L E I T U R A S D E A R T I S T A S

MATERIAL PARA PROFESSORES

Fundação Bienal de São Paulo

Índice

Apresentação	03
Alfons Hug	04
Beatriz Milhazes	08
Chen Shaofeng	12
Eduardo Kac	17
Esterio Segura	21
Ivens Machado	25
Luc Tuymans	30
Melik Ohanian	35
Pablo Siquier	39
Paulo Bruscky	42
Paulo Climachauska	51
Rui Chafes	57
Thiago Bortolozzo	60
Vera Mantero	63
Victor Mutale	67
Xu Bing	72
Glossário	78
Bibliografia	88

Apresentação

O **Território Livre** da XXVI Bienal de São Paulo estimula e desafia nossa capacidade de entendimento da arte contemporânea. As obras expostas na Bienal são frutos do tempo presente e, como tais, revelam e problematizam questões do universo da arte em estreito diálogo com a contemporaneidade. Adentrar neste universo e, sobretudo, exercer a mediação entre as obras e os alunos, é tarefa que este material pretende auxiliar. Esta exposição, como toda produção contemporânea que se encontra em processo de assimilação no mundo da arte, exige de nós, educadores, flexibilidade para o novo e para estabelecer relações.

As **leituras de artistas** aqui disponíveis podem alimentar e provocar reflexões em várias direções. É um recorte no denso universo da Bienal onde o curador-geral da mostra e 15 artistas falam de seus trabalhos a partir de um roteiro comum que enfoca essencialmente o produtor, seus procedimentos de trabalho e sua leitura sobre a obra apresentada na mostra. Ao ler sua própria obra o artista deixa transparecer suas referências e seu contexto, oferecendo pontos de apoio para exercitarmos a nossa leitura e mediarmos a leitura de nossos alunos.

Respeitando a autonomia do professor/leitor na construção de suas interpretações pessoais, bem como a dos alunos, fornecemos este material para a elaboração de roteiros de visita e curadorias educacionais, que possibilita preparar e estimular os alunos já em sala de aula. O diálogo com os artistas nos aproxima também dos diversos procedimentos de construção das obras, atualizando a idéia de processo artístico e fornecendo subsídios para o desenvolvimento de projetos.

Procuramos neste material abranger as várias linguagens e a diversidade geográfica dos artistas presentes nesta Bienal, assim como a estrutura dos módulos que a constituem. Na medida do possível, e a fim de enriquecer o diálogo, as entrevistas foram realizadas diante das obras dos artistas no período de montagem da exposição. Foi sentado no sofá de seu atelier transposto para a Bienal, por exemplo, que Paulo Bruscky contou sua história, revelando a riqueza de seus arquivos e de seu processo de trabalho.

A articulação entre a leitura e a interpretação, o contexto e a produção, dimensões da Proposta Triangular de ensino e aprendizagem de arte dão sentido a este material especialmente concebido para vocês, professores. Leiam, reflitam, imprimam, organizem seu material e bom trabalho.

Alfons Hug

(Alemanha, 1950) é o curador-geral da XXVIª Bienal Internacional de São Paulo. Formado em Literatura Comparada e Lingüística, realizou seus estudos em Freiburg, Berlin, Dublin e Moscou. Tornou-se diretor do Instituto Goethe de Lagos (Nigéria), de Medellín (Colômbia) e de Brasília (Brasil) e entre 1994/98 trabalha como diretor do Departamento de Artes Visuais da Casa das Culturas do Mundo em Berlim. Foi também o curador geral da XXV Bienal de São Paulo em 2002.

Gostaríamos de saber qual sua posição em relação às questões da educação em torno da Bienal. Por exemplo, sabemos que o tema da democratização da arte é uma das bandeiras desta Bienal, cujo ingresso será **gratuito. Como você acha que ela pode contribuir para a educação artística e estética do público?**

Em primeiro lugar a arte, o ato criativo, é o que há de mais social e democrático que existe, independentemente do ingresso da Bienal ser gratuito ou não. Do ponto de vista conceitual e estético a comunicação entre a obra de arte, sobretudo a obra de arte bem-sucedida, e o público, é um ato de extrema democracia porque leva à construção de mundos paralelos e situações utópicas. Não tem nada mais político, nem mais democrático. Esta é a primeira coisa que reside dentro da essência da arte.

Já a questão da entrada gratuita tem de ser avaliada mais, digamos, do ponto de vista econômico. Certas camadas da população, como a classe média e os estudantes, não teriam acesso à Bienal de outra forma por causa da falta de recursos. Famílias com vários filhos, por exemplo, em que a visita representaria uma carga considerável no orçamento. Sobretudo se essas pessoas quiserem visitar a Bienal várias vezes, o que eu recomendo e acho que é necessário. Ela é muito grande – uma das maiores mostras do mundo – e tem muito material visual e plástico. Só os vídeos consomem um dia inteiro de visita se você quiser aproveitar todos eles.

Sabemos que o público da Bienal vem crescendo a cada nova edição e que a maior parte deste público vem das escolas, é formado por estudantes. Este é um dado muito significativo. Alfons, se você fosse professor de uma escola como prepararia seus alunos para uma visita à Bienal?

Eu espero que haja na escola uma preparação anterior à visita, em aulas de história da arte ou de arte contemporânea. Se existem, entre os alunos, artistas emergentes ou principiantes, isso é uma coisa boa; eles podem expor algumas obras e discutir sobre a questão da produção contemporânea, sobre estética.

Já no nível universitário eu recomendo uma abordagem através da literatura e da filosofia. A questão da estética quem melhor explica é a filosofia. E a questão da metáfora, que é fundamental na leitura da obra contemporânea, quem melhor explica é a literatura. Especialmente a literatura antiga – Dom Quixote, por exemplo, é um ótimo referencial para a leitura de uma exposição de obras contemporâneas.

Se os alunos forem muito jovens, já acho que uma abordagem através do impacto visual e plástico seria melhor que a filosofia. Mas também é muito difícil medir o efeito que isto provoca numa pessoa. A experiência estética é basicamente individual. Então, certas coisas nenhum professor vai poder explicar. Ele também tem que ter cuidado ao interpretar uma obra para os alunos. É uma entre várias interpretações possíveis. Arte não é ciência, não é nenhum evangelho. Ela tem várias verdades.

Quais questões, em relação à arte contemporânea, você acha importante discutir na escola após a visita dos alunos?

A primeira questão é: como o artista lida com os fenômenos da realidade, de que forma ele leva a matéria-prima do mundo real ao mundo da arte. Aí tem uma operação estética que faz com que o resultado, ou seja, a obra, não seja uma duplicação do mundo real, uma reportagem, mas um mundo novo. Isto sempre vale a pena ser discutido porque é uma questão filosófica. Por exemplo, o que um pedaço de madeira velha, que os artistas brasileiros usam muito, pode significar? Pode significar uma favela, mas esta seria uma leitura muito curta porque a madeira pode também significar muitas outras coisas, inclusive uma imagem abstrata, em função de sua textura, estrutura e colorido.

Em relação à produção contemporânea, podemos dizer que o artista apresenta a realidade de uma nova maneira?

De uma maneira alegórica. A alegoria é sempre uma metáfora, um símbolo. Uma coisa pode significar outra. Quando Dom Quixote vê o barbeiro com uma bacia de lata e diz ‘essa bacia de lata é um elmo dourado’ ele faz essa operação. Projeta uma outra finalidade para um objeto banal. A mesma coisa acontece na arte contemporânea. Qualquer pedaço de lixo, uma madeira, um material pobre pode ganhar um novo significado. Este é um assunto sobre o qual o professor deve chamar atenção – um objeto, uma obra, pode ter vários significados. O desafio é tentar interpretá-los.

A gente sabe, Alfons, que hoje o espaço da mediação entre a arte e o público tem merecido cada vez mais destaque nos museus e centros culturais. Não uma mediação apenas informativa, mas formativa, que ajuda exatamente a apontar para o público estas outras leituras mais densas. Em relação a esta questão da mediação, como você vê no papel do curador a dimensão educativa?

Eu fiz vários *releases* e dois textos para o catálogo, onde dou minha interpretação pessoal e subjetiva da mostra. Mas infelizmente compram-se poucos catálogos no Brasil...

Existem ainda textos sobre cada artista e a maioria deles não é escrito por mim. Nas representações nacionais, cada país tem um curador que escreve sobre seus artistas. Para os artistas convidados são outros os autores.

E pela primeira vez na Bienal haverá texto de parede sobre cada artista situando quem ele é, onde mora e o que é a obra. Vai ter também *audio-guide*. Desta vez o volume de informação aumentou em relação às edições anteriores. Dentro do possível fizemos tudo.

Mas no seu próprio trabalho, quando você discute a concepção da exposição, escolhe o tema, planeja o espaço e a distribuição das obras, você vê nessa sua atuação um caráter educativo também?

A priori não. O que rege a discussão do espaço são critérios conceituais, estéticos e técnicos. O técnico é muito importante, porque o ponto de partida é o prédio, que vem sendo estudado por nós há três anos. A dramaturgia da luz dentro dele, os seus vários níveis, a linha de fuga do Niemeyer, os diversos pés direitos... isto tudo determina a escolha da obra em um certo lugar. Por exemplo, uma escultura grande só pode ficar no térreo porque lá o pé direito tem oito metros. No segundo andar a parte de trás é mais escura, então coloco lá os vídeos. Na começo do segundo andar tem muita luz natural; lá ficam as fotografias e pinturas. Acho que isto também ajuda no processo educativo, mas sobretudo facilita a orientação do público em geral. Tomamos muito cuidado desta vez em facilitar a circulação, até porque haverá muitas visitas. O fluxo de público está bem organizado desta vez. As salas de vídeos serão amplas, com banquinhos para sentar e carpete. Não sei se isto é educativo, mas pelo menos facilita a vida de todo mundo.

Facilitando a circulação e o acesso, facilita a leitura e redunda num espaço mais adequado para a apreciação. Isso acaba tendo um caráter educativo também ...

Mostra um certo padrão profissional e a função da Bienal é também influenciar outros museus e espaços culturais da cidade, mostrar como se apresenta arte contemporânea. Não quero dizer que não haja erros nesta mostra; falhas sempre existem. Mas desta vez a administração do espaço foi bastante pensada e acho que está bem-sucedida.

Sua experiência com a Bienal passada contribuiu neste processo?

É um processo de aprendizagem para todo mundo.

Bem, basicamente eram estas as questões. Nossa intenção era ouvir suas opiniões para levar aos educadores a sua visão, a preocupação da curadoria com a educação...

Em geral o público brasileiro tem muita curiosidade. O percentual feminino é maior do que o masculino – algo em torno de 60% de mulheres. Quem carrega a Bienal, do ponto de vista da visitação, é a mulher jovem. Este é um fenômeno da América Latina em geral. Nos países espanhóis também; eu morei na Venezuela e Colômbia e lá também era assim. Às vezes a mulher leva o marido junto, ou namorado, mas é ela quem tem mais interesse.

Então não é muito difícil cativar o público da Bienal. Há uma abertura de espírito e uma vontade de ver coisas novas e aprender, o que é bastante positivo.

Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960) **Avenida Brasil**- 2003/2004 - acrílica sobre tela - 299 x 397cm - coleção David Tieger, New York; cortesia Galeria Fortes Vilaça, São Paulo e Stephen Friedman Gallery, Londres - foto Fausto Fleury

Beatriz Milhazes

Beatriz Ferreira Milhazes (Rio de Janeiro – RJ, 1960) . Pintora, gravadora, ilustradora, professora. Formada em comunicação social pela Faculdade Hélio Alonso, no Rio de Janeiro em 1981, inicia-se em artes plásticas ao ingressar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage em 1980, onde mais tarde leciona e coordena atividades culturais. Entre 1997 e 1998, é artista visitante em várias universidades dos Estados Unidos. A partir dos anos 1990, destaca-se em mostras internacionais nos Estados Unidos e Europa e integra acervos de museus como o MoMa, Guggenheim e Metropolitan em Nova Iorque.

Gostaria primeiro de contextualizar você enquanto artista. Qual a sua trajetória, como você trabalha hoje, qual a sua linguagem?

Bom, vou resumir o 'resumível'... sou pintora há mais de 20 anos. Desenvolvo uma linguagem que se encaixa na pintura abstrata e que venho aprofundando. Meus interesses em pintura são mais ou menos os mesmos desde que comecei. Trabalho criando problemas a cada etapa para seguir em frente, e isso obviamente faz com que venha acumulando os resultados de fases diversas. Em 1983 comecei realmente a formalizar uma linguagem mais clara, que me interessava mais. Desde então minha carreira vinculou-se à geração que se formou nos anos 80. A partir do início dos anos 90 comecei a expor internacionalmente. Comecei a fazer parte do contexto internacional da pintura.
Eu acho que o Brasil não é, estruturalmente, um país pictórico. Temos grandes pintores dentro da nossa história, com certeza, e alguns deles me influenciaram, mas este não é um país que, vamos dizer, tem a pintura em sua coluna vertebral. Acho que isso explica porque, num certo momento, eu me senti um pouco isolada aqui, dentro do que fazia, e fui encontrar meus colegas fora do Brasil vinculados à abstração que usa cor, estrutura e forma.

A Geração 80 foi também um momento de reelaboração, de redefinição da pintura. Nas Bienais ela foi se afirmando, principalmente na Bienal das grandes telas... a gente teve um momento muito específico no Brasil dessa geração 80 com relação à pintura.

Exatamente. Na década de 80 realmente o centro daquela ebulição toda da juventude era a pintura. Só que infelizmente quase todos pararam de pintar, foram trabalhar com outras linguagens a partir de então. No meu caso, quando falo do isolamento, falo por exemplo da questão da utilização da cor: mesmo os artistas que continuaram pintando e construíram um trabalho, como Nuno Ramos, aqui de São Paulo, entraram numa direção totalmente diferente da que me interessava. Nessa área, a mais próxima seria Adriana Varejão; durante um

período os caminhos de nossos trabalhos cruzaram-se bastante. Depois seguimos em direções diversas.

Você é uma artista brasileira, sul-americana, que tem uma projeção internacional. O que você traz da cultura brasileira dentro da sua pintura?

As questões da pintura como forma, cor, estrutura, superfície, plano, são sempre as mesmas no mundo inteiro. Disso não tem como escapar. Acho que o que aconteceu no meu caso é que me apropriei de imagens e de situações que são originais do Brasil. Quando ainda era estudante do Parque Lage, em meus primeiros trabalhos, usava material de carnaval para resolver os exercícios. Não sou carnavalesca, não acompanho o carnaval, mas acho que esta é uma manifestação completamente fascinante. Sempre me atraiu, motivou-me a fazer alguma coisa com arte. Não só isso como a cultura popular em geral, tanto brasileira como internacional, que têm um cruzamento. A arte popular se cruza muito. Você vai encontrar coisas muito similares ao Brasil na Iugoslávia. A arte popular é uma manifestação quase ingênua e sou absolutamente fascinada por isso. É um mundo muito diverso do das artes aplicadas. Um exemplo brasileiro referente a essa questão: Paulo Pasta, um artista que trabalha com a cor. Na pintura, até um tempo atrás, você tinha que praticamente ir numa linha como a que Paulo pegou – de forma muito bem feita, aliás. No meu caso queria juntar situações que não tinham nada a ver com a pintura com as questões da pintura. E no momento em que consegui fazer parte desse eixo fora do Brasil meu trabalho passou a ser visto num contexto diferente. Ele se coloca bem em termos de questões pictóricas internacionais, ao mesmo tempo que tem uma indumentária da minha cultura, da minha vivência.

Recentemente conversei com um crítico que faz uma leitura de seu trabalho como uma atualização das questões barrocas.

Sem dúvida o barroco também é um traço que me atraiu, principalmente a arquitetura das igrejas, as volutas e tudo isso.

Vamos fazer um panorama da sua sala. O que você está apresentando aqui? Como você definiria as escolhas dos seus trabalhos?

Quando Alfons (o curador-geral da Bienal) me convidou, não tinha condições de produzir as telas especialmente para a Bienal. Na hora de selecionar um grupo de obras, tive que casar várias coisas. Participei de uma exposição na (galeria) Fortes Vilaça neste ano aqui em São Paulo, então parte dessas telas já pintei sabendo que participaria da Bienal. Uma delas foi comprada pelo MoMa de Nova Iorque, mas está aqui presente; ela ficou guardada já em função da Bienal. Há outras duas telas, uma de 2003 e outra do final de 2002, a “Ilha de Capri”. “Sonho de José” e “Avenida Brasil” são deste ano. A minha sala é nominada como especial, mas na verdade a idéia é fazer um diálogo entre os artistas. O Alfons quis trazer para o Brasil uma situação pictórica que já está ocorrendo fora e mostrar que o Brasil não

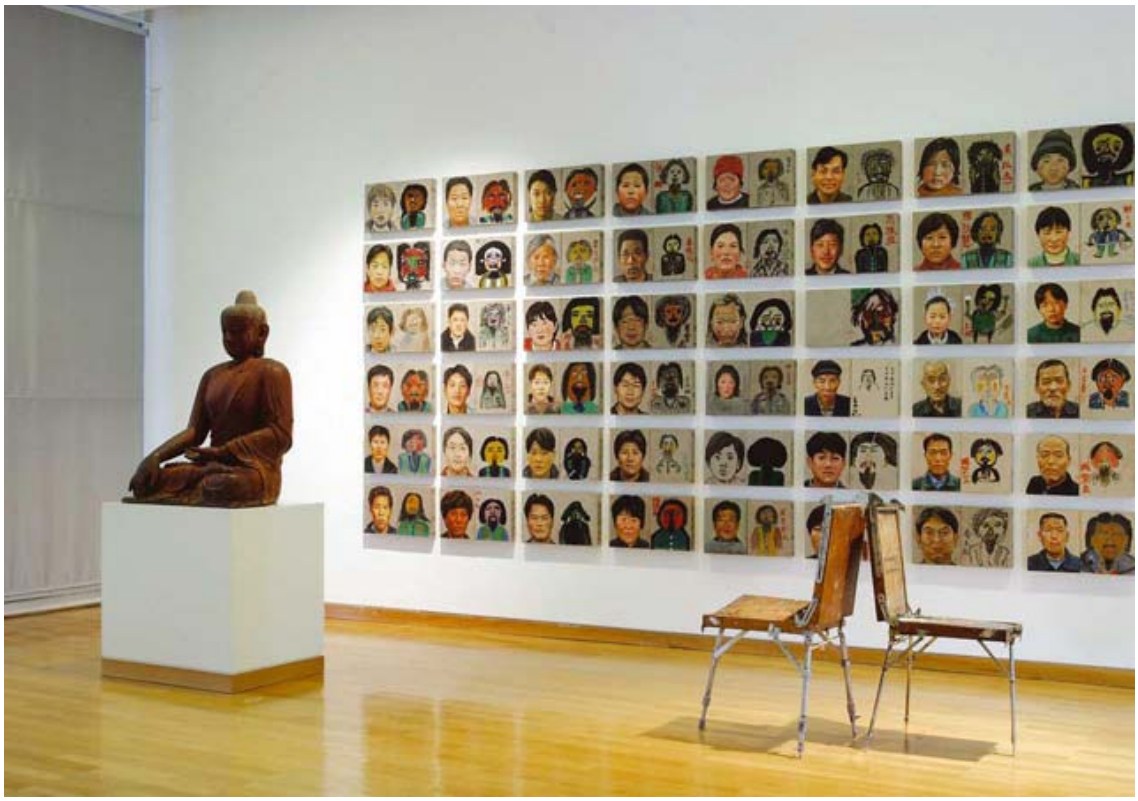
está acompanhando, não está sabendo dessa discussão, e eu tenho participado de várias mostras fora do Brasil, como no Museu de Arte Moderna de Paris e no próprio Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Quais são seus procedimentos técnicos para chegar ao quadro, ao resultado final de sua pintura? Desde o momento da concepção, execução e formatação desse trabalho.

