bernardo Oliveira é pesquisador, crítico de música, de cinema e produtor. Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), é professor adjunto da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou doutorado sanduíche na Brown University (EUA) e pós-doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ambos explorando as relações entre cultura e política na obra de Nietzsche. É produtor do selo musical QTV Selo, curador e produtor do Festival Antimatéria. Coproduziu os filmes *Noite* (2014) e *Sutis interferências* (2016), de Paula Maria Gaitán. Produziu *Un* (2019), de Sérgio Mekler. Faz parte do projeto *Ciranda do gatilho* (Sesc, 2020). Publicou *Estudando o samba: Tom Zé* (Editora Cobogó, 2014).

Isabel Sanson Portella é museóloga e crítica de arte, doutora em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e especialista em História da Arte e Arquitetura do Brasil pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É coordenadora e curadora da *Galeria do Lago Arte Contemporânea do Museu da República* (IBRAM). Crítica e curadora independente, desde 2005 contribui com textos e entrevistas para variadas publicações. Realizou a curadoria de diversas exposições, entre elas a individual de Raul Mourão (*Galeria do Lago*, 2018); *Memória Seletiva*, coletiva com Carla Chaim, Celina Portella, Marcelo Amorim e Nino Cais (*Galeria Aymoré*, 2019); e *Sobrecéu* (*Galeria do Lago*, 2019). É membro do International Council of Museums (ICOM).

Fernanda Lopes é crítica de arte e pesquisadora. Doutora pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro), foi curadora da Sala Especial do Grupo Rex na 29ª Bienal de São Paulo (2010); curadora associada em artes visuais do Centro Cultural São Paulo (2010-2012); assistente de curadoria na Casa de Cultura Laura Alvim (2013-2015); e curadora assistente do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2016-2020). Foi uma das organizadoras do livro *Francisco Bittencourt: Arte-dinamite* (Tamanduá-Arte, 2016) e é autora de *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (Editora Prestígio, 2013) e *A experiência Rex: “Éramos o time do Rei”* (Alameda Editorial, 2009).

Laura Lima is an artist, who lives and works in Rio de Janeiro. Living beings, their political symbolic relations and the architecture that they are inserted into are integral elements in the vital praxis and time of the artist's work. Graduated in Philosophy, she took part in numerous exhibitions, such as the solo shows: *Horse takes King* (Fondazione Prada, Milan, 2018); *Alfaiataria* (Pinacoteca de São Paulo, 2018); *Naked Magician* (Bonniers Konsthall, Stockholm, SMK, Copenhagen and Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2014-2015) and the group exhibitions: *Lugares do delírio* (Sesc Pompeia, São Paulo, 2018); 14th Sharjah Biennial (UAE, 2019); *O que não é Floresta é Prisão Política* (Occupation 9 de Julho/MSTC, São Paulo, 2019); *Laura Lima, Playful Geometry* (Migros Gegenwartskunst, Zurich, 2021), *Once upon another time... they lived differently* (13th Kaunas Biennale, Lithuania, 2021) and *Witch Hunt* (Hammer Museum, Los Angeles, 2021).

Tania Rivera is an essayist and psychoanalyst. She works in a multidisciplinary field of critical reflection on the inter-relationship between the subject and culture, moving between the fields of psychoanalysis, philosophy, theory and artistic and literary practice. She is also a professor of art and post-graduation in Contemporary Studies of the Arts at Fluminense Federal University (UFF). She is the author of several books, including *O Averso do imaginário: Arte contemporânea e psicanálise* (Cosac Naify, 2013/ Sesi, 2018), *Psicanálise antropológica (identidade, gênero, arte)* (Artes & Ecos, 2020) and *Lugares do Delírio. Arte e Expressão, Loucura e Política* (Editora n-1, to be published). Her most recent essays *Fora da imagem, (foto)grafias* (2017) and *O livro de vidro* (2019). She was curator of *Lugares do delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017, and Sesc Pompeia, 2018), among other exhibitions.

Lilia Moritz Schwarcz is a professor in the Department of Anthropology at the University of São Paulo (USP) and Global Scholar, since 2008, at Princeton University (United States). She has published several books, including *Brasil: Uma biografia*, with Heloisa Starling (2015); *Lima Barreto - triste visionário* (2018); *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), *A bailarina da morte: A gripe espanhola no Brasil* (2020) and *Enciclopédia Negra*, with Flávio Gomes and Jaime Lauriano (2021). She has received numerous literary awards. She was curator of the exhibitions *Histórias mestiças*, with Adriano Pedrosa (2014); *Histórias afro-atlânticas*, with Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes and Tomás Toledo (2018); *Histórias das mulheres* (2019), all at MASP; and *Encyclopedia Negra* (2021), at the Pinacoteca de São Paulo.