Eu pinto as imagens sobre plástico e depois eu transfiro-as para a tela. É como se fosse um decalque. E a minha forma de pintar é bem baseada no processo gráfico, de gravura. Profissionalmente nunca tinha feito gravura, só na escola. Essa técnica, quando descobri no final dos anos 80, literalmente 1989, abriu uma porta enorme para o meu trabalho. Comecei em 1996 com silk-screen nos Estados Unidos, e hoje pertenço a um estúdio onde desenvolvo essa técnica. Essa questão da sobreposição dos planos, todas essas relações intensas, afiadas e agudas de cor, tudo isso eu devo à descoberta dessa técnica. É como um processo de colagem. Trabalhei com colagem até 88, colagem mesmo, em lona, e minha pintura tinha muito a ver com isso, só que eu comecei a me incomodar com o fato de que só podia colar apenas coisas já industrializadas. Não podia manufaturar minhas próprias imagens. Até que criei essa técnica. Eu já tenho trabalhos em museus importantes como o Guggenheim, o Metropolitan e o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Acho que inventei essa técnica, pois eles não conhecem; tenho que dar palestras para os restauradores. Obviamente de lá para cá eu já desenvolvi e modifiquei minha forma de trabalhar de várias maneiras e já pinto na tela. O listrado que vocês vão ver em duas telas dessa Bienal, essas listas que comecei a trabalhar em 2002, são pintadas diretamente na tela.

Quais os pontos mais importantes para a compreensão de seu trabalho que professores e monitores devem prestar atenção para ajudar a ampliar o conhecimento do público, especialmente dos alunos de escola, que são crianças e adolescentes?

Vou dizer sinceramente que não sei. Meu trabalho tem uma comunicação muito grande com as crianças, o que me deixa super feliz. Assim como falei da arte popular, eu gosto das manifestações espontâneas das crianças e adolescentes... descobri que tem um site na internet, o Orkut, com uma comunidade Beatriz Milhazes formada só por adolescentes. O colorido, que pode ser sedutor, e o imaginário, acho que é o que deve pegar essa juventude toda aí. É um período da vida; a criança é só imaginação. O fascínio do adolescente... acho que é uma fuga desse real, que é sempre um pouco difícil para ele. É a única explicação imediata que eu tenho para essa comunicação, que é até engraçada, dessa juventude interessada no meu trabalho.



Chen Shaofeng (Tongchuan, 1961) - **Dialogue with the Peasants of Tiangongsi Village**
1996/1998 - óleo sobre tela - 28,5 x 23,3 x 5cm cada (199 pares)
cortesia Alexander Ochs Galleries Berlin/Beijing

Chen Shaofeng

(Tongchuan – China, 1961) é um artista de vanguarda mais conhecido fora de seu país de origem. Dentro da arte chinesa, a proposta utilizada pelo artista, o diálogo pintado, nunca tinha sido apresentada antes. A vida dos trabalhadores rurais do país mais populoso do mundo é a inspiração deste artista que busca criar um diálogo e dar voz e a expressão artística a seus conterrâneos. Chen já expôs na China, Japão e Alemanha. O Brasil é o quarto país a receber seu trabalho.

Como você se situa enquanto artista?

Acho que sou um artista moderno. Na filosofia chinesa de arte a "obra" é composta do artista, do trabalho propriamente dito e do relacionamento com o público. A arte contemporânea é uma arte conceitual e eu tento refletir todas estas idéias.

Pintor, essencialmente?

Não acho que eu seja só um pintor. O material que uso é de pintura, mas penso e faço arte moderna. Não me importo com o que dizem sobre que tipo de artista eu sou. Sigo o meu coração.

Como você se vê no contexto do seu país e da arte contemporânea hoje?

Vejo muitas notícias na televisão e nos jornais sobre exposições. Acho que a arte moderna tem muitos estilos diferentes. Hoje, normalmente, as pessoas acham que a arte ocidental é mais importante, mas não concordo com essa visão. Artistas que fugiram da China para acompanhar a arte ocidental não têm futuro, não irão muito longe. Cada país é diferente, constrói suas próprias experiências, e sua arte também é diferente. O meu trabalho também é assim; busco uma prática nova.

Novas maneiras de fazer arte?

Isso, de inventar uma idéia nova. Artistas modernos querem mostrar somente seus estilos próprios, querem se mostrar. Ficam centrados em si mesmos. No trabalho deles a emoção fica longe. Eles não se encontram na obra. Acho isso muito chato, por isso decidi ir àquela aldeia chinesa fazer este trabalho.

Quais as relações da sua obra com o tema da Bienal, Território Livre?

Gosto deste trabalho na Bienal, mas não acho que ele seja somente meu. É de muitos, pois em função dele tive que mobilizar várias pessoas, chineses, camponeses. Foi um trabalho grande.

Quantas pessoas?

Foram 500 pessoas. Mas na Bienal serão expostas mais ou menos 100 pessoas.

Você pintou 500 pessoas no total?

Sim. Este trabalho é grande, e como envolve muitas pessoas o poder da obra é grande. E ele não trata só de arte, arte pura; esta é uma atividade social. Acho que a pintura do camponês está no mesmo nível que a do artista, não é diferente.

Como você fez estes trabalhos? Vejo estes cavaletes um de frente para o outro...

Em 1993 fiz um trabalho sobre camponeses somente com desenhos. Antigamente, na China, o camponês não tinha nenhum documento formal; só pessoas da cidade podiam ter documentos. Queria que estes desenhos fizessem conexão com a questão da documentação, demonstrando que o camponês é especial. Então fiz com que os desenhos possuíssem todas as informações sobre o retratado: imagem, nome, idade. Essa também é uma coleção sobre a vida dessas pessoas.

Em 1996 retornei à mesma aldeia para expor os trabalhos. Queria ver se a vida das pessoas retratadas havia mudado.

A arte moderna da China não se importa com os camponeses apesar de a China ser um país agrícola onde 80% da população vive no campo. Por isso acho muito importante retratá-los.

Na China 80% da população é camponesa e só quem vive na cidade tem documentos?

Hoje os camponeses têm, mas com dificuldade. E nem todos os que moram na cidade têm documentação. Quando comecei a pintar as pessoas tive de mostrar aos políticos quem eram elas. No início os camponeses não entendiam que eu iria fazer arte, eles não gostavam de mim (risos)... Depois se acostumaram, passaram a gostar. E receberam minhas influências.

Você os ensina a pintar?

Ensino aos jovens e também aos adultos que têm interesse.

Você é professor nestes momentos?

Meu tempo é dedicado principalmente à criação, mas também já dei aulas.

Mas ensina técnica de pintura, mistura de cores...
Sim. Em 1996 os camponeses começaram a pintar as telas. Eles me desenhando, e eu a eles.

Simultaneamente, um de frente para o outro?

Sim. Um sentava-se na frente do outro e começava a pintar. Antes de 1996 só eu desenhava, aí pensei nessa idéia deles me pintarem e assim começou o trabalho. Foi um processo natural, espontâneo, uma forma de lhes "pagar minha dívida", de compensá-los pelo que eu aprendia vivendo entre eles.

Isso aconteceu com as crianças também?

Sim. Morei nesta aldeia bastante tempo e aprendi muito com elas.

Qual o nome da aldeia?

Província de Hebei, cidade de Ding Xing, vila de Tiangongsi.

Sobre a obra que você está apresentando na Bienal, quais questões este trabalho pode trazer para ampliar a formação artística e a discussão sobre estética em arte com o público, principalmente o escolar, formado por crianças e jovens?

Acho que os visitantes terão de pensar sobre a arte moderna. Já ouvi uma pessoa falar que passou a olhar de forma diferente a arte, a China, depois de ver o meu trabalho, que se baseia nos princípios da paz e da democracia. Mudou a idéia tradicional do visitante.

As pessoas deveriam ter novas idéias sobre a arte moderna. Quero apresentar novidades em meus trabalhos para o público. No passado só o artista retratava, criava a partir da vida. Agora, através deste trabalho, as expressões destas pessoas estão expostas aqui, nessa instituição. Uma parte deste trabalho não foi feito pelo artista; foi produzido por pessoas comuns. Então, para que precisamos de artistas agora? Atualmente não precisamos mais deles, pois qualquer um pode pintar. Antes somente o artista era "deus", mas quero questionar essa idéia. Qualquer pessoa também é "deus". Quando a pessoa é influenciada pelas idéias antigas, acha que o artista é "deus". Elas mudam de idéia quando percebem que também podem expressar-se, pintar como o artista.

Agora você está pintando as pessoas de São Paulo. Quem são estas pessoas?

São Paulo é um lugar que mistura todo tipo de raça. É muito interessante. Brancos, negros, índios, orientais... quero pintar todo tipo de pessoas aqui.

Onde você pretende mostrar estes trabalhos? Já tem previsão?

Vou pintar cerca de 20 paulistanos e fazer uma exposição aqui na galeria da Rua Augusta, 664. Há pessoas que encontrei na rua; outras vieram à galeria para fazer este trabalho.
As pessoas estão pedindo para pintar?

Sim. Acho que diante da arte todas as pessoas são iguais. Elas podem apreciá-la, ficar alegres. Antes, nas cabeças das pessoas, os artistas ficavam no alto, eram famosos, distante da vida dos outros. Eu agora quero me aproximar, reconhecer as pessoas novamente. A pintura é um meio de expressão comum entre nós. Essas pessoas também conseguem fazer coisas que os artistas não conseguem. Quando elas terminam de pintar e estão limpando o material, dão-se por satisfeitas.

Eduardo Kac (Rio de Janeiro, 1962) - **Move 36** - 2002/2004 - instalação biogenética - dimensões variáveis -cortesia Julia Friedman Gallery, New York, Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro e Galerie Rabouan Moussion, Paris

Eduardo Kac

(Rio de Janeiro – RJ, 1962) formou-se pela Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. No começo dos anos 80 trabalha com performance, além de obras gráficas, desenvolvendo o que chama de "holopoesia", explorando o campo da holografia. Pesquisa e implementa trabalhos no campo da Arte e Tecnologia, empregando as novidades das descobertas científicas no produção de obras artísticas. Participou de várias exposições no Brasil e no exterior, consolidando sua posição de "artista tecnológico", principalmente após a polêmica internacional com sua obra "GFP Bunny" (2000), que incluiu a criação, através de engenharia genética, de uma coelha que sob luz azul, emite luz verde, de propriedade de um laboratório de pesquisas genéticas.

Como você se situa como artista?

Meu trabalho aborda temas como as interseções e fronteiras entre o ser humano e os seres não-humanos, bem como as transformações filosóficas e culturais em um contexto tecnológico global. No fundo, o grande tema é o fenômeno da comunicação em seus múltiplos sentidos.

E como se situa dentro de seu contexto/país e na contemporaneidade?

Meu país é o planeta e a minha casa é a rede.

Fale um pouco sobre seu trabalho apresentado nesta Bienal.

"Move 36" faz referências ao dramático movimento feito pelo computador chamado "Deep Blue" contra o campeão mundial de xadrez Gary Kasparov em 1997. Essa competição pode ser caracterizada como uma disputa entre o maior jogador de xadrez vivo e o maior jogador de xadrez não-vivo. A instalação ilumina os limites da mente humana e a capacidade crescente de computadores e robôs, seres inanimados cujas ações freqüentemente adquirem uma força comparável à subjetiva ação humana.

Quais as relações deste trabalho com o tema da Bienal?

A arte é o território livre por excelência.

Quais procedimentos ou processos de trabalho foram necessários para a construção de sua obra?

A instalação apresenta um tabuleiro feito de terra (quadrados negros) e areia branca (quadrados claros) no meio da sala. Não há peças de xadrez no tabuleiro. Posicionada exatamente onde o Deep Blue fez o seu "Lance 36" está uma planta cujo genoma incorpora um novo gene, que eu criei especialmente para esse trabalho. O gene usa ASCII (o código universal do computador, empregado para representar o número binário como caracteres romanos, online e off-line) para traduzir a afirmação de Descartes: Cogito ergo sum ("Penso, logo existo") nas quatro bases da genética (A, C, G, T).
Através de modificações genéticas adicionais as folhas das plantas se curvam. Em um ambiente selvagem essas folhas seriam planas. O "gene cartesiano" foi agrupado com um que causa essa escultural mutação na planta para que o público possa ver, a olho nu, que o "gene cartesiano" é expresso precisamente onde as folhas se torcem e ondulam.
O "gene cartesiano" foi produzido de acordo com um novo código que eu criei especialmente para esse trabalho. No ASCII de 8bits, a letra C, por exemplo, é representada desta forma: 01000011.O gene é criado pela associação seguinte entre as bases genéticas e os dígitos binários:
A = 00
C = 01
G = 10
T = 11
O resultado é o seguinte gene com 52 bases:
CAATCATTCACTCAGCCCCACATTCACCCCAGCACTCATTCCATCCCCCATC
A criação desse gene é um gesto crítico e irônico, já que Descartes considerava a mente humana um "fantasma na máquina" (para ele o corpo era uma "máquina"). Sua filosofia racionalista deu um novo ímpeto tanto para a divisão corpo-mente (dualismo cartesiano) como para os princípios matemáticos da atual tecnologia de computador.
A presença desse "gene cartesiano" nessa planta, enraizada precisamente onde o ser humano perdeu para a máquina, revela um limite tênue entre a humanidade, objetos inanimados dotados com qualidades semelhantes à vida e organismos vivos que guardam informações digitais. Um único feixe de luz paralelo brilha delicadamente sobre a planta. Projeções silenciosas em vídeo em duas paredes opostas contextualizam o trabalho, evocando dois oponentes de xadrez in absentia. Cada projeção de vídeo é composta por uma grade de pequenos quadrados, que representa um tabuleiro de xadrez. Cada quadrado mostra ciclos animados se movimentando em intervalos diferentes, portanto criando uma complexa série de movimentos coreografada cuidadosamente. O engajamento cognitivo do espectador com as múltiplas possibilidades visuais apresentadas em tabuleiros projetados sutilmente rivaliza o mapeamento dos caminhos múltiplos no tabuleiro da partida de xadrez.

Quais questões este seu trabalho pode trazer para ampliar a formação artística e a discussão estética do público, principalmente do público escolar, formado por crianças e jovens?

Ampliar a formação artística: todos os meios existentes podem ser utilizados na criação de obras de arte, pois não são estes que definem se um trabalho é ou não arte. Quanto à discussão estética do público: pode-se apreciar a obra formalmente e também intelectualmente; por fim, conjugar os dois tipos de apreciação.

Professores e mediadores estabelecerão um diálogo entre sua obra e os grupos visitantes. Que questões você considera importantes que se aponte neste processo de leitura?

Sugiro que professores e mediadores leiam o que escrevi depois de verem a obra. A entrevista publicada na Folha também pode ser útil.
Então, poderão decidir o que julgam importante para seus grupos. Cada grupo irá naturalmente preferir discutir diferentes aspectos da obra.

Esterio Segura (Santiago de Cuba, 1970)- **De la serie (Todos quisieron volar) – Hibrido de ballena** - 2003 - técnica mista sobre linho- 300 x 200cm - foto cortesia do artista

Esterio Segura

(Santiago de Cuba – Cuba, 1970) estudou no Instituto Superior de Artes de Havana. Em sua poética visual busca um olhar sobre a cultura cubana e sua inserção no mundo contemporâneo, explorando a política, a religião local (voodoo), o sincretismo, a mestiçagem, o ecletismo e tudo que se refere ao híbrido que invoca em suas obras, que se concretizam principalmente em desenhos, pinturas e esculturas/intalações. Participou de diversas exposições interenacionais, colecionando prêmios e convites de estudos em vários países.

Como você se define como artista?

Defino-me como um artista contemporâneo que busca a capacidade de compreender e poder lidar com qualquer tipo de conceito artístico e modo de produção artística, desde o mais tradicional - bidimensional ou tridimensional, pintura, desenho, escultura, instalações ou performances. Minha obra toca vários pontos da arte contemporânea.

Você é um artista que trabalha com diferentes mídias?

Exatamente. Neste momento o que está aqui na Bienal de São Paulo são especificamente desenhos/pinturas sobre linho. Em princípio estes eram projetos para obras tridimensionais e alguns já foram realizados tridimensionalmente.

Dentro do contexto do seu país e da contemporaneidade, aonde você se situa?

Eu penso que, por tradição e pela escola de que venho, realmente tenho em meu trabalho bastante do que acontece hoje. Minha arte de alguma maneira tem a influência do contexto de meu próprio país, porém além da tradição há a intenção de fazer uma ponte constantemente com o que se passa fora do país. Sempre crio obras com pontos de contato com o público internacional.

Vamos falar um pouco sobre o trabalho que você apresenta aqui na XXVI Bienal.

Esta é uma série muito grande de obras realizadas nos últimos 15 anos. Tenho produzido ou feito referências ao símbolo do avião e à idéia de decolagem há vários anos, porém estas referências sempre ocorreram de maneira muito dispersa. Aproximadamente de dois anos para cá, com os últimos acontecimentos que têm envolvido os vôos de avião, tenho me concentrado especialmente nele. Em função de toda a força que é tomada a partir de acidentes, de fenômenos históricos e políticos graves, como foi em *11 de setembro*, o avião vem se tornando cada vez mais um símbolo muito controvertido, difícil. Às vezes temerário. E a referência primitiva da liberdade, acerca de Ícaro, converte-se em uma referência de

armistício, uma bomba, uma explosão. Nestas minhas obras pretendi dar um tratamento híbrido a objetos comuns, banais, ordinários, imediatos ao homem, como o avião. Tratando de, por um lado, mudar a história que tem o avião como símbolo e por outro lado desmistificar a história da sensação de voar e a história do objeto com o qual o avião torna-se híbrido. Em muitos casos, como aqui, em que ele se compõe com uma baleia, uma limousine Chrysler, um hipopótamo... às vezes há um jogo entre o pesado e o ligeiro, entre a política e a liberdade; às vezes são referências que aparecem na mesma obra, aspectos que de alguma maneira, poética, literária, conceitual ou filosófica, fazem referência à idéia que permeia a obra.

Quais procedimentos ou processos de trabalhos foram necessários para a construção de sua obra? Você experimentou novas técnicas?

Minha obra não tem experimentações técnicas. No momento de construí-la acho importante já ter basicamente estruturado seu formato e também haver experimentado antes a sua técnica. A maioria de minhas obras segue um processo de evolução que se inicia na idéia de um trabalho pequeno em papel, que depois converte-se em grande formato; muitas têm a sorte de tornar-se obras tridimensionais, em objetos palpáveis, volumétricos. Este é aproximadamente o processo.

Fantástico. Gostaria que você fizesse uma leitura das suas obras que estão na Bienal. Você já falou um pouco sobre isso. Quais questões estes seus trabalhos podem trazer para ampliar a formação artística e a discussão estética junto ao público visitante da Bienal, principalmente o escolar, as crianças e os jovens?

Há muitas coisas que são importantes dentro da leitura de minhas obras. Por um lado há a reflexão acerca dos símbolos que governam o indivíduo e que formam parte da história da arte. No caso deste trabalho há especificamente o símbolo do avião. A reflexão sobre este símbolo e a sua representação estão aqui misturadas com elementos conceituais que formam parte da contemporaneidade. A arte latino-americana é uma grande etapa da história da arte que faz muitas referências a fatos políticos, culturais, etnográficos e que de alguma maneira também se refletem em minha obra, ou seja, trabalho um pouco com referências sobre o que está se passando. Porém de uma maneira muito comprimida, digamos que simplificada, dentro do conjunto de meu trabalho.

Qual é a sua formação?

Tenho uma formação completamente variada. A escola em Cuba, nos anos em que estudei lá, durava 12 anos. Começava-se a estudar aos 12 anos de idade e seguia-se até os 23 anos. Os primeiros anos da escola sempre são acadêmicos, básicos, e os últimos cinco anos são puramente experimentais, onde se tem a possibilidade de criar sua própria obra com seus próprios recursos...

... com sua poética própria...

... e a partir daí desenvolvê-la. Então, passamos por toda a história clássica , a escola moderna , a pós-moderna e todo o conceitualismo contemporâneo sobre a arte.

Os professores e os monitores que estão aqui como educadores também estabelecem, de alguma forma, um diálogo entre sua obra e o público visitante. Quais questões você considera importantes que professores e monitores discutam com o público, especialmente com alunos, em relação ao seu trabalho?

Primeiro que faço obras de várias maneiras e que o que está aqui na Bienal é parte de um trabalho bidimensional. Este, porém, corresponde a imagens de obras tridimensionais que se desenvolveram a partir das pinturas que estão aqui. Segundo, é uma obra que faz referência não à história banal do avião, mas a algo controvertido da história contemporânea: o avião enquanto símbolo e como este vem influindo nos últimos acontecimentos históricos. Esta obra que está aqui também referencia-se a obras monumentais tridimensionais, mas em função de seu formato ela também discursa dentro de pequenos espaços.

Ivens machado (Florianópolis, 1942) - **Sem título** – 2004 – instalação - 25 x 4,5 x 6m
foto Juan Guerra

Ivens Machado

Ivens Olinto Machado (Florianópolis – SC, 1942) estudou artes na Escolinha de Artes do Brasil no Rio de Janeiro, especialmente a gravura e mais tarde recebeu orientações da artista plástica carioca Anna Bella Geiger (1933). Dedica-se a várias linguagens artísticas, principalmente a gravura, a escultura e instalação. Participa desde a década de 1970 de exposições no Brasil e no exterior, inclusive nas Bienais de São Paulo de 1973 e 94 e da Mostra do Redescobrimento em 2000.

Seu trabalho dialoga tanto com a arquitetura e com a estrutura que causa um certo impacto. Quais são as questões deste trabalho?

Ele é um processo de acumulação, muito comum em arte. O que significa esta acumulação? Na verdade os artistas que usam e usaram este processo buscam nele o aspecto de transformação. No momento em que tu pegas um pedaço de madeira e o olha, aquilo tem um peso, um significado. Quando tu acumulas milhões de pedaços de madeira, essa matéria única já passa a ter um outro significado. Eu acho que na acumulação vive-se e trabalha-se muito este aspecto do fortalecimento e da transformação daquelas pequenas partes que compõem o todo... da re-significação da pequena parte, ou seja, a célula madeira ou a célula tronco vira um outro corpo, e o que é importante é exatamente este outro corpo. Independentemente da memória que me leva a trabalhar com isto. Eu, na minha infância e juventude, vivi estas acumulações nos depósitos de madeira de casa, que eram para o fogo, o fogão, a lareira. Eu sou do Sul. Então a memória destas faces é um pouco aqui ligada à minha realidade, à minha infância.

Você tem uma metodologia de concepção da instalação, ou da escultura? Como começa o seu processo de criação?

Esse é um elemento que eu chamaria de mágico. Nunca fiz um trabalho assim antes, com este método de empilhamento. Ele surgiu a partir de outros trabalhos que tenho feito com madeira, como este da Bienal do Mercosul, que se estruturava de uma maneira totalmente diferente. O contato com este tipo de material suscita outras imagens, que vêm enriquecer o processo criativo. É um método muito natural. Podemos fazer uma correspondência entre ele e o processo didático, do professor com seu aluno; é exatamente a mesma coisa. Por exemplo, eu falo a palavra ódio e naturalmente isso suscita em mim tudo aquilo que é emocional, que vem enriquecer ou contrariar aquele sentido: ódio, amor, afeto. No processo criativo acontece o mesmo. Tenho um toco de madeira; ele me leva a pensar que posso cortá-lo, seccioná-lo, usá-lo das maneiras mais variadas. É como cozinhar: na panela

acrescento elementos que naturalmente vão mudando não só o sabor, mas a estrutura química dos ingredientes.

O projeto sofreu modificações durante a montagem? Em função dos apoios, das junções que foram criadas, etc?

Na verdade eu trabalho com imagens muito precisas. O projeto de engenharia não é meu. Foi feito por um engenheiro. Apresentei-lhe um projeto básico e ele elaborou a sustentação disso. Toda a responsabilidade pela sustentação é dele. Se cair esse negócio aí... (risos)
Tenho aqui os desenhos, posso mostrá-los. Inicialmente não previa as curvas, embora elas estivessem implícitas. Mas eu ainda não sabia como seriam. Isto (mostra um primeiro desenho) já é posterior; aqui desenhei as curvas e as várias camadas. Este (mostra outro) é um desenho que o próprio engenheiro fez a partir do meu desenho. Isso acabou mudando porque quando eu cheguei aqui, uma semana depois de já começada a montagem, o engenheiro tinha encostado o trabalho naquela coluna e não podia. Esta já é a minha sétima Bienal; se fosse para o trabalho encostar-se à coluna eu a teria incluído no projeto. A gente desmanchou uma coisa que já estava com quase um metro de altura. Com isso algumas curvas do trabalho ficaram mais radicais. Eu sabia que ele teria curvas, mas seriam muito mais leves.
Quando penso num trabalho minha imaginação é bastante clara; penso na obra com as suas medidas. Embora eu não vá lá medir. Eu trabalho há 35 anos, então vai-se adquirindo a noção.

Considerando sua formação de escultor, você já tem uma visão tridimensional.

Porque eu exercitei. As pessoas falam muito em técnica, mas ela só tem função quando você precisa usá-la. Quando a questão se coloca, tu chamas alguém que vai resolver. Nem sempre um artista jovem tem esta possibilidade, mas eu tenho. Eu contrato um engenheiro que faz o projeto pra mim. Agora a minha questão em termos dessa grandiosidade dos trabalhos. Já participei de várias exposições, fiz muitos trabalhos grandes, mas vendo esta realidade aqui da Bienal eu me pergunto: afinal, para que serve esta monumentalidade? Ela acrescenta alguma coisa? Ou na verdade ela é só uma adequação um pouco publicitária, como faz o costureiro que cria aquela peça maravilhosa, aquela roupa que ninguém vai usar, só para chamar a atenção sobre a sua atuação, sobre o seu trabalho... o que a gente vê aqui é uma loucura. A minha loucura é mais primitiva porque é um processo mais físico. Mas aquilo lá (apontando para outro trabalho, em montagem) é como se tivessem usado um lego adaptado para criar a estrutura. Quer dizer, a tecnologia envolvida ali, como eles são do primeiro mundo, é impressionante. O que eles trouxeram de instrumental... aí eu me pergunto: pra quê? Por quê? O que, na verdade, a monumentalidade acrescenta a uma linguagem? Ou é só sacanagem para o público, quando chegar, olhar e dizer: como é grande!

Também tem o outro lado, que a própria obra determina seu tamanho, sua estrutura, sua estatura...

É, mas para que trabalhar com a grandiosidade? E o que isso acrescenta? É claro que eu trabalho com este aspecto da monumentalidade e de seu impacto social, sobre o público. É legal a gente poder reverter um pouco a idéia preconceituosa que as pessoas têm sobre arte.

Você pensou este trabalho para este espaço? Para dialogar com o tema da Bienal?

Pensei no espaço sim, no tema não. As temáticas da Bienal sempre são uma tentativa do curador a fim de costurar um pensamento. Não sou um curado; eu fui convidado por Nelson Aguilar. Então dizem que eu sou o artista brasileiro. É uma mera formalidade.

Ivens, você sabe que vão acontecer visitas com educadores e estudantes e eles vão levantar questões sobre seu trabalho. Que questões seriam interessantes para se discutir a partir da sua obra?

As questões implícitas. Uma criança, um jovem, um universitário, vem para ver uma exposição de arte. Então ele vem “afunilado”, não é? Toda a sua sensibilidade se prepara para isso. Uma função da Bienal é reverter expectativas, ou seja, mostrar algo diferente de uma série de estátuas, do esperado. Isto remete, na verdade, a um movimento que neste início de século aconteceu em todos os processos artísticos. Quando Duchamp trouxe o urinol e o reverteu, chamou-o de fonte e assinou aquilo como uma obra de arte, ele na verdade disse que a arte é um pensamento que se remete à vida. É um saco esse negócio de artes plásticas! Que o cara cita o outro, que cita aqui, cita ali. Talvez a única função positiva disso tudo aqui é fazer com que as pessoas passem a observar o mundo lá fora com uma abertura maior. O cartaz, ou a grande publicidade que se vê na estrada, também pode ser visto aqui. Eu acho que hoje em dia a arte se coloca muito mais dentro da realidade.

Nós sabemos que hoje há muitas misturas de linguagens. Mas isto aqui: é uma instalação? É uma escultura? Como você define sua obra?

Sou considerado um dos artistas que denominou, pela primeira vez no Brasil, um trabalho próprio como instalação. Era uma coisa que na época não existia. Isto foi em 1973. Está na coleção Chateaubriand. Agora, eu não sei se esta aqui é uma instalação ou escultura. Na verdade uma escultura clássica, aquilo que é considerado escultura, é feita a partir de um mesmo bloco. Essa é a visão clássica. Um negócio cheio de pedaços como este não é a mesma coisa.
Agora tudo mudou, mas não mudou tanto não. Toda esta aparente vanguarda às vezes tem processos extremamente acadêmicos. Não quer dizer, na verdade, que seja revolucionária.

Seu raciocínio é muito organizado. Você já deu aula?

Vivi grande parte da minha vida como professor. Trabalhei muitos anos com crianças e jovens. A minha formação começou quando eu vim para o Rio de Janeiro para fazer um curso na Escolinha de Arte do Brasil. Aí passei a trabalhar com arte-educação. Tive uma experiência anterior lá em Florianópolis, mas considero que comecei aí. Fiz também gravura na Escolinha com professores incríveis, em 1964. Sou do tempo de Augusto Rodrigues, Noemia Varela. Eu consegui, através de muitos questionamentos, fugir de certos padrões. Trabalhei anos em escolas de vanguarda tipo Pueri Domus, dando aulas de artes.

Você deu aulas durante quanto tempo?

Olha, eu iniciei em 1964, depois tive uma escolinha de arte no Rio de Janeiro associada a outras pessoas e trabalhei muito. Cansei, digamos assim, em 1975, depois comecei a trabalhar com formação de professores dando aulas. Ao todo foram uns vinte anos de atuação como professor. Na minha visão, hoje em dia, todo o sistema de arte-educação é muito crítico. Eu vejo isso como um disfarce para todo o sistema educacional, que é extremamente repressivo, e acho que a arte está implícita em todas as áreas. Acho uma sacanagem, por exemplo, ter aula de arte numa escola onde o lugar da criatividade é só naquele cantinho. A escola como um todo é um sistema impossível de transformar, é controlador. E aí entra este campo de arte na escola, onde os professores, as próprias pessoas da área não sabem muito, não têm um senso crítico e acham que estão fazendo um bom trabalho. Na verdade eles estão mancomunados com todo o sistema repressivo. É muito triste e não se pode fugir disto. Inclusive a gente tem que pensar: ‘Eu é que sou um elemento repressor. Não tem desculpas, sei perfeitamente como é que dentro do meu sistema eu reprimo. Meu processo é assim’. Mas acho que isso faz parte, na verdade, de um processo evolutivo, como acontece também na psicanálise e na psicologia.

Luc Tuymans (Mortsel, 1958)
Mardi gras
2004
óleo sobre tela
57,3 x 83,7cm
cortesia Zenox Gallery, Antwerp, Belgium and David Zwiner Gallery, New York, USA
foto Juan Guerra

Luc Tuymans

(Antuérpia – Bélgica, 1958). Considerado um dos mais importantes pintores figurativos da atualidade, começou seus estudos artísticos em 1976 e concentrando-se na pintura no começo dos anos 80. Depois de uma breve pausa dedicando-se à produção de filmes, ele retorna à paleta trazendo as novas experiências peculiares da sétima arte. Incorpora e adapta à tela elementos como o "corte de edição" (corte de imagens), "closes", "framing" e seqüenciação, que continuam como chaves para o entendimento do seu processo. Participante de várias exposições internacionais, foi um dos convidados da IX Documenta de Kassel (Alemanha).

Gostaria que nos resumisse sua experiência profissional. Fale também sobre o trabalho que você apresenta na Bienal.

Sou pintor há 30 anos. Trouxe para a Bienal cinco pinturas de uma série de nove que ainda não estão prontas e que tratam de algo muito específico que acontece na Bélgica.
Primeiro o Alfons, o curador da Bienal, pediu-me para fazer algo sobre o Brasil. Mas eu nunca estive anteriormente aqui, essa é minha primeira vez. Achei incoerente fazer isso. Eu não sei nada sobre o Brasil exceto pelos clichês que conhecemos na Europa: futebol e carnaval.
Mas o interessante é que antes de participar dessa Bienal eu havia pensado em fazer uma série de trabalhos sobre o carnaval. Mas era sobre o carnaval que é realizado em um determinado lugar na Bélgica, uma cidade chamada Belge. Lá o carnaval é baseado em uma história mitológica. Como no Brasil, que esteve sob domínio português nos séculos XV e XVI, nós estivemos sob domínio hispânico. Um dos imperadores, Galaz V, nasceu em Flandres e no séc XV ou XVI ele, junto com seu filho, fez uma viagem pela região – na época a Bélgica ainda não existia – e descobriu um local onde viviam os parentes de Margareth da Bulgária e suas famílias.
E numa noite aqueles nobres homens vestidos de índios – porque estavam conquistando um novo mundo – deram laranjas uns aos outros. É baseado nesse mito que surgiu o carnaval de Belge.
Acho que naquele tempo a classe alta tinha seu próprio carnaval, como uma sociedade secreta.
Meu interesse era trabalhar com a idéia de que, mesmo vivendo em um mundo onde a mídia não é confiável, nós podemos voltar às antigas tradições ou tentar focar o folclore regional sob um ângulo diferente. E foi interessante pra mim criar aqui no Brasil uma espécie de paralelo ao remeter meu trabalho a algo 'exótico', incomum.
Assim, nas cinco telas que você vê há de um lado o desfile, onde esses chapéus de Flandres são usados... bom, o carnaval deles dura apenas um dia e começa quando saem todas as pessoas nas ruas. Os participantes precisam morar na cidade há pelo menos 10 anos; eles

são levados pelas pessoas que tocam bateria a fazer um tour que começa as cinco da manhã, e há essa máscara para usar.
Lá pelo meio da tarde todos colocam fantasias e esse chapéu, que usam até a noite, junto com uns apetrechos nos joelhos que fazem parte da fantasia e que depois são queimados à meia-noite. É o ritual.

Eles mudam de roupa durante o dia?

Sim. Faz parte do ritual. Essa festa é protegida pela UNESCO porque é um carnaval muito peculiar. Eles também têm guizos que ficam pendurados nas roupas e nos pés.
E é claro que tudo é uma representação da cultura inca na Europa, que foi levada à universidade no século XIX e que depois tornou-se popular.

Vamos comentar sobre a sua técnica. O que é importante saber para entender seu trabalho? Porque sua pintura parece com surrealismo, parece desfocada, como uma situação mágica.

Bom, a parte desfocada não é como se fosse uma pincelada, existe um formato. É um movimento físico.
A idéia é trabalhar com tons e meios-tons porque isso cria mais profundidade. Também porque se você usa a cor completa o espaço fica bem mais delineado, esculpido, e na minha opinião a área de pintura não é para ser esculpida. Não acho bom memorizar as cores dessa maneira porque fica mais complicado para o visitante memorizar a situação inteira. Nesse caso ele terá que se aproximar mais da tela.
O importante do meu trabalho é que ele trata de representação de elementos, palavras. Primeiro eu penso sobre o que pintar e daí começo a procurar pelo objeto, faço vários desenhos, muita preparação, muitas tintas e fotos polaroids, o que seja, e depois eu decido sobre a imagem. A pintura em si é feita em um dia.

O que você gostaria de apontar para que entendam sua pintura?

Meu interesse com o público da Bienal, por ser um público grande, é ver o que eles irão reconhecer, mesmo que seja nuvens, ou se vão ver cogumelos... quero saber o que eles vão entender. Pode ser que vejam um grupo, não um desfile, se é que eles vão fazer uma ligação entre desfile e fantasias, que é uma implicação de carnaval. Mas a janela vai mostrar também que não é o carnaval daqui. As laranjas amassadas mostram a reminiscência de violência, o que aponta que o carnaval pode ser violento, como brigas de ruas.

É uma situação global.

Na verdade, a idéia é que o carnaval é uma forma anárquica de organizar o mundo, uma das últimas formas usadas e conhecidas de religião que sobrevive e ainda assim, especialmente no Brasil, é um fator importante na sociedade atual.

Eu não queria cometer o erro igual ao de Mathew Barney e fazer algo sobre o carnaval daqui porque não seria possível para mim; não o conheço. O que eu poderia fazer era trazer algo do meu lugar, com o qual fiz o paralelo, de uma maneira bem estranha e bem subjetiva.

Há várias camadas em comum.

Sim. E foi um jeito também de sair desse clichê exótico. Essa é a idéia, na verdade.

Há muito de visão política nessas pinturas. Caso perguntassem para mim o que vejo nelas, diria que não as vejo como símbolos de violência, religiosidade ou sociedade secreta, mas como um momento na sociedade em que a liberdade e a diversão surgem através de máscaras, rituais, da música.

E se eu entendi direito, o tema da Bienal é sobre território livre. Assim, nesse sentido, o carnaval é um território livre.

Uma parada no tempo, seja de um ou cinco dias.

E também em termos de pintura, que é outra zona temporal.

Nessa Bienal a pintura está privilegiada. O que você tem a dizer sobre pintura?

É muito idiota essa discussão sobre a pintura estar viva ou morta, porque não leva a lugar algum. Quero dizer que é melhor indagar sobre o que a pintura pode fazer. E mesmo quando ela não é o ponto central do mundo das artes, mesmo estando na área periférica, a pintura é muito importante porque os remanescentes são importantes.

É uma forma original de expressão.

Não. A pintura ainda é sobre 'o traço original', que é físico. É como fazer escarificações na pele. O gesto é outro elemento na pintura. Assim, ela é uma maneira de trabalhar e ler a imagem.
É claro que a pintura não pode ter apenas um caminho linear. Sempre houve grandes pintores e talvez seja por isso que ela nunca acabou. Porque basicamente as pessoas têm interesse nisso.
A controvérsia sobre esse assunto seria muito menor se não fosse por alguns críticos e curadores que determinam qual é a maneira certa do público olhar e também como devem entender o progresso tecnológico. Este deveria ser apenas visto como progresso.
Arte não é mídia. Claro que a mídia é importante, mas apenas se for usada de forma correta e específica para a criação de algo significativo. Isso em qualquer mídia.

A mídia é um suporte, não uma linguagem.

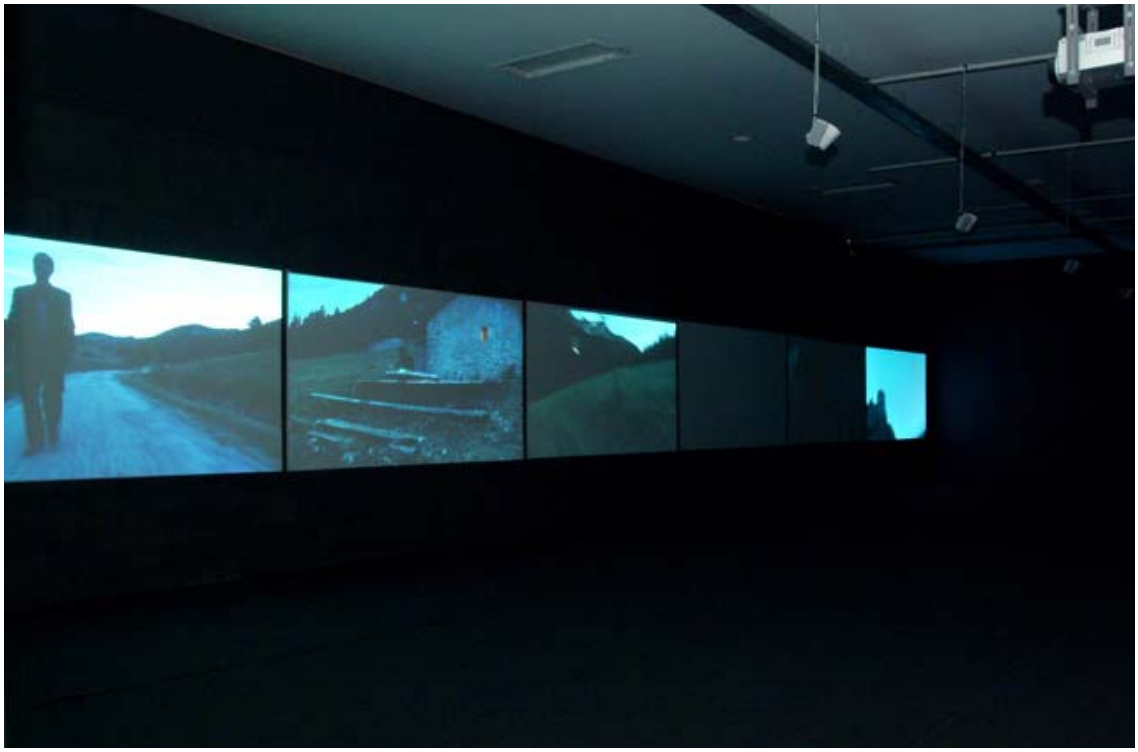
Isso. Não deve ser a razão da criação.
Bom, a maioria dos artistas que trabalham com vídeo e afins nunca me perguntou porque eu pinto.