Laura Lima é artista, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Seres vivos, suas relações simbólico-políticas e a arquitetura em que se inserem são elementos integrantes na práxis vital e no tempo da obra da artista. Graduada em Filosofia, participou de inúmeras exposições, como as individuais *Cavalo Come Rei* (Fondazione Prada, Milão, 2018); *Alfaiataria* (Pinacoteca de São Paulo, 2018); *Mágico Nu* (Bonniers Konsthall, Estocolmo; SMK, Copenhagen; e Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 2014-2015); e as coletivas *Divided We Stand* (Bial de Busan, Coreia do Sul, 2018); *Lugares do Delírio* (Sesc Pompeia, 2018); *O que Não É Floresta É Prisão Política* (Ocupação 9 de Julho/MSTC, São Paulo, 2019); *Laura Lima, Playful Geometry* (Migros Gegenwartskunst, Zurique, 2021); *Once Upon Another Time... They Lived Differently* (13ª Bial de Kaunas, Lituânia, 2021); e *Witch Hunt* (Hammer Museum, Los Angeles, 2021).

Tania Rivera é ensaísta e psicanalista. Trabalha em um campo multidisciplinar de reflexão crítica sobre a imbricação entre o sujeito e a cultura, movendo-se entre os terrenos da psicanálise, da filosofia, da teoria e da prática artística e literária. Também é professora titular do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora de diversos livros, entre os quais *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise* (Cosac Naify, 2013; Sesi, 2018), *Psicanálise antropológica (identidade, gênero, arte)* (Artes & Ecos, 2020) e *Lugares do delírio: arte e expressão, loucura e política* (Editora n-1, no prelo). Seus mais recentes ensaios são *Fora da imagem, (foto)grafias* (2017) e *O livro de vidro* (2019). Foi curadora de *Lugares do Delírio* (Museu de Arte do Rio, 2017; e Sesc Pompeia, 2018), entre outras exposições.

Lilia Moritz Schwarcz é professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo (USP) e Global Scholar, desde 2008, na Universidade de Princeton (Estados Unidos). Publicou vários livros, como *Brasil: uma biografia*, com Heloisa Starling (2015); *Lima Barreto: triste visionário* (2018); *Sobre o autoritarismo brasileiro* (2019), *A bailarina da morte: a gripe espanhola no Brasil* (2020) e *Enciclopédia negra* (2021), com Flávio Gomes e Jaime Lauriano. Recebeu diversos prêmios literários. Foi curadora das exposições *Histórias Mestiças* (2014), com Adriano Pedrosa; *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), com Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Hélio Menezes e Tomás Toledo; *Histórias das Mulheres* (2019), todas no MASP; e *Enciclopédia Negra* (2021), na Pinacoteca de São Paulo.

Eucanaã Ferraz is a poet. He is also a professor of Brazilian Literature at the Literature Department of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and works as a literary consultant at the Moreira Salles Institute (IMS). He has published, among other works, *Desassombro* (7Letras, 2002), *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012) and *Retratos com erro* (2019). As a curator, he has organized the following exhibitions, among others: *Poesia marginal – Palavra e livro* (IMS Rio, 2013) and *Chichico Alkmim, fotógrafo* (IMS Rio, 2017; and IMS Paulista, 2018); *Monolux, Vicente de Mello* (MAM Rio, 2018) and *Seta balanço janela*, a solo exhibition by Raul Mourão (Lurixs Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2018). He has won the Alphonsus de Guimaraens (FBN) Award, the Portugal Telecom Award and the Oeiras Poetry Award/PT, among others.

Guilherme Wisnik is a professor at the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (USP). He is the author of books such as *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: À deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Espaço em obra: Cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc SP, 2018) and *Dentro do nevoeiro: Arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018). He has published essays in several Brazilian and international books and magazines. He was the curator of exhibitions such as the public art project *Margem* (Itaú Cultural, 2008), *São Paulo: Três ensaios visuais* (Instituto Moreira Salles, 2017) and *Infinito vão: 90 anos de arquitetura brasileira* (Casa da Arquitetura de Portugal, 2018). He was the general curator of the 10th Architecture Biennial of São Paulo (2013). He is the curator of the Brazil Pavilion at Expo 2021 in Dubai.