Porque a pintura sofreu uma atualização. Você é um artista contemporâneo, com outro toque e senso.Diferente dos pintores dos séculos XVIII ou XIX, porque é outra visão de pintura.

É e não é. A pintura não mudou tanto assim, tecnicamente falando. As normas foram modificadas na mente.

Qual a mensagem você quer passar com seu trabalho?

A pintura é basicamente momento e precisão, que são os meus assuntos de estudo. Mas não menos importante é a idéia de transgressão da imagem cognitiva, e há muitas camadas que fazem relação com o histórico da pintura e com algo completamente banal, mas que se torna importante na hora que é pintado. Não sei se você percebe ou não o ritualismo específico que se materializa na pintura. É um prazer único.



Melik Ohanian (Lyon, 1969) - **Seven Minutes Before** – 2004 - vídeo instalação – edição de 4 – 7 filmes de 21 minutos madeira, metal, vídeo, luz e planta - cortesia Galerie Crousel Paris, France - foto Juan Guerra

Melik Ohanian

(Paris – França, 1969) é formado pela Ecole des Beaux Arts de Montpellier e pós-graduado em "Art et Média" na ENBA de Lyon. Trabalha com instalações que combina filme, elementos esculturais, som e texto. Participou de várias exposições na Europa, nos Estados Unidos e no Japão.

Gostaria de conhecer uma biografia resumida da sua vida como artista.

Eu sou um artista francês. Cresci na França e minha descendência é armênia. Eu entrei em uma escola de artes na França e é isso.

Você começou seus trabalhos já em vídeo?

Meu primeiro trabalho foi fotográfico. Meu pai é fotógrafo e eu cresci como se estivesse dentro de fotos. Mas, de verdade, meu primeiro trabalho foi sobre cinema – cinema moderno – e toda minha referência vem dessa mídia. Mas eu também estudei outros conceitos e tento desenvolver meu estilo de trabalho em cima disso e de filmes em preto e branco clássicos.
Eu me baseio mais nessa noção de espaço e tempo, que é bem arcaica, primitiva. O trabalho que eu produzi aqui é a representação dessa idéia. Trata-se de seqüências de planos.
A ação acontece em apenas um lugar e momento, mas cada cena foi feita em diferentes lugares.

Quantos?

Sete. Assim, a ação no filme acontece em um espaço topográfico bem grande, mas as cenas convergem para um único tempo e espaço. É uma história sobre simultaneidade e unicidade.

Claro que a palavra é o passaporte para a globalização, mas você tem a influência da sua cultura. Como ela reflete-se no seu trabalho?

A cultura é filosófica e no meu trabalho está presente mais na narrativa. Você pode ver no filme todos os símbolos trabalhando juntos; acho que minha linguagem vem daí e a cultura está totalmente inserida nele.
Tem muita música nesse filme. Tem um músico armênio e também um japonês. Então, para mim, cultura é o que fazemos todos os dias. Eu sei de onde vim, mas não sei para onde irei. Essa é uma pergunta da vida, na verdade.

Seu trabalho é uma vídeo-instalação. Quais são os procedimentos técnicos usados para a criação quando você pensa na obra?

A idéia de fazer esse trabalho já era antiga. Tive há anos, mas não havia recursos possíveis para viabilizá-la. A idéia da simultaneidade veio quando eu trabalhava como editor de cinema, o que fiz durante 10 anos. Essas questões apareciam sempre nas edições de filmes.
A idéia de justaposição vem daí. Eu a guardei e mais tarde a desenvolvi.
A técnica é difícil, mas não como aparenta. Toda técnica parece mais complexa do que realmente é.
Foi como colocar uma caixa de fósforos na mesa e sete pessoas em volta. É a mesma coisa, mas vista de ângulos e posições diferentes. Ninguém vê do mesmo jeito. O ângulo é outro, a posição é outra. É simples.

Mas as etapas são complicadas.

É verdade. Mas no final o que você vai ver é bem simples, eu acho.

Quais idéias você quer passar através desse trabalho?

Umas idéias metafísicas, existenciais e filosóficas de um ser e de um todo. Tudo é um. É como uma floresta: tem árvores separadamente, com seus galhos entrelaçados e ao mesmo tempo é um ser.
A melhor metáfora para isso é música. O violino toca uma parte da peça, mas é seguido pelo resto e assim a música é criada.
Eu acho que vivemos assim, o que não é nenhuma novidade. Nós já sabemos disso. Tudo o que acontece, essa noção de cultura, por exemplo, pode se misturar ou não. O grande marco dos anos 90 nessa área foram as metrópoles, que sempre vêm produzindo a cultura almejada. Mas para mim elas nunca criaram algo interessante de verdade. São fantasmas, não realidade.
Para criar é preciso ter a noção de que cada um é um ser, um indivíduo. Isso pode promover um levante coletivo. Para uma identidade coletiva se constituir são necessárias muitas identidades, seres únicos.
Mas também isso não é nenhuma novidade, vem do humanismo dos anos 80. É a consciência de quem eu sou, quem você é.
Uso a explosão no filme como uma metáfora sobre a explosão no sistema da identidade coletiva.
Nós sabemos que o mundo não vai bem, mas precisamos criar consciência disso e tentar entender o porque. A maior complexidade, porém, está nos problemas políticos e econômicos. Religião e imigração vêm depois, além de muitas outras questões. E o que nós podemos fazer é lidar com os fatos.

Outra metáfora que você usa é sobre o tempo e espaço serem tão diferentes hoje em dia por causa da tecnologia, da internet, etc. 'Estar aqui' pode não ser realmente estar aqui fisicamente; podemos nos comunicar online com diferentes pessoas que estão em tempos diferentes do nosso.

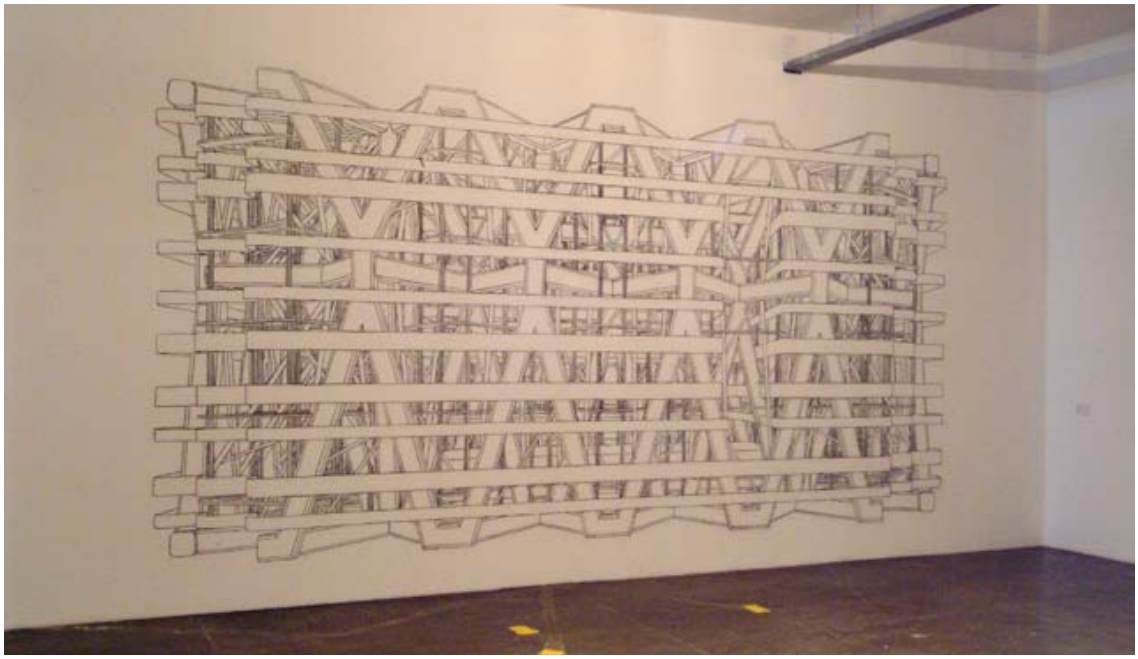
Fiz estudos com web cam e você realmente pode compartilhar um momento, mas ele é virtual, não é realidade. Pra mim isso aqui é completamente diferente. Eu me esforço para ser realista.
Eu sou curioso sobre comunicação virtual, internet. Acho que ela está se desenvolvendo de uma maneira boa. Mas para mim o futuro é o passado, como a descoberta de Marte, que trouxe a realidade sobre a Terra ter mais de 5 mil anos. Isso foi há mais ou menos 50 anos atrás. Acho que o futuro serve para explicar o passado. O que também não é nenhuma novidade.

É importante para pensar no mundo.

Pra mim é uma grande convergência de analogias. Nós descobrimos, por analogia com Marte, a idade da Terra. E foi quando descobrimos que não éramos únicos. Somos uma unidade, mas não únicos isoladamente. Eu acho que nos projetamos na identidade coletiva.

Qual sua expectativa com o público brasileiro?

Estou curioso. Muito curioso. Primeiro porque é a primeira vez que esse dispositivo foi projetado. Quero ver como as pessoas vão vivenciar a obra na sua parte física, mais que no conceito. Conceitualmente podemos discutir depois. Vejo também que a cultura de onde vim e a daqui são muito próximas. Bom, vamos ver o que acontece. Estou curioso.



Pablo Siquier(Buenos Aires, 1961) **0403** - 2004 - desenho com carvão sobre parede
foto Juan Guerra

Pablo Siquier

(Buenos Aires – Argentina, 1961) vem trabalhando com pintura desde a década de 80, desenvolvendo uma poética centrada em torno da geometria a partir dos anos 90 e mais recentemente as pinturas murais. Participou de várias exposições na Argentina, Brasil, Estados Unidos e Europa.

Como você se situa como artista?

Ultimamente sinto-me como um artista do pós-guerra...

Como você percebe seu trabalho dentro do contexto de seu país e na contemporaneidade?

Comecei a trabalhar num momento, início dos anos 1980, em que quase a única tendência que havia em minha cidade era a transvanguarda . Havia bons artistas, porém não conseguia identificar-me com eles. A identificação chegou pelo lado da música (Steve Reich , Brian Eno) e da arquitetura, a de Buenos Aires e a dos livros. Logo foram surgindo artistas de base geométrica, herméticos e outros com os quais fui realizando exposições. Agora a cena, como em todos os lugares, é mais complexa e indefinível.

Do que trata seu trabalho apresentado na Bienal?

São dois desenhos em carvão de 5m x 10m cada um. Este tipo de trabalho eu apresentei pela primeira vez na galeria Ruth Benzacar, em Buenos Aires, em julho de 2003. São desenhos realizados com um programa 3D (de computador) chamado form-z , que em seguida projeto na parede e desenho à mão com rapidez.

Quais as relações deste trabalho com o tema da Bienal, "Território Livre"?

Os desenhos representam estruturas imaginárias nas quais a única condição é minha própria subjetividade. Porém, paradoxalmente este jogo livre das formas no espaço tem como resultado imagens fechadas, sem oxigênio, carcerárias. Devo estar passando por uma fase existencialista...

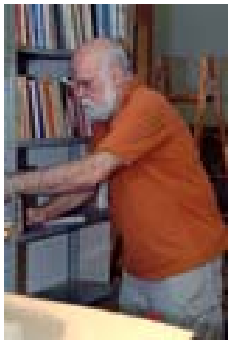
Professores e monitores estabelecerão um diálogo entre sua obra e os visitantes (aqui em especial o público escolar). Que questões você considera importantes serem apontadas neste processo de leitura?

Meu trabalho é bastante silencioso e procura produzir um efeito sobre o espectador de maneira bem mais modesta. Seduzir sem filtrar . Apesar disso decidi que gosto de usar a palavra “enfermidade” para descrever o que ocorre dentro dos trabalhos. Enfermidade de

estilos, referências contaminadas ou veladas que podem ser provenientes dos ornamentos dos edifícios de Buenos Aires, da arquitetura moderna internacional (mesmo esta, em uma mostra em São Paulo e no Pavilhão da Bienal, se traduz naturalmente em Niemeyer), até o desenho e a tipografia . E se tomarmos os aspectos formais e conceituais gerados durante a modernidade e depois nos centros de predomínio econômico como referências puras e sãs, na minha definição elas estão expostas nestes trabalhos apresentados na Bienal; porém em outras obras minhas transparece a condição impura, apócrifa , inacabada e fascinante de nossos países.

Paulo Brusky (Recife, 1949)
Atelier de Paulo Bruscky

Paulo Bruscky



(Recife – PE, 1949) é artista multimídia e desenvolveu trabalho pioneiro no país ao utilizar as máquinas copiadoras (xerox) no processo de criação. Também foi precursor de técnicas como Arte Postal e Arte Conceitual. Realizou filmes, vídeos e inúmeros livros de artista, organizou importantes exposições de livros de artista e a primeira exposição internacional de arte em outdoor no Recife "Artedoors" em 1981. Nesse mesmo ano recebeu o prêmio Guggenheim de Artes Visuais e, nesse período, desenvolveu suas pesquisas em Nova York e Amsterdã.

Como você se situa como artista? Qual a sua trajetória?

Eu fui criado praticamente dentro do atelier fotográfico de meu pai. Estudava de manhã e à tarde ia para lá, desenhava. Meu pai fazia ampliação de fotos, na época era 3x4, não havia fotos coloridas. Daí meu interesse foi crescendo e a partir do final dos anos 60 comecei a desenvolver os meus trabalhos com mídias, intervenções e propostas, coisas dentro da área conceitual. Nos anos 70 eu desenvolvi um pensamento e uma atividade com várias mídias, vídeos e continuei com a fotolinguagem e a arte-correio, que pra mim foi muito importante porque em pouco tempo o mundo sabia o que eu pensava e eu sabia o que o mundo pensava através desta troca de informações com artistas do mundo todo. Eu sempre trabalhei lá em Recife; morei um tempo fora quando ganhei a bolsa da Guggenheim, em 1981, e em 1982 viajei para os Estados Unidos. Mas continuo morando em Recife, desenvolvendo meu trabalho. Não exponho muito. Eu sempre expus pouco individualmente; lá fora, através da mail-art, expus um pouco mais porque recebi convites. Nunca me preocupei com exposições, me preocupo mais em desenvolver um trabalho sistemático. Eu trabalho muito em várias áreas. Tenho uma produção em cada área e uma coisa está sempre interligada a outra. É mais ou menos isto.

O fato de você ser um artista brasileiro e ter um trabalho de comunicação com o mundo, como isto repercute na sua produção? Como você se situa hoje no contexto brasileiro da arte e como você se relaciona com a arte contemporânea como um todo?

Ultimamente é que aqui no Brasil, e principalmente em São Paulo, tem se levantado um pouco do que eu fiz e têm surgido algumas exposições. Isto de uns três ou quatro anos pra cá. Eu continuo desenvolvendo minhas atividades, produzindo e mandando muita coisa pra fora através de convites e publicações. Continuo produzindo sem uma preocupação com a crítica. Há poucas referências sobre meu trabalho. Cristina Freire já terminou um livro que vai ser lançado durante o período da Bienal. Será a única publicação sobre a minha obra até hoje. Este livro é bom para que as pessoas conheçam mais minha trajetória, que é pouco

conhecida porque não me preocupo em expor e divulgar meu trabalho. A minha produção está toda praticamente dentro do atelier.

Quais as linguagens com que você trabalha?

Eu comecei com pintura, desenho e gravura. Considero a gravura como um jogo de xadrez: no início é técnica, no meio é mágica e no final é técnica. Faço objetos e esculturas também. Depois eu passei a trabalhar com happenings, isso antes da performance e dos livros de artistas, de que gosto muito. Tenho uma produção grande de livros de artistas. É algo que me fascina. Também tenho uma grande coleção de livros de outros artistas.
Tem ainda a arte-correio e os trabalhos conceituais, que englobam quase toda a minha obra com diversos projetos e propostas. Fiz também filmes de artista e videoarte nos anos 70. Também no início dessa década produzi bastante xerografia e eletrografia usando a xerox, o fax e a heliografia. Nos anos 80 fiz a primeira transmissão em fax aqui no Brasil, de Recife para São Paulo. Eu em Recife e Roberto Sandoval em São Paulo. A gente fez inclusive o projeto de uma exposição que foi realizada em 1985 na FAAP, na Brasil Multimeios. Tenho um trabalho grande na área de poesia visual e poesia sonora. Inclusive está sendo escrito um texto por Adolfo Monteiro, no Rio de Janeiro. Ele é espanhol e está fazendo um livro, que deverá ser lançado no início do próximo ano acompanhado de um CD-Rom.
Fora isso, trabalhei com fotolinguagem nos anos 70. Hoje esse é um termo pouco usado, mas naquele tempo era comum. A fotografia era pouco explorada na época pelos artistas, mas era o que ficava como registro, como obra. E mais trabalhos de sky-art, land-art, experiências...

De qualquer forma, Paulo, hoje fala-se muito em mistura de linguagem, está muito em voga esta questão do hibridismo, da dissolução das fronteiras entre as linguagens, e você já faz isto desde o final da década de 60/70.

Zanini, num texto recente sobre a história da videoarte no Brasil, cita meu trabalho como o pioneiro a trabalhar com a multimídia na videoarte. É uma questão que você levantou e que pouca gente conhece. Mas meu trabalho sempre teve esta interligação. Eu sempre trabalhei com várias idéias, através de várias mídias, quer dizer, uma idéia só trabalhada simultaneamente em suportes ou mídias diferentes. Na época eu mesmo fazia Super 8, fazia vídeos e projetava os dois simultaneamente. Porque havia uma diferença de recursos, existia uma limitação e eu tirava partido disso. A diferença entre o vídeo e o filme pouca gente conhece. Toda vez que se abre o debate sobre esta questão eu falo que não gosto quando a videoarte ou vídeo de artista é longo, porque vira um filme de verdade, fica cinema de verdade. Eu acho que o artista deve trabalhar com uma idéia, sem muita preocupação com determinadas questões técnicas porque isto o cinema já faz muito bem. Meus filmes eu praticamente não editei. Estou sempre mais preocupado com a idéia do que com a técnica, desvinculado da filmografia tradicional. Para mim a idéia é fundamental. Eu pesquisei muito, criei o sistema de xerox-filme em 1980 na Universidade Católica de Pernambuco e depois

em 1982, em Nova Iorque, eu tive condições de fazer xerox-filmes coloridos. A Xerox de Nova York me abriu as portas para uma pesquisa.

O que aconteceu com a máquina xerox depois que você fez o filme?

Eu toquei fogo nela! Este é um fato curioso. Zanini está abordando também em seu texto este meu relacionamento corpóreo com a máquina. Eu fiz a xerox-performance e depois fiz uma experiência. Avisei ao pessoal que ia tocar fogo na xerox e eles acharam que era uma brincadeira. Fiz uma ligação direta na máquina; eu dominava muito bem o equipamento, como acho que todo artista tem que dominar o equipamento com que ele vai trabalhar.
Eu já fiz alguns textos sobre algumas mídias, pesquisava equipamentos pra ver como é que eu podia obter recursos. Como eu trabalhei com a xerox sacudindo um espelho, fazendo um encadeamento através da luz, então com espelhos e lentes eu devolvi uma luz pra ela e através deste processo eu obtive efeitos de profundidade que normalmente não acontecem. Nos meus filmes, já nos anos 70, eu fazia essas pesquisas e em Nova Iorque eu tive condições de elaborar um equipamento com um projetor de slides acoplado à xerox e a um vidro raiado, lentes e coisas que eu comprava ali na. Desenvolvi um filme com um slide vazio e uma linha que ia mexendo. Naquela época a xerox tinha as três cores básicas, amarelo, magenta e azul. Eu desregulava a máquina toda... consegui determinados efeitos através desta distorção e deste equipamento que eu inventei. Em 80 eu toquei fogo na máquina xerox; este registro foi feito e filmado quadro a quadro. Este trabalho mereceu uma crítica elogiosa numa mostra de eletrografia na Alemanha.
Existem dois museus de eletrografia no mundo, um na Espanha e outro na Alemanha. Todos os dois fizeram referências a estas pesquisas minhas na área de cinema com xerografia, porque até então ninguém tinha feito. Nos anos 70 a primeira publicação sobre o assunto, feita nos Estados Unidos, também faz referências a estas pesquisas minhas sobre as distorções. Além do fogo trabalhei também com animais, vegetais e com o próprio corpo. Dei muitos cursos na universidade. Graças aos conhecimentos de fotografia que tinha, vindos desde o atelier de meu pai, isso facilitou muito meu domínio da xerografia, porque são processos similares. A xerografia também começa líquida. É uma coisa que eu gosto porque você nunca sabe como vai sair, é a parte mágica do trabalho. Em Nova Iorque eu tive uma estafa - Antoni Muntadas me chamava de Paulo Xerox - e fiz até um desenho que dei para o gerente da loja da Xerox, que era uma copiadora para artista com um banco acoplado. Eu começava de manhã e só parava à noite, porque como era pra filme não podia haver uma quebra. Tinha que fazer toda a seqüência de duas mil cópias naquele dia. Eu desenvolvi ao extremo esta pesquisa.

Vou concordar com Zanini Caldas: você tem uma relação forte com o corpo. Você já se fotografou, tem as suas radiografias, as interferências...

O corpo como obra foi muito usado não só por mim mas também pelos artistas da década de 70. Eu usei muito.

Em paralelo ao meu trabalho como artista eu tive um emprego, depois de casado, para manter minha família, porque nunca vendi obras de arte. Trabalhei no Hospital Agamenon Magalhães, em Recife, e não me deixei burocratizar, apesar de trabalhar no setor burocrático. Ao contrário, eu subvertia os lugares onde estava. No hospital o operador de radiologia era um amigo escultor, Ypiranga Filho. Na hora do almoço a gente se trancava na sala de radiologia pra ninguém ver; apenas notavam que estava se consumindo uma quantidade de chapas radiográficas muito grande. Eram experiências onde Ypiranga ficava batendo radiografias minhas; são estes trabalhos aqui – Auto-radium-retratum -, que é minha caveira rindo. Fiz Radium-poemas, fiz Sentimentos, um poema feito com coração, que é meu eletrocardiograma. Um neurologista amigo meu que tinha voltado da França me emprestou uns livros; eu ia ao consultório dele uma vez por semana e fazia experiências com elétrons. Começava com pensamentos suaves, ia até os mais terríveis, e assim o gráfico ia transformando meus pensamentos em desenhos. Desse material eu fiz um vídeo e um Super 8. As propagandas de laboratório, que eram belíssimas na época, eu aproveitava em colagens de poesia visual. Como a palavra arteriosclerose tem arte, então eu cobria algumas de suas partes, por exemplo. Tenho também umas poesias sonoras; entrei um pouco na área de música experimental trabalhando com a dor dos pacientes do hospital. Apresentei este trabalho no espaço de música livre com uma múmia. Eu via os corpos mortos serem enrolados em lençóis, como múmias embalsamadas. Aprendi a técnica de enrolar com lençóis e apresentei o trabalho baseado nestas experiências vividas no hospital.

Paulo, você está aqui com uma reprodução quase exata de seu atelier. Como você situa esta sua participação na Bienal?

Foi uma proposta do Alfons Hug (curador da Bienal). Ele esteve no atelier em visita, entrou em cada espaço, andou, andou e não deu uma palavra. Aí ele chegou nesta mesa aqui na sala, virou pra mim e disse: ‘eu tenho uma proposta a lhe fazer, que é levar isto tudo para a Bienal’. Pra mim foi uma proposta ousada dele, e como eu gosto de coisas ousadas aceitei essa experiência. É uma coisa inusitada, porque veio tudo. Acho legal esta proposta porque coloca o público em contato com o processo de criação do artista, além muitas obras minhas estarem aqui. O contato com a intimidade do atelier do artista é muito interessante nesta parte educacional. Como o Alfons ressaltou, o artista tem que pesquisar muito; não existe essa coisa da inspiração vir, de ‘baixar o santo’. Isso é bom para que as pessoas vejam que o artista tem que ler, ser bem informado, até para não trilhar por determinados caminhos já percorridos. Embora eu agradeça a todos os artistas que trabalharam na minha área e vieram antes de mim, de todos os movimentos. Sou influenciado por tudo que veio antes de mim. Tem artista que parece que caiu do espaço sideral assim, numa cápsula, completamente isolado de tudo. Eu não,sou o contrário. Eu vim de tudo o que veio antes de mim.

Nesse atelier tem algo muito particular: uma das maiores coleções de livros de artistas do mundo.

Não só de livros de artistas. Eu conheço os arquivos que existem no exterior porque eu freqüentei, eu visitei. Principalmente os da década de 70, que passou em brancas nuvens. A crítica passou à margem, os museus também. Toda a produção desse período está nas mãos dos artistas. Tenho obras de todos os meus contemporâneos. Só de livros de artistas eu tenho cerca de 1 mil, de obras originais a edições únicas. Tenho a única edição do suprematismo de Malevich, tenho Rauschenberg, Beuys, Meret Oppenheim, e Helio Oiticica, Mira Schendel, Barrio e Gerchman. Artistas do Brasil e do exterior. Tenho dos dadaístas obras originais, do futurismo tenho a voz de Marinetti, Balla e outros. De videoarte eu tenho toda a história do Brasil e do exterior. Poesia sonora, tenho futurismo russo, italiano e polonês.
Pretendo disponibilizar isto ao público, estou tentando. Muita gente vai pesquisar no atelier, até do exterior. Amanhã será defendida uma tese em Porto Alegre sobre arte-correio. A autora é Andréia Paiva Nunes, uma menina que esteve em Recife pesquisando. Do exterior vem gente pesquisar sobre eletrografia e arte-correio, porque eu tenho um dos maiores acervos do mundo. Do pessoal do Fluxus, que mantive muito contato, inclusive pessoalmente com vários integrantes como Ken Friedman, Dick Higgins e o John Cage, eu tenho cerca de 300 obras originais. Até hoje eu tenho contato com Shozo Shimamoto, do qual eu tenho umas 100 obras mais ou menos, inclusive livro de artista tenho um exemplar feito especialmente pra mim. De Murakami tenho alguns desenhos e de Christo também, porque eles participaram de uma exposição de artedoor, a primeira realizada em nível internacional em Recife, com quase 200 outdoors de artistas de uns 50 países, em 1981/1982. O David Hockney e outros artistas participaram de eventos que fiz. Criei com alguns deles um relacionamento mais estreito de discussão de conceitos.
Este acervo, incluindo os recortes, hoje chega a 70 mil itens. Um pessoal de uma empresa de informática de Pernambuco e da Biblioteconomia da universidade está ajudando a fazer um levantamento. É um estudo para ver se alguma empresa banca o custo de digitação, que seria feita por estudantes, para informatizar este material todo. Inclusive é preciso passar estas fitas K7 de poesia sonora para CD e evitar a deterioração. O acervo é muito amplo nas diversas mídias, livros de artista, filmes, projetos, propostas.

Quando o público chegar aqui vai ver no atelier obras de terceiros, além de sua obra. Quais são suas dicas para que o público possa apreender melhor este espaço?

Cada espaço tem sua memória, embora todos eles estejam entrelaçados. Não é possível aqui na Bienal fazer uma pesquisa nele para consulta, mas desde já disponibilizo este acervo para quem quiser; sempre o disponibilizei. Em todos os espaços dele há obras minhas e de outros artistas. Eu nunca me preocupei com esta separação, é tudo misturado; o atelier é um todo. No primeiro quarto tem mais obras minhas porque é onde eu trabalho mais, vou terminando os trabalhos e os deixando por ali. Em todos os espaços há obras, até no banheiro; na cozinha eu tinha um fogão grande de quatro bocas e o material expulsou o

fogão; eu o dei e comprei um de duas bocas. Todos lá em Recife sabem que aos sábados, neste atelier, me reúno com amigos e artistas, gente de fora também, pra gente conversar, ver filme, tomar um negocinho e jogar conversa fora. Tem hora pra começar e não tem hora pra terminar. Desde os artistas mais jovens até os de minha geração, o atelier sempre esteve aberto a qualquer tipo de pessoa e pesquisa.

Você mencionou o aspecto da ousadia de apresentar o atelier como uma instalação, ou algo mais do que uma instalação. Este atelier é parte de sua vida. É como se você estivesse expondo uma grande parte de sua vida?

Não existe no meu trabalho uma diferença entre arte e vida. Não consigo separá-las. Pra mim elas são interligadas. Achei ousadia não no conceito de expor, porque o atelier já era uma instalação, e sim no de trazer tudo. Topei porque gostei, é claro. Aqui está toda a minha vida, minha trajetória, meu acervo. Pode-se conhecer meu modo de viver, de produzir, de criar. A prancheta está ali com as coisas, inclusive eu trouxe os trabalhos que estava desenvolvendo; vão ficar aqui parados durante a Bienal.

Centenas de milhares de pessoas virão a esta Bienal e vão passar pelo seu atelier.

Também achei legal esta proposta da Bienal ser gratuita - apesar de alguns considerarem que isto é uma faca de dois gumes. Mas assim você proporciona um acesso ampliado.

Vai ser o atelier mais freqüentado do Brasil!

Eu quero ver como vai ser esta freqüência e ter um *feedback*. Vou estar por aqui até o dia 30 e acompanhar de perto. Tem um grupo de alunos da USP que marcou de vir aqui no dia 28; vou monitorar a visita e a discussão com eles.

O material desta entrevista servirá para alimentar os professores e estudantes em seu processo de mediação na Bienal. Que questões, além das que você já mencionou, são importantes para os professores dialogarem com seus alunos a partir da visita ao seu atelier?

O trabalho sempre em processo. É difícil apontar uma questão específica porque aqui tem todo o meu trabalho, tudo que fiz e estou fazendo. Pode-se discutir como cada artista trabalha, isto é uma coisa que dá para se fazer. Aqui eu me desnudo perante o público mostrando tudo que faço, meu processo de pesquisa, por exemplo. No banheiro tem uma mesa com rodinhas que criei para trabalhar enquanto estou lá. Na cozinha procurei congelar o momento em que o curador esteve lá, fotografei e tentei deixar como estava.

Não é uma reprodução do mobiliário, é o mobiliário real.

Sim, é o mobiliário de lá que veio. Com o arquiteto da Bienal e a curadoria nós discutimos

como ele seria disposto, porque o atelier é assim mesmo. É pequeno, quando tem muita gente e um vai no banheiro, dois ou três se levantam para dar passagem. Nós discutimos a planta do atelier e, por questões de segurança e do fluxo de público, resolvemos dar este corte na parede e fazer esta passagem para o público poder ver melhor. Pensamos em deixar algumas coisas para consulta com um computador, mas seria um grande risco e problema para a segurança; então ficou como uma instalação mesmo. Dá para se ter uma visão geral do atelier e meu meio de pesquisa e produção, a minha forma de criação e de vida, porque eu não consigo separar. Eu passo grande parte da minha vida aqui dentro, durmo muitas vezes aqui no atelier.

Vai ser uma coisa a volta pra Recife, remontar tudo....

Vai. Serão três meses que vou passar sem tudo. Eu topei até pra ver como vai se processar esta experiência. Foi tudo muito rápido - o caminhão saindo com a mudança e eu viajando. Não tive tempo de vivenciar o atelier vazio. Quando cheguei aqui houve a montagem e eu me reintegrei ao atelier, comecei a vivenciá-lo de novo. Quando retornar é que eu vou vivenciar o atelier vazio, porque não ficou nada; tudo, tudo, tudo veio.

Como vai ser voltar tudo pra lá? Pode acontecer um processo de reavaliação, não é? Este movimento vai te dar um distanciamento...

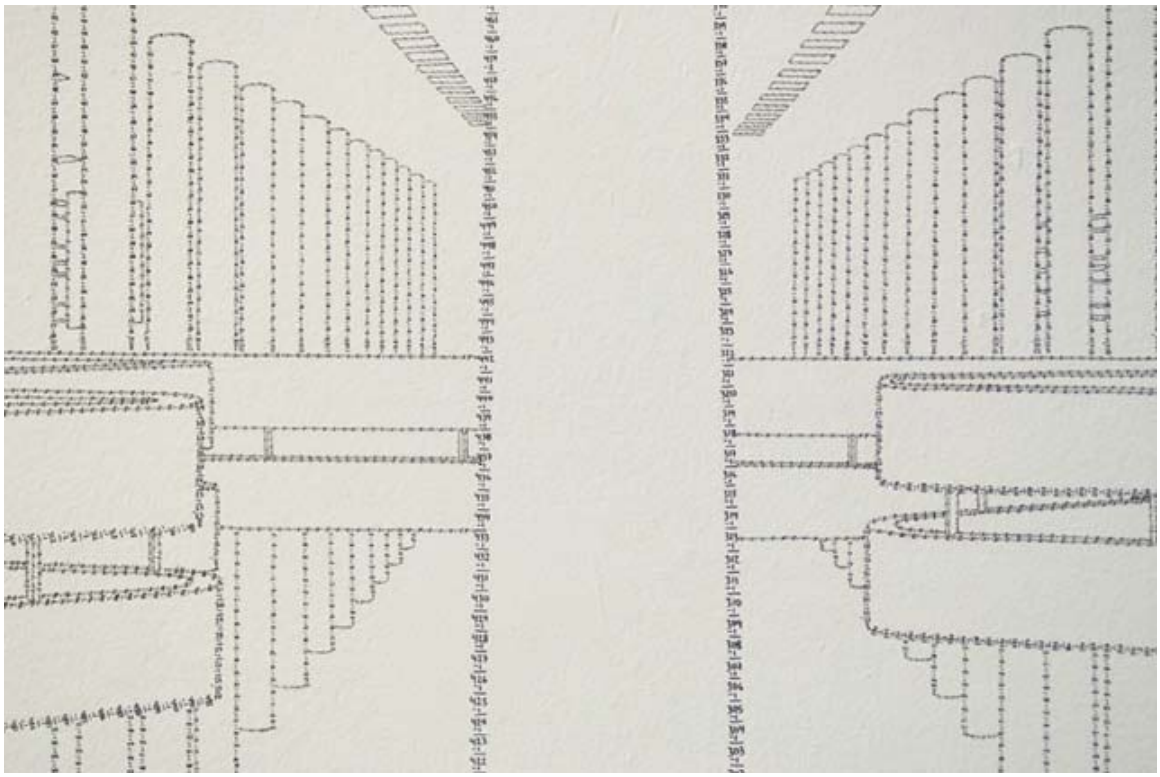
Achei muita coisa que estava perdida. Projetos que eu não lembrava mais. Nunca tinha parado pra ver o atelier. Com este distanciamento vou poder vê-lo, porque quando estou trabalhando fico imbuído do trabalho do dia-a-dia; faz parte de minha vida, não tenho tempo de fazer este distanciamento. Já tenho refletido sobre isto aqui em São Paulo. Fora as obras que achei, algumas que eu não lembrava agora serão incluídas neste livro que sairá daqui pro fim do ano. É bom dar um tempo para reelaborar algumas coisas, pensar sobre tudo isto. Acho que é uma experiência que vai me enriquecer e me acrescentar muito. E quem sabe até partir pra alguns trabalhos baseados nisso, desenvolver algo a partir dessa experiência proporcionada pela Bienal.

Você está feliz?

Estou! Sempre estou muito feliz com a vida e com as coisas, apesar das preocupações como cidadão, como ser social. Estou sempre muito feliz porque eu crio muito e isto me dá uma felicidade particular. Estou contente de participar da Bienal com meu processo de criação e mostrar isso sem medo, sem receio nenhum, pelo contrário, para que as pessoas vejam meu processo, como eu me desnudo diante de um público tão grande. Não só para o público, mas para a crítica e a imprensa.
As pessoas têm muita curiosidade de ver como é o atelier do artista, como ele trabalha, principalmente um artista multimeios, que é diferente de pintores que trabalham só com pintura, cujos ateliês em geral são semelhantes.

Muito obrigado, Paulo, mais uma vez.

Obrigado a vocês e estou aqui. No que eu puder colaborar com o projeto e com o pessoal de arte-educação, estou aqui.



Paulo Climachauska (São Paulo, 1962) - **Palácio** – 2004 - desenho com caneta permanente 2800 x 500cm - foto Murillo Medina

Paulo Climachauska

(São Paulo – SP, 1962) cursou História e logo optou pelas Artes Plásticas. Sua carreira iniciou-se em 1990, quando participou do Programa de Exposições, do Centro Cultural São Paulo. Inicialmente conhecido pelas obras escultóricas e instalações, recentemente sua pesquisa começou a trilhar o campo do bidimensional. O artista esteve no Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP em 2003, e em 2004, além da Bienal de São Paulo, participou da Bienal de Cuenca, no Equador e do Projeto Parede do MAM-SP.

Como você se situa como artista? Com que linguagens trabalha?

Comecei a expor com 28 anos de idade, há cerca de 12 anos. Venho desenvolvendo ao longo desse tempo uma série de trabalhos que podem ser estabelecidos dentro de uma certa tradição da arte brasileira, que é a arte construtiva brasileira, da qual eu sou herdeiro. Venho trabalhando ao longo desses anos buscando uma certa distensão deste processo construtivo e estabelecendo um certo diálogo com essa herança, mas sempre tentando pensar nestes processos dentro do contexto em que a gente vive hoje, dentro de condições das relações políticas, sociais, econômicas e históricas que a gente se insere hoje. Meu trabalho vem caminhando dentro desta discussão e ao mesmo tempo ele vem transitando sobre vários suportes. Trabalhei muitos anos basicamente com escultura, depois comecei a lidar com questões mais espaciais, instalações e hoje por conta do próprio conceito do trabalho estou me voltando cada vez mais ao bidimensional. Mas não é uma estratégia; pensando em termos de suporte, é só uma adequação do meio ao conceito.

Você falou que é herdeiro de uma tradição da arte brasileira. Como é que você percebe a contemporaneidade, essa atualização da arte brasileira dentro de seu trabalho?

Anos atrás, quando trabalhava com escultura ou basicamente instalação, estava preso à questão mais escultórica. Eu fazia alguns jogos construtivos, mas sempre tentando não reproduzir o passado, porque não tem muito sentido só se carregar uma herança e mantê-la, mas trazer um novo tipo de comentário a isso. Esse meu trabalho de escultura basicamente buscava uma certa distensão desse processo construtivo.

Seria uma herança da abstração e do concreto? Se focarmos essas duas vertentes da arte brasileira, vemos que a partir da década de 70/80 houve uma reavaliação desses processos e um esgarçamento de linguagens.

Exatamente. Eu ainda estava jogando dentro deste meio de campo e de uns três anos para cá comecei a desenvolver uma série de esculturas que leva a noção de subtração. O que

passou pela minha cabeça, na verdade, refletindo um pouco sobre essa herança, o que me incomodava muito e me incomoda é que ela ainda existe, é viva e tem um sentido, mas havia um descompasso com relação ao tempo histórico, porque eu estava trabalhando com esta herança desde quando ela surgiu só que em outras condições sociais, econômicas, históricas, dentro de outra realidade. Esse descompasso me fez parar um pouco o que estava fazendo e iniciar uma inversão deste processo de construção. Enquanto estava buscando uma distensão nesse processo construtivo, a impressão que eu tinha é que estava lidando apenas com aspectos conjunturais: a estrutura continuava lá, eu apenas a distendia, não estava balançando-a... e passei para um caminho de tentar investigar qual era essa estrutura e tentar realmente criar um abalo nela. Daí veio a noção de subtração, uma inversão do processo construtivo onde você constrói subtraindo. Há uma relação, na verdade, dessa subtração com o discurso interno da arte. Este caminha em duas direções: a do discurso da arte-pela-arte e a do comentário mais político. Não estou só falando de política e nem só falando de arte; comento sobre o sistema interno da arte e, por tabela, os outros sistemas que existem no mundo.

Quanto ao seu trabalho apresentado na Bienal: você fala que voltou para o bidimensional e sua obra está dentro destas características.