Fred Coelho is a researcher, writer, curator and professor at the Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro (PUC-Rio). With a PhD in Literature from PUC-Rio, he has published, among other works, the books *Jards Macalé – Eu só faço o que quero* (Numa, 2020), *Livro ou livro-me: Os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010) and *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010). He has worked as a curatorial assistant at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (2009-2011). He has also written for magazines and periodicals including *Ars, Zum, Sibila, Estudos Históricos, Romantic Notes, Serrote, Acervo* and *Jacarandá*. He has contributed texts to the works of several contemporary artists, such as Luiz Zerbini, Cabelo, Maria Laet, Vânia Mignone, Carlos Vergara and others.

Eucanaã Ferraz é poeta. Também é professor de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atua como consultor de literatura do Instituto Moreira Salles (IMS). Publicou, entre outros, *Desassombro* (7Letras, 2002), *Sentimental* (Companhia das Letras, 2012) e *Retratos com erro* (2019). Como curador, assinou, entre outras, as seguintes exposições: *Poesia Marginal – Palavra e Livro* (IMS Rio, 2013); *Chichico Alkmim, fotógrafo* (IMS Rio, 2017; e IMS Paulista, 2018); *Monolux, Vicente de Mello* (MAM Rio, 2018); e *Seta Balanço Janela, individual de Raul Mourão* (LURIXS: Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 2018). Ganhou, entre outros, o Prêmio Alphonsus de Guimaraens (FBN), o Prêmio Portugal Telecom e o Prêmio de Poesia Oeiras (Portugal).

Guilherme Wisnik é professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP). Autor de livros como *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001), *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Espaço em obra: cidade, arte, arquitetura* (Edições Sesc SP, 2018) e *Dentro do nevoeiro: arte, arquitetura e tecnologia contemporâneas* (Ubu, 2018). Publicou ensaios em diversos livros e revistas nacionais e internacionais. Foi curador de exposições como o projeto de arte pública *Margem* (Itaú Cultural, 2008), *São Paulo: Três Ensaios Visuais* (Instituto Moreira Salles, 2017) e *Infinito Vão: 90 Anos de Arquitetura Brasileira* (Casa da Arquitetura de Portugal, 2018). Foi curador-geral da 10^a Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013) e curador do Pavilhão do Brasil na Expo 2021 em Dubai.

Fred Coelho é pesquisador, escritor, curador e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Doutor em Literatura pela mesma instituição, publicou, entre outros, os livros *Jards Macalé: eu só faço o que quero* (Numa, 2020), *Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica* (Eduerj, 2010) e *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil 1960/1970* (Civilização Brasileira, 2010). Trabalhou como assistente de curadoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2009-2011). Escreveu para revistas e periódicos como *Ars, Zum, Sibila, Estudos Históricos, Romantic Notes, Serrote, Acervo* e *Jacarandá*. Colaborou com textos para os trabalhos de diversos artistas contemporâneos, como Luiz Zerbini, Cabelo, Maria Laet, Vânia Mignone e Carlos Vergara.

Lenora de Barros holds a degree in Linguistics from the University of São Paulo (USP). She began her artistic career in the 1970s, a time of intense experimentation in Brazilian art. In 1983, she published the artist's book *Onde se vê* (Editora Klaxon). Since then, her work has been characterized by the use of multiple languages, such as video, performance, photography, sound installation and the construction of objects. Recent projects include the solo exhibition *Wanted* (Georg Kargl Gallery, Austria, 2019); *Pisa na paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017); *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo, 2016); *Umas e outras* (PIVÔ, São Paulo, 2014). Her work forms part of public collections, such as the Hammer Museum (USA), Daros Latinamerica, the Museum of Modern Art of São Paulo and Pinacoteca São Paulo.

Gustavo Prado was born in São Paulo in 1981 and trained at the Visual Arts School of Parque Lage, in Rio de Janeiro. He lives and works between Brooklyn and Philadelphia. Using sculpture, performance, photography and video, Prado uses changes in perspective to produce works that investigate the complexities inherent to the act of looking and which explore notions that are both intrinsic and foreign to the field of art, such as surveillance, appropriation, voyeurism and religion. His work has been shown at exhibitions and events such as the Coachella Festival (2017) and the 4th Bronx Museum Biennale (2017), as well as forming part of collections such as the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro.