Este trabalho não foi criado especialmente para a Bienal. Ele é um *site specific* que está dialogando diretamente com o prédio. Ao vê-lo, pode-se achar que ele foi pensado e construído especialmente para Bienal. Bem, em termos, porque na verdade já venho trabalhando há mais de um ano a construção, com subtração, de marcos da arquitetura modernista brasileira. Você pode ver a FAU na paralela (Paulo refere-se a seu trabalho, baseado no prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, que está na mostra das galerias de arte de São Paulo, paralela à Bienal), eu fiz o Copan, tem vários outros prédios que eu andei construindo através de subtração. E o prédio da Bienal é um grande ícone da arquitetura modernista brasileira, então não é que fiz a Bienal porque estaria expondo esse trabalho aqui... lógico que também, mas ao mesmo tempo ele está totalmente inserido dentro da linguagem que venho desenvolvendo, que é essa construção com subtrações desses ícones da arquitetura modernista brasileira.

Sua formação é de artista plástico ou de arquiteto?

Sou formado em História. Na verdade eu trabalho com arte desde que me conheço por gente. Quando chegou na minha época de optar por alguma faculdade eu já tinha muitos amigos artistas, mais velhos, que estavam cursando Artes Plásticas. Mas não tinha interesse de fazer esse curso; não achava que ele era bom. Você ficava lá, lixando placa de cobre para fazer gravura, uma coisa totalmente técnica e eu não tinha o menor interesse nisso. Hoje as escolas estão mais preparadas. Eu queria buscar uma formação mais humanista, mais geral, e aí fui para o curso de História, que achei que iria me dar um embasamento maior. Mas eu nunca fiz curso de desenho; sou totalmente auto-didata.

Gostaria que você comentasse sobre o processo de construção de sua obra. Como você chegou nestas equações, nessas linhas?

Eu vim há alguns meses aqui no pavilhão da Bienal quando ele estava vazio e tirei uma foto da vista do pavilhão a partir da minha parede. Eu 'escaneei' a imagem e joguei-a no computador; ela foi trabalhada num sistema de arquitetura chamado AutoCad, que transformou a foto num desenho. Depois a gente 'plotou' a imagem em rolos de papel sulfite, no tamanho e na dimensão da parede. A partir daí nós passamos o desenho para a parede e aí viemos 'subtraindo' em cima. E a idéia é que ele é todo construído por subtração, mas tem uma lógica: cada linha do desenho, onde ela começa e onde termina, está ligada a um número aleatório, que vai sendo subtraído, e a linha termina em zero.

Mas foi no sistema do Auto Cad que você chegou nessa subtração?

Não, na verdade a idéia da subtração não advém de nenhum procedimento técnico, nenhum procedimento de feitura. Ela é puramente conceitual. É a proposta do trabalho, tanto que tive de adaptá-lo para esse conceito. Antes eu não trabalhava com a questão figurativa; meu trabalho era completamente conceitual, abstrato e escultórico. De repente estou ficando cada vez mais figurativo, cada vez mais representando o mundo.

Mas quando a gente chega perto da obra também acontece uma dissolução dessa representação.

Exatamente, é isso mesmo. Mas a brincadeira de você ser cada vez mais realista, figurativo, é exatamente assim, porque eu estou invertendo esta realidade. Estou construindo por um processo inverso, o de subtração. É um real invertido, um outro real. Daí vem a proposta de você mostrar que é possível você construir o mundo por subtração. Porque há duas ordens; a primeira é essa ordem interna da arte. Você tem uma inversão do processo de construção, então uma obra de arte opera por somas: é uma soma de materiais, de ações sobre o material, de pensamentos sobre esse material. E aí a brincadeira é você construir subtraindo. É puramente conceitual; eu estou somando, estou colocando tinta na parede, estou ocupando espaços, mas tem um desvio ali que você vê que é uma subtração. É uma brincadeira. Quando mais eu tiro, mais eu construo.

Você coloca a questão do desenho em seu trabalho com características peculiares, dando consistência, ampliando idéias dentro do desenho. É interessante mostrar, especialmente a educadores, que o desenho não é apenas um traço sobre uma superfície.

Com certeza. Esse trabalho denota que há uma outra possibilidade dentro desse desenho. Você o subverte e, ao mesmo tempo, como a coisa é construída com o mínimo de recursos, também estou usando a linguagem mais básica da arte, que é o desenho. A mais básica, a

mais esquemática, a mais essencial. Então também é uma redução, de você trabalhar com o essencial mesmo, um traço na parede. Simples.

Quais os pontos de discussão sobre o seu trabalho que você realçaria para os professores?

Acho que minha obra aponta para esse pensamento sobre as possibilidades de construção de uma obra de arte. Ela aponta para uma outra possibilidade de se construir, invertendo esse processo de construção. Como é que você constrói subtraindo; como desenhar tirando? E por outro lado há o que eu já falei sobre o discurso interno da própria arte. O trabalho tenta subverter e inverter esse discurso. Existe também uma questão mais ampla, mais política, que é o diálogo que ele estabelece com o mundo. Quando pensei na subtração também pensei que esse é um discurso político, uma tentativa de você inverter uma certa noção economicista e fatalista que está tomando conta do mundo hoje, através desse processo neoliberal globalizante do capitalismo internacional. Hoje em dia o mundo está regido basicamente pelo sistema econômico, as relações são econômicas. Todas as outras relações, inclusive políticas, estão quase falindo em função de uma única diretriz econômica, a economia financeira que está se estendendo pelo mundo a ponto de estar apagando as expressões ideológicas. Ainda existem algumas válvulas de escape, mas é lógico que há esse pensamento dominante capitalista, que está operando somente pelo viés econômico e está entendendo que a gente só tem que pensar as nossas relações de vida, sociais, políticas, através da economia. Tanto que existe toda uma pressão econômica. Na eleição do Lula havia um discurso financeiro internacional que se a gente votasse num presidente de esquerda estaríamos perdidos, porque as relações econômicas dominam e o Brasil iria afundar. Quer dizer, não existe nem aspiração de ter um presidente de esquerda, um presidente com uma preocupação social, porque o importante, o que rege o mundo, é a economia. Então existe um discurso político e existe uma tentativa de inverter e de dar uma guinada na estrutura desse pensamento.
Eu entendo que os sistemas que regulam o mundo, o sistema político e o econômico, são regidos pela soma. O sistema econômico é uma soma de bens e patrimônios, valores e tudo mais. De acumulação. E a base do sistema capitalista é a soma. E isso acontece com outros sistemas também; o sistema que legitima conceitualmente tudo isso é o sistema da história. Que também é linear, que opera pela soma de fatos, realidades, acontecimentos. Só que, se você atentar, essa soma é reduzida. Existem milhares de fatos esquecidos, histórias não contadas, vivências não registradas, então o sistema da história é uma ínfima soma para uma enorme subtração.
Você pega o sistema da arte, a história da arte, e é a mesma estrutura do sistema da história. É sistema de dominação. A gente que está no Brasil trabalhando com arte não pode ter a ilusão que estamos entrando na corrente da história da arte. Não, porque nós somos excluídos, subtraídos. É preciso estar atento a essa enorme subtração. No sistema econômico é assim também: são poucos que somam frente a uma enorme subtração.

Por que, dentro desse processo todo, você escolheu a arquitetura moderna como um ícone de representação?

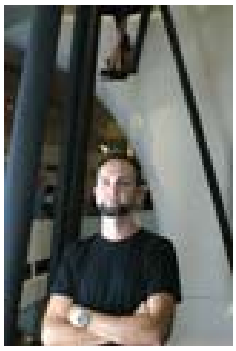
Quando forjei essa idéia: 'não precisamos pensar pela soma, podemos pensar pela subtração', aí meu trabalho começou a ficar figurativo, porque me interessava representar o mundo construído por subtração e mostrar que ele poderia ser pensado e construído por outra forma. Então comecei a construir uma representação real do mundo, só que construí subtraindo. Comecei a trabalhar com paisagens, lugares do mundo. E na verdade a arquitetura é um lugar do homem no mundo, mas aí fiz um recorte da arquitetura modernista brasileira porque me interessa discutir o processo construtivo. E um período da arquitetura modernista brasileira, nos anos 50 e 60, quando ainda havia aquela idéia de que este seria o país do futuro, foi quando surgiu fortemente um pensamento construtivo. Mas esse não é mais o momento histórico que a gente vive hoje. Você tinha Brasília, uma nova arquitetura. Você tinha todo um projeto desenvolvimentista no Brasil e uma crença ingênua que estávamos inseridos no jogo do capitalismo internacional. E que a gente iria alcançar um lugar dentro desse jogo. Não temos lugar nesse jogo, por mais que a gente trabalhe. Então esse projeto faliu, mas essa arquitetura é maravilhosa...

A arquitetura moderna também vem da subtração do ornamento, da estrutura aparente...

Claro, há um processo de redução também, mas eu comecei a brincar com essa arquitetura justamente para inverter o processo construtivo. Porque lidar com arquitetura construtiva é quase que lidar com arte construtiva. A arquitetura tem um diálogo tão grande com a arte construtiva que busquei uma forma de lidar com as duas ao mesmo tempo.

Rui Chafes (Lisboa, 1966) e **Vera Mantero** (Lisboa, 1966) - **Comer o coração** – 2004 - escultura em ferro, performance e vídeo (de Helena Inverno) - 690 x 700 x 400cm
foto Juan Guerra

Rui Chafes



(Lisboa – Portugal, 1966). É um dos mais celebrados escultores portugueses da atualidade, criando a partir de uma variedade de mátérias primas (madeira, pedra, metal, etc.). Vem participando de diversas exposições na Europa, destacando a Bienal de Veneza de 1995. Para a XXVI Bienal de São Paulo desenvolveu com Vera Mantero "Comer o coração".

Como você se situa como artista?

Sou apenas um escultor.

Escultor em que sentido?

No sentido medieval.

Como você se vê dentro do contexto de seu país e no atual panorama da arte contemporânea internacional?

Sou um escultor medieval, gótico, da Idade Média, no século XXI.

Você considera isso uma herança européia?

Sim.

Como você situa o seu trabalho apresentado na Bienal?

É um trabalho que pode abrir novas perspectivas sobre a relação entre movimento e artes estáticas, como por exemplo a dança e a escultura.

Você percebe relação entre o seu trabalho e o tema da Bienal?

Acho que o tema da Bienal é completamente abrangente em relação a todos os artistas, que criam uma espécie de território livre.

Quais procedimentos ou processos de trabalho foram necessários para a construção de sua obra?

Fábricas, metalúrgicas e uma equipe de serralherias que trabalha comigo já há 11 anos. Por aqui a assistência local, com uma equipe maravilhosa, gruas e toda essa infra-estrutura técnica.

Você desenha antes de construir o tridimensional?

Neste caso, sobretudo para peças grandes e perigosas, é preciso ter um desenho rigoroso que corresponde ao projeto técnico.

Sobre a sua leitura da obra, quais questões este seu trabalho pode trazer para ampliar a formação artística e a discussão estética do público, principalmente o escolar, formado por crianças e jovens?

Acho que pode ser importante perceberem que há uma forma de apresentar as coisas que ao mesmo tempo é muito rigorosa e muito clara, como no caso dessa peça. A estrutura de ferro pode ser confrontada com a performance da Vera Mantero, que também exibe rigor e clareza, além de uma grande densidade emocional.

Professores e mediadores estabelecerão diálogos entre sua obra e o público visitante. O que você considera relevante apontar para os alunos?

Eles devem tentar olhar e ver, porque infelizmente em nossa sociedade, em nosso tempo de vida, as pessoas têm uma grande escola de desatenção que é a televisão. Ela faz com que as pessoas aprendam a não ver, ou melhor, elas olham mas não vêem. É importante que se estimule a concentração nesses grupos de crianças e de jovens; que eles vejam, e não apenas olhem, uma construção que tem uma intenção estética, ética, artística e emocional também. Uma intenção em que nada é deixado ao acaso, nem na coreografia da Vera, que é milimétrica, nem na escultura, que é igualmente milimétrica. É importante que, de alguma forma, os professores e monitores estejam disponíveis para isso e estimulem os alunos a observarem esses aspectos.

Por que o título “Comer o coração”?

Porque Robert Edler von Musil disse que “é preciso comer o coração da mãe para entender a linguagem dos pássaros“ e esta era uma idéia com que estávamos a trabalhar. Mas como o título era muito longo, decidimos ficar só com “comer o coração” e na evolução do trabalho também chegamos a um ponto menos sentimental. Era uma idéia mesmo de comer o coração, uma forma de acabar com o sentimentalismo mas também de comer o coração da peça – e é o que a Vera faz, comendo a si própria e o interior da peça.

Thiago Bortolozzo (Campinas, 1976) - **Vital Brasil** – 2004 - estrutura em madeira
dimensões variáveis

Thiago Bortolozzo

Thiago Bortolozzo da Silva (São Paulo – SP, 1976) formou-se em Artes Plásticas pela ECA/USP, São Paulo, em 2001. Fototgrafia de fachadas e paredes com "desenhos espontâneos" e intervenções na arquitetura com escoras ou outros elementos, para simular o processo de construção são seus dois campos de trabalho, além da gravura e do desenho. Realizou mostras individuais no CCSP (São Paulo, 2002 e 04) e no Paço das Artes (São Paulo, 2002 e 04), além de várias coletivas e em galerias de São Paulo.

Como você se situa como artista?

Difícil me situar em determinações tais como pintor, escultor, artista plástico. Prefiro definir-me como trabalhador ou pessoa que desenvolve atividades, projetos, nas diversas modalidades da arte: fotografia, instalação, intervenção, objetos, pintura e desenhos.

Como você situa seu trabalho apresentado nesta Bienal?

Como uma instalação que coloca em embate o modo de construção provisório da arquitetura com a própria arquitetura já construída.

Quais as relações dele com o tema da Bienal?

A relação que o trabalho estabelece com o tema está na sua apropriação das escoras de construção civil, que são encontradas em todas as construções das cidades.

Quais procedimentos ou processos de trabalho foram necessários para a construção de sua obra?

Desenho do espaço em perspectiva, desenho em escala sobre planta do prédio, contratação da mão-de-obra de cinco pessoas, supervisão de um engenheiro e realização da obra - pregos e martelos.

Quais questões este seu trabalho pode trazer para ampliar a formação artística e a discussão estética do público, principalmente do público escolar, formado por crianças e jovens?

O fazer em arte? Técnicas de construção?

Professores e mediadores estabelecerão um diálogo entre sua obra e seus grupos. Que questões você considera importantes serem apontadas neste processo de leitura?

Arquitetura e arte? A obra e o espaço arquitetônico?

Você nos comentou sobre a perplexidade de seus alunos diante do professor que aparece nos jornais como artista plástico. Como você encara esta face artística junto aos alunos?

Realizo atividades com meus alunos que não se esgotam no espaço da sala de aula. Penso em projetos e trabalhos que dialoguem com questões contemporâneas do nosso dia-a-dia e acredito que cada aluno possui, em sua individualidade, capacidade para realizar trabalhos realmente de qualidade artística. Sendo assim, considero meus alunos artistas plásticos em idade escolar, valorizando sempre o estilo e as vontades pessoais de cada um.

O que você acha do papel da arte-educação diante de uma exposição como a Bienal?

Acho arte-educação importante como um meio de aprofundamento das reflexões sobre arte.

Rui Chafes (Lisboa, 1966) e **Vera Mantero** (Lisboa, 1966) **Comer o coração** - 2004 - escultura em ferro, performance e vídeo (de Helena Inverno) - 690 x 700 x 400cm - foto Juan Guerra

Vera Mantero

(Lisboa – Portugal, 1966). Começou seus estudos de dança como bailarina, passando a pesquisar novas formas de desenvolvimento no Ballet Gulbenkian, abandonando os treinamentos clássicos depois de uma estadia em cursos em Nova lorque. Hoje é considera uma das maiores coreógrafas de Portugal, participando de diversos eventos internacionais de dança e performance. Para a XXVI Bienal de São Paulo desenvolveu com Rui Chafes "Comer o coração".

Como você se situa como artista?

Sou coreógrafa, bailarina e *performer*. Na verdade, sou uma pessoa que atua ao vivo.

Você tem uma formação clássica?

Tenho. Aos 18 anos eu terminei minha formação clássica e passei para a dança mais moderna ou contemporânea.

Você participou do corpo de baile do Gulbenkian?

Sim. Situo-me numa zona da dança experimental contemporânea. Não sou *mainstream*.

Fale sobre seu trabalho apresentado nessa Bienal.

É um trabalho pra mim muito peculiar, muito fora do comum em todos os aspectos, espacialmente e em termos de apresentação, pelo fato de não ter um público que pode se concentrar realmente só no que estou a fazer em função da existência de elementos dispersivos. Isso é completamente diferente do que eu costumo praticar...

... No teatro, no palco...

... Exatamente. Também estou acostumada a trabalhar o espaço de outra forma.

Quais as relações entre seu trabalho e o tema desta Bienal, Território Livre?

Olha, eu sinto que o tema tem muito a ver com o que eu faço ali. Aquela criatura que eu ponho ali tem muita liberdade... apesar de estar constrangida pela cadeira, por aquela peça,

na verdade acho que ela está livre de muitos constrangimentos a que nós estamos normalmente sujeitos. Ela está muito exposta, aberta e disponível para as vibrações presentes ali. Então, nesse sentido, acho que está num território muito livre.

Quais procedimentos ou processos foram necessários para a construção e concepção do seu trabalho?

Uma parte do processo foi realmente comunicar-me com o Rui Chafes e informarmos um ao outro nossas idéias. Isso criou muitas possibilidades na minha cabeça. Na verdade, para mim um grande método de trabalho é fazer associações livres entre idéias... isso põe o imaginário a funcionar, gera novas idéias não só para imagens como também para processos de trabalho. Depois, parte do meu trabalho também tem muito a ver com explorar materiais através de minha própria interpretação, que eu filmo e depois observo. Aproveito algumas partes, jogo fora outras. Trabalho muito através da improvisação.

A filmadora substitui o tradicional espelho do ballet?

Sim, exatamente. Substitui o espelho, a escrita, a anotação, a partitura...

A partitura da dança?

Há a partitura da música, que se conhece melhor, e há também a partitura da dança, que normalmente mesmo os bailarinos e coreógrafos não costumam usá-la, nem sabem escrever nela. Quase ninguém aprende essa escrita na dança. Então o vídeo veio um pouco substituir também essa escrita, porque ela é necessária, e também a primeira coisa que disseste...

O espelho?

O espelho, exatamente.

É nesse processo que você vai concebendo os movimentos?

Exatamente.

Você se considera uma criadora de movimentos, como uma coreógrafa?

Eu não me considero muito uma criadora de movimentos. Considero-me mais uma criadora de imagens em movimento, mais do que movimentos do corpo.

Quais questões esse seu trabalho pode trazer para ampliar a formação artística e a discussão estética do público, principalmente o escolar, formado por crianças e jovens?

Quase ninguém percebe o fato de ter muita música nessa peça que eu produzo com a voz.

Tem Handel no repertório?

Sim, e tem também outros sons meio improvisados; quer dizer, foram improvisados mas eu os aprendi. É uma obra de artes plásticas que não só tem movimento, que é o que as pessoas normalmente percebem – o movimento que faço –, mas também tem voz, tem som, tem música e pra mim acho que o que pode ampliar qualquer coisa em termos estéticos e artísticos é uma fusão de escultura com movimento e com som, e a existência desse objeto é muito fora do comum, não é? Portanto acho que o que pode ampliar a formação artística mesmo é a quebra de idéias disciplinares, como diz Alexandre Melo (curador da obra). Talvez seja a coisa mais importante das pessoas lembrarem: pode-se atravessar as fronteiras disciplinares e fazer cruzamentos, misturas... isso é possível...

E conceber um trabalho de arte, fazer arte...

Sim.

Os professores e monitores estabelecerão um diálogo, uma mediação, entre sua obra e o público. Que questões você considera importantes para a leitura do trabalho? Sobre o que você gostaria que eles falassem?

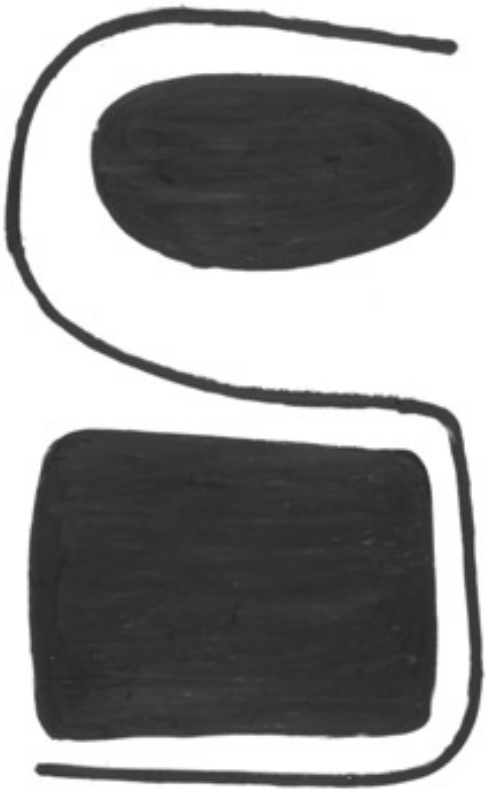
É super importante esta pergunta.
Para mim é importante, em termos de performance, ser uma criatura que está alientre o pensamento e a intuição, entre o consciente e o inconsciente, passando por estados de fruição de pensamentos mais conscientes e estados mais inconscientes de pura vibração, pura intuição... curto-circuito, talvez essa seja uma idéia interessante. Talvez, também, a minha performance atravesse o que chamo de várias estações: tem a estação em que estou toda embrulhada a cantar o Handel, tem a estação dos passarinhos, tem a estação de rasgar... é como se atravessasse todo um ciclo de estações que estão sempre entre a tal consciência e a tal inconsciência.

Entre?

É, para mim a melhor palavra é “entre”.

Uma pergunta extra que também fiz para o Rui: por que “Comer o coração”?

Comer o coração é um título do Rui. Ele escolheu bastante, eu não disse nada, mas não é um título que me diz muito, na verdade. Porque o que eu sinto, o que faço, é o oposto de comer o coração... eu vomito o coração. Para mim comer o coração é engolir os sentimentos, é ficar bloqueado. Sinto que dou uma resposta em oposição ao título.



Victor Mutale (Kasama, 1972)
Sex up Know Janjaweed - 2004
lápis sobre parede - 340 x 530cm

Victor Mutale

(Kasama – Zâmbia, 1972) é artista autodidata, sendo residente na Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Holanda, em 2002/03. Desenvolvendo sólidos trabalhos em desenho e pintura, em 2002 participou da mostra "Urgent Painting" no Museu de Arte Moderna de Paris, junto com 31 outros pintores de importância internacional.

Como você se vê como artista?

Eu me vejo como um artista por criar. O que eu faço é criar coisas de acordo com o que eu entendo e vejo das coisas. Assim é como eu me expresso através das criações.

Como começou sua carreira e seus estudos sobre arte?

Comecei há tempos atrás praticando arte; no início eu não sabia que era arte o que eu fazia. As pessoas começaram a dizer: 'O que está fazendo?', 'É algo estranho', 'Você é artista porque você cria'. Aí que eu percebi que era um artista, porque o que eu faço é colocar na parede o que sinto sobre algo.

Você faz esses desenhos mas não se vê como um artista?

Eu me vejo como um artista.

Mas há muito tempo atrás você não se via?

Ah, sim, há muito tempo atrás, quando eu era novo, eu não entendia o que eu era. Mas quando eu cresci, passei a entender que era um artista e comecei a prestar atenção no meu talento. Foi assim que começou a minha carreira.

Fale um pouco sobre seu país e cultura. Quando nasceu? Onde viveu?

Eu nasci em 1972 e cresci em uma cidade pequena. Lá não acontecia muita coisa porque, bem, não havia faculdades. Assim, poucos indivíduos se viam como artistas; outros ficavam inspirados por esse e aquele artista e passaram a fazer arte. Era dessa forma que desenvolviam a parte intelectual e foi assim, também, que as pessoas passaram a fazer o que faço.
Depois que terminei os estudos eu não queria parar por ali. Queria continuar na carreira de artista e mudei para uma outra cidade pequena, uma cidade turística. Lá conheci artistas internacionais de diversos países. Eles me mostravam seus trabalhos, sobre os quais discutíamos, e eu mostrava os meus.

Após isso passei a me inscrever para *workshops* e residências artísticas. Felizmente fui convidado para *workshops* nacionais e internacionais. Eu deixei de lado algumas residências para as quais me inscrevi e fui aceito em uma academia de artes.

Para onde você foi chamado?

Para Amsterdã, na maior e mais importante instituição de artes, o que me deu oportunidade de interagir com diferentes artistas de diversos países, com culturas e formações diferentes... Isso foi um grande passo para mim. Mais especificamente em artes. Artistas que seguem meu trabalho, contatos e... eu gosto dos conselheiros (*art-advicers*) com quem eu posso agendar um horário para discutir meu trabalho, ou para falar de trabalhos de outros, apenas para me inspirar e construir minha carreira.

Uma carreira internacional.

Isso, minha carreira internacional.

Fale um pouco sobre sua linguagem.

De um jeito sucinto, o que eu faço são formas simples. São idiomas independentes. Elas refletem de que maneira entendo as coisas, como eu me expresso sobre algum assunto. Essas formas simples carregam títulos, que ao mesmo tempo são o conceito. Quando comecei este era apenas um idioma independente. Mas agora eu tento fazer dele um idioma internacional, com o qual um artista possa ajudar o outro. Olhe para as imagens; elas talvez venham com algo que faça o trabalho crescer e que talvez o torne um idioma internacional, universal. Este é minha idéia.

Mas você usa pintura, desenhos no trabalho... quantos idiomas diferentes você usa no mural?

Eu usei material simples para fazer o trabalho. Lápis. Eu não mudo a forma do meu trabalho com diferentes materiais, mas eu prefiro esse mais simples.

As linhas de seu trabalho são bem expressivas e fortes.

Veja, é necessário energia. É como se eu estivesse no desenho, não apenas desenhando. Eu faço parte do desenho também.

Não é apenas desenhar, é energia, físico, intenções e sentimentos no movimento do lápis.

Isso, exatamente.

E qual é o processo ou conceito? Como você começou a desenhar desse jeito? Quando e como você começou esse processo?

Sabe, é engraçado. Primeiro eu penso no conceito e depois... eu não controlo. É assim: eu relaxo e deixo o cérebro criar a forma. E me expresso, como por exemplo: eu chamo essa área do desenho de *stick love*. Eu penso em amor e coloco esse sentimento em minhas formas simples. Eu tenho que meditar, o cérebro surge com o formato e eu apenas o executo. Não tenho nenhum controle. Claro quando eu começo tenho a forma na minha cabeça e durante o processo ela pode mudar um pouco.

Durante o processo você começa a dar o formato, mas você pode mudar algumas coisas. E se amanhã você acordar com mais raiva, isso mudaria o formato ou não?

Não, não mudaria.

É a idéia principal?

Sim, o que vale é a idéia principal. Antes de colocar o desenho na parede eu faço um rascunho de como ele vai ficar. Pequenas partes podem mudar, mas não muito.

Quais as questões você considera importantes no processo de leitura da sua obra?

Eu acho que a forma em si é muito importante no meu trabalho. Meus desenhos e pinturas não são, mas a imagem em si e o formato são muito importantes dentro do meu trabalho.

O que mais?

Hmmm... às vezes as cores têm o significado. Às vezes ele está no formato em si ou nas imagens.

Por que são formas abstratas?

Porque são o que eu criei e é algo que não existe, mas que eu exteriorizo e se tornam real, realidade.

Mas quando tornam-se realidade o sentido de abstracionismo fica de lado?

Sim, meus desenhos não são, na maioria, com histórias, como fazia meu avô, mas carregam títulos. Mas, dependendo do que surge, as imagens contam uma história sobre o que o meu trabalho parece e o que ele é.

Por que está dentro de você e aí você o coloca no mundo real?

Torna-se público. Não pertence mais a mim, mas ao público.

É assim que ele se torna real?

Torna-se algo real que as pessoas podem usar para discutir ou pensar sobre, ou talvez para desenvolver alguma idéia sobre a maneira que pensam ou enxergam algo.

E você acha que isso é uma passagem, uma grande passagem?

Eu gosto dessa obra. Gosto muito. Eu gosto do formato da parede e onde está localizada. É uma idéia muito interessante.

Você veio aqui antes para escolher esse espaço?

Não, antes de eu vir eles enviaram fotos desse espaço. Eu adoro paredes desse estilo.

Essa é uma peça específica? Você pensou nessa forma a partir dessa parte do prédio?

Sim, eu pensei sobre o espaço e o que eu colocaria nele antes de chegar.

Você pintou essa peça em outro local?
Não. Eu deixei um grande espaço para separá-la porque poderia confundir o público. Se eu a colocasse junto com outras eles não saberiam diferenciá-la.

Xu Bing (Chongping, 1955) - **Where the Dust Itself Collects?** - 2004 - pós, andaime, fotos
dimensões variáveis - cortesia Alexander Ochs Galleries Berlin/Beijing - foto Juan Guerra

Xu Bing

(Chongging – China, 1955) cresceu em Pequim e em 1987 recebeu o diploma de Mestre em Belas Artes da Academia Central de Belas Artes de Pequim, estudando especialmente gravura. Em 1990 muda-se para os Estados Unidos, onde mora atualmente. Desenvolve uma poética pessoal baseada na linguagem escrita oriental e ocidental, criando novas formas ou híbridas de escrita. Participou de diversas exposições internacionais importantes como a 45ª Bienal de Veneza (1993).

Fale sobre sua carreira, sua formação...

Eu nasci em 1955 na China socialista e cresci em Pequim. Moro em Nova Iorque desde 1990.
Minha geração de artistas da China tem uma experiência de vida e de trabalho muito especial. A China é um país muito tradicional. A minha geração iniciou seus estudos durante o período da revolução cultural socialista. A tradição nacional ficou parada por Mao Tse-Tung. Podemos então dizer que minha geração teve uma referência cultural complicada. Nós temos dez anos de educação socialista, certo? E também dez anos de revolução e mais dez anos de pós-revolução, quando veio a quebra da cultura e as portas da China foram abertas verdadeiramente, o que permitiu a entrada da cultura ocidental.
Depois disso eu me mudei para a América e me envolvi no movimento de arte contemporânea ocidental. Com isso, foram diferentes camadas de cultura que influenciaram o meu trabalho. E também meu trabalho é muito inserido na questão da língua. Veja, nessa peça eu uso muitas linguagens.

Linguagens diferentes, para trabalhos diferentes.

Eu sou interessado em línguas por causa do meu próprio contexto. Meus pais trabalham; minha mãe trabalha numa biblioteca. Quando eu era criança eles eram muito ocupados e, por isso, sempre me levavam ao escritório. Às vezes eles tinham reuniões no trabalho e me trancavam na biblioteca. Dessa maneira, ainda pequeno eu estava acostumado com livros, textos e letras. Ao mesmo tempo eu era tão novo que não podia lê-los.

Mas já estava acostumado com a imagem da escrita.

Isso. E foi assim que eu aprendi a ler... mas era a época que ninguém podia ler livros, apenas os de Mao. A nação inteira só lia aquele livrinho vermelho. Imagine o quão estranho

era. Naquela época o governo me mandou para uma cidade do interior, onde eu aprendi bastante com os agricultores e sobre agricultura. Então, após este período, com as portas do país abertas, eu voltei para a cidade e muitos livros começaram a aparecer.

Muita informação.

Isso, muita informação, muitas atividades no país, literatura. Naquela época eu realmente li bastante. Foi quando eu comecei a me envolver com atividades nacionais, porque com as leituras eu passei a ficar incomodado... eu sentia raiva. Naquela época eu pensei muito no país, nas atividades dele, na língua, nesse tipo de assunto.

Eu vi um documentário sobre a arte chinesa contemporânea, que tem para mim uma situação muito similar à do Brasil, porque muitos jovens artistas possuem problemas para exibir seus trabalhos. E procuram por diferentes maneiras informais de exibição, usam casas e criam grupos para fazer isso. E há muita crítica política e econômica em seus trabalhos.

Na China, que eu saiba, há dois grupos: um que vive lá e outro que vive fora do país. Porém nós temos um contexto cultural semelhante. Os artistas que vivem fora, vivem entre duas culturas: a americana e a forte cultura chinesa. Dessa maneira, procuramos questionar sobre assuntos que coexistem nas duas culturas.
Eu mesmo procuro estudar as línguas, os erros e os mal-entendidos. Eu faço muitos trabalhos sobre esse assunto. E também olho para a tradição chinesa, que tem uma grande influência nas minhas obras.
Quando você vive na China, nunca está sensível para perceber a própria cultura. Mas quando você muda para outro país... você fica mais absorto e sensível ao seu contexto. Eu acho que atualmente o importante para nós, artistas chineses, é como usar a nossa própria cultura, especialmente dentro da arte contemporânea.

Tem crescido há cinco anos o interesse pela arte chinesa contemporânea. Veja por exemplo a Bienal de Veneza. O que você acha desse movimento?

Creio que a arte chinesa contemporânea está em voga atualmente por vários motivos. Ela tem uma história curta. Começou muito tarde, mas está crescendo, desenvolvendo-se muito rapidamente.
O primeiro motivo, eu acho, é o país. É o desenvolvimento chinês.
O país está ficando rico, vem tendo atenção internacional. As pessoas querem realmente saber o que é hype na China nos dias de hoje. E a arte contemporânea consegue mostrar isso de maneira sensível.
As pessoas querem saber o que os jovens chineses pensam, quais são suas idéias. Eles querem ir atrás das artes. E também.... a outra razão... minha geração não tinha boas e formais informações sobre a arte contemporânea quando começou os estudos na área. E agora tem. Eu acho que isso é bom.

Existem questões sobre formas da arte contemporânea?

Sim. Por exemplo: eu fiz uma palestra – eu faço muitas palestras na América – onde o público perguntou sobre como encontrar aulas de arte tradicional chinesa e por que faço arte contemporânea. Eu me considero *avant guarde*. Eu respondo que é uma escolha.
Eu estava no interior quando minha geração começou e os americanos estavam em escolas de arte, falando e discutindo sobre arte contemporânea.
Eles aprenderam entre eles. Nós aprendemos com Mao Tse-Tung.
As idéias de Mao eram muito mais *avant guarde* que as dos garotos. Isso faz com que nós, que viemos da China, tenhamos um contexto realmente diferente e especial.

Você precisou fazer certas rupturas dentro de você, de sua cultura.

Você está certo. São tantas camadas de cultura com que lidar ao mesmo tempo e o espaço para o desenvolvimento do pensar é realmente grande. Porque nós conhecemos a cultura ocidental, mas o ocidente não pode falar que nos conhece.
Artistas americanos conhecem sua própria cultura e trabalham dentro do sistema deles. Nós também, mas conhecemos outro sistema. Nós realmente misturamos. Acho que não seguimos caminhos formais. Assim, você pode dizer que o artista chinês contemporâneo cria trabalhos especiais.
E outra razão importante é que os grandes mestres da arte moderna e contemporânea são mestres zens.
Eles realmente agradam. Mesmo John Cale, Beuys, mesmo Andy Warhol, eles realmente entendiam sobre zen. Não importa se eles aprenderam zen budismo ou filosofia zen. A questão é que eles tinham um cuidado especial com o lado zen.
Nesse ponto o povo chinês pode dizer que entende mais sobre cultura zen. Ela é um estilo de vida, constrói personalidade e caráter mesmo que não seja aprendida em livros. Eu acho que o estilo de vida chinês é realmente zen, e artistas chineses sabem como usar isso na construção dos seus trabalhos.

Vamos falar sobre seus procedimentos. Qual o seu método de trabalho quando surge uma idéia?

Eu faço vários trabalhos usando a língua, porque para mim ela é muito importante.

A língua enquanto texto.

Isso. É realmente importante no meu trabalho porque a língua está sempre na base do meu conceito. Eu sempre brinco com esse conceito.

Ela é básica para o ser humano e faz parte de tudo, porque a atividade cultural está baseada

no idioma. Assim, se você toca no idioma, está tocando as pessoas em suas vidas, em seus padrões.
As pessoas estão atreladas aos idiomas porque é a primeira coisa que aprendem. E se você muda algo na língua é um verdadeiro choque.
Mao Tse-Tung iniciou a revolução cultural primeiramente mudando a língua. Depois mudaram o sistema oficial da escrita.

Foi uma forma de controle.

Eles destruíram a cultura e o sistema para assim iniciar a revolução cultural. Por exemplo: no trabalho chamado "*English write caligraph*y" eu desenhei um tipo de escrita e caligrafia que parece chinês, mas é inglês.
Chineses não conseguem ler inglês, mesmo que o idioma possa parecer familiar. E para os ocidentais a caligrafia chinesa é muito estranha e difícil, e no momento que tentam ler e escrever o fazem na própria língua.

É tão extraordinário que você tenha pensado nisso, porque a caligrafia chinesa está vinculada não a letras, mas a símbolos, e você usou formas semelhantes para criar isso.

Isso. Eu falei dessa obra para mostrar como o meu trabalho lida com conceitos. As pessoas sempre têm uma idéia sobre o idioma. O inglês é como se soletra. É escrito em linhas. O chinês parece com criptografia. As palavras são quadradas, parecem com pequenos desenhos. Mas para as pessoas lerem minha caligrafia elas precisam de um novo conceito. Porque esses dois não funcionam. É preciso construir um novo e esquecer os outros dois. Eu estou sempre interessado em trabalhar entre um lado e outro.

O importante no seu trabalho é como ele será lido, uma vez que trabalha com a forma chinesa, mas sem que a escrita seja chinesa. É essencial a construção da frase e como ela será lida.

Isso. Talvez alguns chineses fiquem irritados por mudar o chinês para o inglês. Mas eles deveriam agradecer porque fiz isso.
Veja, essa caligrafia parece com a chinesa, mas na verdade é inglês.
[Começa a soletrar]
M A T T R - M Y W A Y
Eles lêem desse jeito. Isto é: A T T E R.
São tipos de palavras básicas para qualquer pessoa.

É preciso prestar atenção e mudar o jeito que lemos as palavras para entendermos o que está escrito. Mas isso é exatamente inglês.

É inglês com cara de chinês.

Esses foram usados em banners no MoMa, em Nova Iorque.
[Soletra]
A R T F O R P E O P L E.

E sobre a sua obra que está aqui? Existe o tema da Bienal, sobre o retorno da liberdade. Como você integra sua obra ao tema da Bienal?

Na verdade eu decidi usar essa obra sem saber o assunto e título da Bienal. Depois que li, percebi que se encaixava. Eu quis mostrar essa obra na Bienal, em São Paulo, porque... bem, é internacional a exposição, certo? E eu queria que o maior número de pessoas visse essa obra. Minha idéia é que elas atualmente precisam muito de trabalhos que as façam repensar as questões básicas. Eu acho que essa obra realmente toca, pega nesse momento. Essa peça na verdade não fala sobre o 11 de setembro. Eu queria falar através dessa obra sobre o mundo material entre o mundo espiritual. Esse é o tipo de pergunta: o que é poder? Como as pessoas podem trabalhar juntas? Tipos diferentes de religião, culturas, tipos diferentes de grupo de pessoas. Por isso que eu acho essa obra hoje em dia é necessária.

Que pontos você considera importantes para o entendimento do seu trabalho?

Eu usei pó. Assoprei no ar e depois o pó grudou nos estencils que estavam no chão. Nós retiramos os estencils e ficaram as imagens das letras.
As formas das letras que estão no chão são do século VII, de um poema budista. São duas sentenças que dizem: “Nós não somos nada no inicio. Nós somos pó e o pó em si”. Esses são trechos do poema zen. É uma idéia sobre o pó. Eu acho que é um pensamento bem chinês. Os chineses pensam que tudo veio do pó e que volta para o pó.
Provavelmente o ocidental, o cristão, tenha a mesma idéia. Por que há palavras cortadas nas sentenças? Porque assim elas viram nada – e têm tanto poder quando estão estruturadas.
Eu realmente falo da estrutura e parto da matéria. O pó é um elemento básico. Nunca muda novamente. Por isso que é importante. Isto é verdadeiramente filosofia asiática.

Glossário

Os termos deste glossário estão presentes nas entrevistas que compõem o material para professores da XXVI Bienal de São Paulo.

Acadêmico – Voltado a práticas artísticas tradicionais desenvolvidas em escolas de arte. No Brasil está relacionado aos princípios estéticos da Academia de Belas Artes, fundada no Rio de Janeiro por D. João VI em 1816.

Adriana Varejão (Rio de Janeiro/RJ, 1964) – Freqüenta cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, entre 1981 e 1985. Desenvolve trabalho com temas relacionados à colonização, ao barroco e à azulejaria. Investiga também a utilização da carne e sua representação como elemento estético.