Lenora de Barros é formada em Linguística pela Universidade de São Paulo (USP). Iniciou sua trajetória artística na década de 1970, época de intenso experimentalismo na arte brasileira. Em 1983, publicou o livro de artista *Onde se vê* (Editora Klaxon). Desde então, o seu trabalho é marcado pelo uso de diversas linguagens, como vídeo, performance, fotografia, instalação sonora e construção de objetos. Entre os recentes projetos, destacam-se a exposição individual *Wanted* (Galerie Georg Kargl, Áustria, 2019); *Pisa na Paúra* (Galeria Millan, São Paulo, 2017); *ISSOÉOSSODISSO* (Paço das Artes, São Paulo, 2016); e *Umas e Outras* (PIVÔ, São Paulo, 2014). Sua obra faz parte de coleções públicas, como Hammer Museum (EUA), Daros Latinamerica, Museu de Arte Moderna de São Paulo e Pinacoteca de São Paulo.

Gustavo Prado nasceu em São Paulo, em 1981, e realizou sua formação artística na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Vive e trabalha entre o Brooklyn e a Filadélfia. A partir da escultura, da performance, da fotografia e do vídeo, desenvolve mudanças de perspectiva para produzir obras que investigam as complexidades inerentes ao ato de olhar e averiguam noções que são ao mesmo tempo intrínsecas e estranhas ao campo da arte, como a vigilância, a apropriação, o voyeurismo e a religião. Sua obra já integrou exposições e eventos como o Festival Coachella (2017) e a 4^a Bronx Museum Biennial (2017), além de pertencer a acervos como o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Publishing • Edição

Automatica Edições

Concept • Concepção

Raul Mourão

Editorial coordination • Coordenação editorial

Luiza Mello and | e Marisa S. Mello

Editorial assistant • Assistente editorial

Ana Pimenta

Lucas Alberto

Produção • Production

Automatica

Project management • Gestão do projeto

Geane Lino

Mariana Schincariol de Mello

Marisa S. Mello

Management assistant • Assistente administrativo

Paulino Costa Neto

Foreword • Prefácio

Noemi Jaffe

Original graphic design • Projeto gráfico original

Gustavo Prado

Design • Projeto gráfico Volume 3

Maria Clara Ruback

Dínamo [Alexsandro Souza]

Chapter's summaries • Sinopses dos capítulos

Fernanda Lopes

Proofreading • Revisão de textos

Duda Costa

Translation / Traduções

Chris Burden

(Introduction, Experiencia Live Cinema, Outside/Inside, The New
Brazilian Flag, Viva Rebel, Empty Head, Interview Lenora de
Barros, Laura Lima, bRog)

Lis Horta Moriconi

(Arrowswingwindow)

Contributors Portraits • Retrato dos Colaboradores (p. 5)Noemi Jaffe: Personal collection / *Acervo pessoal*

Bernardo Oliveira: Mariana Mansur

Eucanaã Ferraz: Ana Carmo

Guilherme Wisnik: Ana Ottoni

Isabel Portella: Vicente de Mello

Lília M. Schwarcz: Renato Parada

Fernanda Lopes: Rafael Adorján

Fred Coelho: Maria Leonor de Calasans

Gustavo Prado: Angelys Ocana

Lenora de Barros: Gustavo Machado

Laura Lima: Laura Lima Studio

Tania Rivera: Disclosure / *Divulgação*

Camila Bechelany: Marcos Gomes

Luiza Mello: Bill Bowen

João Bandeira: Ninil Gonçalves

Felipe Scovino: Disclosure / *Divulgação***Photos • Fotos**

Vicente de Mello (p. 11-17, 18, 19-28, 30, 32-37, 40, 41, 50, 51, 54, 55, 60, 61,
66-69, 72, 73, 156, 174, 175, 178-191, 174, 175, 178-191, 202, 204-223)

Arthur Bittar (p. 44, 70-72, 76, 77-79, 80-85, 86-91)

Marcelo Lince (p. 8, 42, 43, 45, 48, 49, 52, 53, 56-58, 74)

Raul Mourão (p. 38, 39, 46, 47, 59, 62-65, 164-172)

© Paula Siebra / *Lurixs Arte Contemporânea* (p. 92, 95, 96, 98-100, 102-107)

© Erika Mayumi / *Courtesy of the artist and Nara Roesler Gallery / Cortesia
do artista e da Galeria Nara Roesler* (p. 108, 110, 112-114, 116-135)

Pepe Schettino (p. 136, 139, 140, 142-146, 149, 150-152, 154, 155, 157,
158, 160, 161)

Tomás Cunha Ferreira (p. 176, 177)

Jonathan Nunes (p. 192, 193)

Multiplicidade Festival / *CLAP collective / Festival
Multiplicidade / Coletivo CLAP* (p. 194, 195)

Nuno Andrés (p. 196)

© Charles Roussel / *Courtesy of the artist and Nara Roesler Gallery /
Cortesia do artista e da Galeria Nara Roesler* (p. 224, 227, 234-252)

David Pacheco (p. 252)

Fábio Mesquita Sampaio (p. 255)

Bettina Musatti (p. 259, 260)

Fernando Laszlo (p. 261, 262, 265, 279d)

Antonio Saggese (p. 263)

Fabiana de Barros (p. 266)

Marcos Augusto Gonçalves (p. 268, 269)

Silvio Ribeiro (p. 276e)

Ciro Coelho (p. 276d)

Fabio Bardella (p. 278)

Everton Ballardín (p. 280, 281)

Shala Felippi (p. 288, 289)

Victor Novaes (p. 199)

Pedro Agilson (p. 284, 285, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296,
297, 299, 301, 306-307, 308-309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317,
318, 319, 320, 327, 335, 339, 341, 343, 345, 346, 349, 350, 353-386)
Laura Lima Studio (p. 321, 322, 324, 326, 329, 330, 333)
© Cindy Sherman Courtesy the artist and Hauser & Wirth (p. 358, 356)
Fred Coelho (p. 360, 361)

Transcription of Lenora de Barros' interview •

Transcrição da entrevista com Lenora de Barros

Ana Pimenta

Studio team • *Equipe Ateliê Raul Mourão*

Direction • *Direção-geral*

Jonathan Nunes

Marcos Pavão

Administration • *Administração*

Carina Barros and | e Flavia Carvalho

Designer 3D

Arthur Bittar

Collection • *Acervo*

Monara Barreto

Assembly • *Montagem*

José Roberto Celestino and | e Fernando Rocha Goes

Metalwork • *Serralheria*

Rosimar Cunha and | e Rogério Cunha

Printing • *Impressão*

Ipsis Gráfica and | 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:*

Afonso Tostes, Angelo Venosa, Arjan Martins, Barrão,
Carlito Carvalhosa, Cadu, Carlos Vergara, Cabelo, Chiara Banfi,
Daisy Xavier, Daniel Senise, Domenico Lancelotti, Everardo Miranda,
Franklin Cassaro, Gabriela Machado, Hauser & Wirth, Iole de Freitas,
José Bechara, Luiz Zerbini, Marcos Chaves, Mariana Manhães,
Oskar Metsavaht, Paulo Vivacqua, Tomás Ribas, Vicente de Mello,
Rato BranKo, Vik Muniz, Waltercio Caldas, Alexandre Canonico,
Bruno Dunley, Isabel Diegues, Luis Barbieri, Marina Rheingantz,
Mauro Restiffe, Paloma Bosquê, Alvaro Seixas, Bruno Drolshagen,
Daniel Lannes, Geraldo Marcolini, Gustavo Speridião, Julia Debasse,
Mayla Goerisch, Pedro Meyer, Rafael Alonso, Rodrigo Martins,
Tatiana Chalhoub, Lucia Koch, Amalia Giacomini, Ana Holck,
André Komatsu, Brígida Baltar, Fabio Cardoso, Geraldo de Barros,
Nicolás Robbio, Paulo Climachauska, Arthur Chaves, Janina McQuoid,
Marco Veloso, Pedro França, Adriano Motta, Eduardo Berliner,
Tomás Cunha Ferreira.

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
de acordo com ISBD

R245

Raul Mourão Volume 3 / Bernardo Oliveira...[et al.]; organizado
por Raul Mourão. - Rio de Janeiro : Automatica Edições, 2021
384 p. : il. ; 20cm x 28cm. - (v. 3)

Inclui índice

ISBN 978-65-89579-07-6

1. Artes. 2. Artes plásticas. 3. Escultura. I. Oliveira, Bernardo.
II. Ferraz, Eucanaã. III. Lopes, Fernanda. IV. Coelho, Fred. V. Wisnik,
Guilherme. VI. Prado, Gustavo. VII. Portela, Isabel. VIII. Lima, Laura.
IX. Barros, Lenora de. X. Schwarcz, Lília Moritz. XI. Jaffe, Noemi.
XII. Rivera, Tania. XVIII. Mourão, Raul. XIV. Título.

2021-4619

CDD: 700

CDU: 7

Elaborado por Odílio Hilario Moreira Junior - CRB-8/9949

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes 700
2. Artes 7