Alegoria – aproximação entre um conceito e uma imagem. Obra de arte que exprime uma idéia fundamental com a ajuda de atributos (emblemas, distintivos, símbolos) metafóricos; segundo Hegel, a alegoria procura tornar perceptível certas propriedades de uma representação geral utilizando recursos sensíveis e concretos.

Andrew Warhola (Pittsburgh/Estados Unidos, 1928 – Nova Iorque/Estados Unidos, 1987) - Andy Warhol, um dos mais emblemáticos personagens do cenário pop americano, inunda o mundo nos anos 1960 com suas imagens, alcançando grande celebridade ao transformar a imagem de uma lata de sopa em obra de arte. Seu trabalho envolve pintura, serigrafia, gravura, fotografia e filmes.

Antoni Muntadas (1942) – Artista catalão que desde os anos 1970 trabalha com vídeos e instalações, questões relativas a representações do poder e aos artifícios dos sistemas de comunicação.

Apócrifa – obra ou fato sem autenticidade, ou com autenticidade não comprovada.

Arquitetura modernista brasileira – Embasada nos princípios da arquitetura funcional de Le Courbusier, possui linhas econômicas livres de ornamentos; valorização estética da estrutura construída.

Artdoor – expressão artística que utiliza a estrutura e a linguagem de outdoors; Paulo Bruscky realiza a primeira exposição internacional de artdoor em Recife, em 1981.

Arte clássica – Referente à estética clássica grega, onde a proporção e a representação das formas naturais são determinadas por um ideal de beleza encontrado na representação da figura humana.

Arte conceitual - Termo utilizado a partir de meados de 1960 para descrever a arte na qual a idéia e o processo tomam o lugar do produto final. Designada como ‘a arte da idéia’, o fundamento da arte conceitual é o de que idéias ou conceitos constituem a verdadeira obra artística.

Arte concreta – Termo referente à arte não-figurativa, designado a composições geométricas.

Arte construtiva brasileira – Com bases formais geométricas que se distanciam das representações das formas naturais, tem como exposição referencial a do Grupo Ruptura no MAM-SP em 1952. Abstração geométrica.

Arte moderna – É constituída por diversos movimentos artísticos da primeira metade do século XX, onde características inovadoras na forma e no conteúdo opõem-se aos elementos antes estabelecido na arte. Cubismo, fauvismo, dadaísmo e surrealismo, entre outros, são considerados movimentos da arte moderna.

Arte pela arte – Esteticismo; arte livre de todo e qualquer preceito que não seja estético. O esteticismo objetiva, através da obra de arte, investigar sobre o belo.

Arte popular – Expressões artísticas desenvolvidas para e pelo povo.

Arte postal – Arte-correio, mail-art; arte que explora o correio como meio de circulação.

Artes aplicadas – No século XVIII as artes foram divididas entre Belas Artes (pintura, escultura, arquitetura, poesia e música) e artes aplicadas (artes decorativas ou funcionais). Desenho industrial; design.

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (Porto/Portugal, 1945) – Inicialmente pintor, começa a pesquisar a utilização de materiais perecíveis como lixo, detritos humanos, carne putrefata e papel higiênico, produzindo obras de caráter contestador e político. Com a XXVI Bienal de São Paulo, totaliza participações em cinco edições da mostra.

Augusto Rodrigues (Recife/PE, 1913 – Resende/RJ, 1993) – Desenhista, ilustrador, caricaturista, poeta e arte-educador. Fundador da Escolinha de Arte do Brasil (1948), ponto de formação e influência de artistas, educadores e pesquisadores do Brasil e do exterior.

AutoCAD – Programa de computador aplicado no desenvolvimento de desenhos arquitetônicos ou de engenharia.

Barroco – Estilo artístico e arquitetônico desenvolvido na Europa no século XVII preocupado com o equilíbrio e a totalidade harmoniosa entre as partes. Arte voltada à representação e valorização da fé, desenvolve-se também no Brasil colonial do século XVIII com características locais tendo como expoente Antonio Francisco Lisboa (1738-1814), o Aleijadinho. Arte com exagero de detalhes e ornamentos.

Bienal do Mercosul – E m 1997 é realizada a primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul integrando interesses artístico-culturais, empresariais, governamentais e comunitários em torno do maior evento de arte latino-americana. São convidados artistas dos países que participam do Mercosul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai) e de países convidados como Venezuela, Colômbia, Peru e México. Em 2003 é realizada a quarta edição da mostra na cidade de Porto Alegre (RS).

Brian Eno (Woodbridge/Inglaterra, 1948) – Músico, compositor e produtor musical, é um dos fundadores do Roxy Music, grupo musical baseado em manipulações experimentais de sons. Atua também como produtor musical de várias bandas, destacando-se o grupo irlandês U2.

Christo Vladimirov Javacheff (Gabrovo/Bulgária, 1935) – Escultor e designer que estabelece-se em Nova Iorque (Estados Unidos) em 1964. Conhecido como o criador da arte de 'empaquetage', que consiste em embrulhar objetos, edifícios e fragmentos de paisagens como ato transformativo temporário, objetivando chamar atenção para as formas fundamentais do que se está sob a embalagem. Árvores, um vale no Colorado (Estados Unidos), a Pont Neuf de Paris (França) e o prédio do parlamento alemão (Reichstag) já foram empacotados pelo artista.

Coreógrafo – Aquele que concebe e compõe seqüências de movimentos; criador de danças e bailados.

Criptografia – Modo de escrever em cifra ou código.

Cristina Freire – Pesquisadora e curadora do MAC-USP, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Dadaísmo – Fundado em 1915 em Zurique (Suíça) por escritores e artistas plásticos que reagem à Primeira Guerra Mundial com ironia, cinismo e niilismo anárquico, o dadaísmo torna-se rapidamente um movimento artístico internacional. Abarcando o acaso em pensamentos e idéias radicalmente livres, não envolve uma estética ou um estilo artístico específico, valoriza a atitude e não releva a fatura artística. Movimento fundador da anti-arte ao aceitar ações e objetos corriqueiros como arte. Participam do dadaísmo Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Arp, Tristan Tzara, Max Ernst, Francis Picabia e Marcel Duchamp, entre muitos outros.

Dança experimental – Permite experimentar diversas composições de movimentos livres do rigor do ballet clássico.

David Hockney (Bradford/Inglaterra, 1937) – Pintor, desenhista, gravador, fotógrafo e designer, é o artista britânico mais conhecido de sua geração. Suas primeiras pinturas transformam-no em expoente da pop art; ao passar a viver na Califórnia, as piscinas tornam-se presentes em suas obras.

Decalque – Imagem adquirida por transferência; transfer.

Deep Blue – Nome popular dado ao supercomputador desenvolvido em 1997 pela IBM. Para promover poder de processamento da máquina, a multinacional realiza uma série de partidas de xadrez entre Deep Blue e o então campeão mundial russo Garry Kasparov, que é derrotado.

Dick Higgins (Cambridge/Inglaterra, 1938 – 1998) – Um dos fundadores do grupo Fluxus, privilegia em seu trabalho a comunicação ao explorar a poesia, a música e a pintura como meios para a realização de uma nova linguagem. Desenvolve paralelamente atividades como crítico e editor.

Eletrografia – Experimentações artísticas através da eletrocardiografia; registro gráfico de batidas cardíacas gerado por eletrocardiógrafo.

Escarificar – Raspar com objeto pontiagudo; produzir incisões superficiais na pele.

Estêncil – Superfície plana, gravada ou vazada, que permite reproduzir imagens ao aplicar tinta; molde vazado.

Existencialismo – Vertente da filosofia onde existir concretamente pressupõe relacionar-se com as coisas do mundo e com os outros.

Figurativo – Arte figurativa; arte representativa; arte embasada na representação de figuras ou objetos reconhecíveis.

Filipo Tommaso Marinetti (Alexandria/Egito, 1876 – Bellagio/Itália, 1944) – Poeta e escritor, e m 1909 espalha pelo mundo um manifesto bastante retórico e emocional que sepulta o passadismo (a arte do passado) em nome de uma nova arte, o futurismo (a arte do futuro), influenciando a concepção modernista da arte.

Filme de artista – Filme cujo maior objetivo é plástico; exploração do meio como linguagem plástica.

Filosofia racionalista – Concepção segundo a qual a razão humana, e não a fé, é o principal instrumento de verificação da verdade.

Fluxus – Grupo internacional de artistas fundado na Alemanha em 1962 que tem como mentor George Maciunas. Opõe-se à tradição dos valores eruditos da arte e à valorosa comercialização artística pós-Segunda Guerra Mundial. Abarca os princípios da anti-arte propostos pelo dadaísmo, entendendo a anti-arte como a verdadeira realidade: a chuva é anti-arte, um espirro é anti-arte, etc. Participam do Fluxus Dick Higgins, Nan June Paik, Joseph Beuys, Ben Vautier, Christo, Claes Oldenburg, John Lennon e Yoko Ono, entre outros.

Form-Z – Programa de computador com recursos gráficos para a construção de ambientes 2D/3D, produzido e fabricado por Auto-de-sys Inc.

Fotolinguagem – Experiências artísticas com processos técnicos fotográficos.

Garry Kimovich Kasparov (Baku/Rússia, 1963) – Jogador e professor de xadrez, campeão mundial de 1985 a 1993 e em 2004. Detentor de vários recordes na categoria, disputa em 1997 uma série de partidas com o Deep Blue, um super computador desenvolvido pela IBM, e perde para a máquina.

Genoma – Constituição genética total de um indivíduo ou zigoto.

Georg Friedrich Händel ou Haendel (Halle/Alemanha, 1685 – Londres/Inglaterra, 1759) – Compositor musical de corte e mestre-de-capela da coroa inglesa. Criador várias obras sacras e óperas, destacando-se “O Messias” (1759).

Giacomo Balla (Turim/Itália, 1871 – Roma/Itália, 1958) – Pintor, ao viver em Paris no final do século XIX entra em contato com o impressionismo e o neoimpressionismo. Assina o Manifesto Futurista em 1910 e segue nessa linha até 1930, passando a desenvolver pinturas com focos abstratos.

Gilberto Chateaubriand – Colecionador de arte, possui sua coleção de arte contemporânea depositada no MAM-RJ.

Gótico – Estilo artístico e arquitetônico europeu que se desenvolve entre os séculos XII e XVI. Na arquitetura caracteriza-se pelo uso de arcos ogivais, arcos botantes e rendilhados em pedra; na escultura, pela presença de figuras humanas alongadas.

Gravura – Procedimentos técnicos para a reprodução de imagens a partir de uma matriz: xilogravura, litografia, gravura em metal, etc.

Happening – Ação artística geralmente realizada em público; espetáculo onde o artista combina uma ação teatral às artes plásticas.

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro/RJ, 1937 – Idem, 1980) – Artista referencial na transição entre as artes moderna e contemporânea brasileira, atua como pintor, escultor e performer. Participa do grupo Frente (1955) e do Grupo Neoconcreto (1959); após estas fases produz trabalhos como os "Parangolés", obras artísticas vestíveis. Pioneiro da arte ambiental e da arte processual no Brasil.

Hibridar – Tornar híbrido; multiforme, misto.

Ícaro – Ser mitológico que ao lado de seu pai, Dédalo, foge do labirinto do Minotauro usando asas feitas de cera. Ícaro, ao voar muito alto, tem suas asas derretidas pelos raios solares.

Ícone – Imagem ou representação simbólica, originalmente de significado sacro; também refere-se a personagens ou fatos com grande influência pública.

Improvisação – Conjunto de movimentos realizados sem ensaio prévio destinados ao aprimoramento, à pesquisa ou ao enriquecimento da ação ou da técnica; experiência aberta durante os ensaios que visa a fixação da forma final de um espetáculo.

Instalação - Termo usado a partir da década de 1970 para designar obras de arte que buscam ampliar a pintura para a tridimensionalidade. As instalações podem ocupar o espaço com composições de diversos elementos, têm caráter de obra temporária, são concebidas para lugares específicos (site-specific) ou idealizadas para diferentes locais. Obra de arte que abrange o espaço expositivo como componente estético. Videoinstalação: composição tridimensional que envolve imagens gravadas em vídeo; é exibida em televisores ou projetada.

Intervenções – Interferências artísticas.

John Cage (Los Angeles/Estados Unidos, 1912 – Nova Iorque/Estados Unidos, 1992) – Filósofo, pintor, escritor e músico experimental, desenvolve composições atonais e considera que todos os sons poderiam ser música.

John Cale (Garnant/País de Gales, 1942) – Baixista e pianista do Velvet Underground, banda idealizada em 1965 por Andy Warhol, Lou Reed e Cale. É um dos mais importantes produtores dos músicos pré-punk. Atualmente trabalha mais intensamente como produtor musical.

Joseph Beuys (Krefeld/Alemanha, 1921 – Düsseldorf/Alemanha, 1986) – Segundo depoimento do próprio artista, durante a Segunda Guerra Mundial, após ferir-se ao ter seu avião atingido na Segunda Guerra Mundial, ele é salvo na Criméia ao ser aquecido com gordura animal e envolvido em feltro. Estes materiais integram parte de suas esculturas, instalações e performances, dentre as quais destaca-se "Como explicar imagens a uma lebre morta". Integrante do Fluxus, grupo que prega a liberdade de criação com cunho conceitual.

Kasimir Malevich (Kiev/Rússia, 1878 – São Petersburgo (antiga Leningrado)/ Rússia, 1935) – Pintor e desenhista, um dos pioneiros na pintura abstrata, fundador do Suprematismo em 1915. Propõe a supremacia artística da sensibilidade pura e o afastamento de qualquer representação figurativa.

Kenneth S. Friedman (Connecticut, USA 1939) – em 1966, funda e torna-se editor-chefe da Fluxus West Publications, logo após entrar em contato com George Maciunas e outros membros do grupo Fluxus de Nova York.
Publica em 1972 a Lista Internacional de Contatos de Arte, que contém endereços de pessoas interessadas em trocar idéias e trabalhos artísticos via correio contribuindo para organizar uma grande rede de arte postal. Ken Friedman realizou experimentos com diversas formas de arte conceitual, arte concreta, performance e música.

Land art – Earthwork; arte da terra. Arte que trabalha a superfície terrestre e seus elementos de modo a integrá-los como obras de arte.

Livro de artista – Suporte de expressão artística que possui o formato de livro.

Mao Tse-Tung (Hunan/China, 1893 – Pequim/China, 1976) – Líder revolucionário chinês de 1949 a 1976, um dos responsáveis pela guerra civil que transforma o império da China em um país de regime comunista.

Marcel Duchamp (França, 1887 – 1968) – Teórico e um dos mais influentes artistas do século XX, torna-se conhecido pela pintura "Nu descendo a escada" ao combinar princípios cubistas e futuristas. Líder do movimento dadaísta em Nova Iorque (Estados Unidos), ao lado de Francis Picabia, abandona os meios convencionais da arte montando uma roda de bicicleta sobre um banco – a obra "Roda" – e inventando o ready-made, objeto produzido industrialmente e em série, exposto como obra de arte. A "Fonte", por exemplo, é um ready-made composto por um urinol datado em que Duchamp assina com o pseudônimo R. Mutt. Após dar por inacabada a obra " "A noiva despida por seus celibatários, Mesmo" e "O grande vidro", que executa entre 1915 e 1923, abandona a arte para dedicar-se ao jogo de xadrez, representando posteriormente a França em quatro olimpíadas internacionais. Após a morte do artista descobre-se que ele trabalhara em segredo por 20 anos na obra "Etant Doneé" ("Dado que..."), uma grande construção que é visualizada através de um orifício em uma porta.

Mathew Barney (São Francisco/Estados Unidos, 1967) – Criador de ficções atemporais carregadas de elementos híbridos, torna-se conhecido com "Cremaster", série composta por cinco filmes acompanhados de instalações; ao lado do músico Arto Lindsay, elabora um trio elétrico no carnaval de Salvador, em 2004, onde realiza o filme "De lama lâmina". Vive e trabalha em Nova Iorque (Estados Unidos).

Meret Oppenheim (Berlim/Alemanha, 1913 – Basiléia/Suíça, 1985) – Pintora e escultora, é uma das principais artistas do dadaísmo e do surrealismo.

Metafísica – Parte da filosofia que constitui um conhecimento racional onde se procura determinar regras fundamentais do pensamento, visando o conhecimento do real como ele verdadeiramente é. Segundo Kant, a metafísica é o conhecimento que pretende elevar-se acima da experiência.

Multimídia – Aquilo que explora diferentes meios, procedimentos técnicos e linguagens.

Museu Guggenheim – Formado pela Fundação Solomon R. Guggenheim em 1939, logo no início a instituição volta-se tanto para a arte antiga quanto a contemporânea, realizando mostras de artistas como Kandinski, Mondrian e Klee. Atualmente existem seis museus Guggenheim: em Nova Iorque (Estados Unidos -matriz), Las Vegas (Estados Unidos), Berlim (Alemanha), Veneza (Itália) e Bilbao (Espanha).

Música experimental – Gerada por experimentos com diversos modos de composição e obtenção de sons.

Myrrha Dagmar Dubb ou Mira Schendel (Zurique/Suíça, 1919 – São Paulo/SP, 1988) – Estuda em Milão e em Roma, seguindo em 1949 para Porto Alegre (RS). Trabalha com pinturas, desenhos e gravuras (monotipias). Participa da I Bienal Internacional de São Paulo. Na XXII Bienal de São Paulo (1996) sua obra recebe uma sala especial.

Nelson Aguilar -Historiador e crítico de arte, é professor de História da Arte do Instituto de Artes da UNICAMP (Campinas/SP). Curador-geral da Mostra do Redescobrimento (2000) e da IV Bienal do Mercosul (2003).

Noêmia Varela (Recife) – Arte-educadora responsável pelos cursos intensivos de formação de professores da Escolinha de Arte do Brasil.

Nuno Álvares Pessoa de Almeida Ramos (São Paulo, SP, 1960)- Artista plástico e poeta. Diplomado em Filosofia pela USP, integra o grupo Casa 7 com Rodrigo Andrade, Fábio Miguez, Paulo Monteiro e Carlito Carvalhosa. Trabalha com pintura, escultura, instalação e vídeo.

Paulo Pasta (Ariranha/SP, 1959) – Pintor que também desenvolve pesquisas sobre a pintura. Integra a Bienal Internacional de São Paulo de 1994; em 1997, no Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, recebe o Grande Prêmio de Arte Contemporânea. Professor da Faculdade Santa Marcelina, da Universidade Mackenzie e do Instituto Tomie Ohtake.

Performance – Embora desenvolvida por dadaístas e surrealistas no começo do século XX, torna-se mais presente a partir da década de 1960; consiste na apresentação de ações ou atuações.

Performer – Artista que realiza performances.

Pictórico – Referente à pintura.

Pintura abstrata – Arte abstrata; termo aplicado à arte que não representa objetos reconhecíveis.

Abandona a concepção da arte como imitação ou representação da natureza. Arte não-figurativa que se desenvolve sem utilizar realidades externas à dos elementos visuais, explorando, por exemplo, a autonomia de f ormas, linhas e cores; oposição ao figurativo.

Poesia sonora – Expressão artística que explora sons.

Poesia visual – Expressão artística plástico-literária que enfatiza poesia e imagem.

Poética – Dimensão estética de uma obra de arte. Aristóteles afirma ser poética a doutrina da arte como produtora de imagens.

Pós-moderno – Termo controverso cunhado a partir da década de 1960. Explora a complexidade, a ironia, a mistura de estilos e de gêneros artísticos; caracterizado pela aceitação de todos os estilos, cria uma estética bastante eclética. Ao combinar elementos de diversos estilos, o pós-modernismo não faz julgamentos ou diferenciações entre a arte elitista e a arte popular.

Realista – Realismo; representação de modo real e não imaginário. Movimento artístico do século XIX caracterizado por cenas não idealizadas que tem como expoente o pintor francês Gustavo Courbet (1819-1877).

René Descartes (La Haye (atual Descartes)/França, 1596 – Estocolmo/Suécia, 1650) – Filósofo fundador do racionalismo moderno, apóia-se na razão e na evidência para atingir o verdadeiro. Sua aplicação da álgebra na geometria faz surgir o que se conhece por geometria cartesiana. Sua obra mais conhecida é o “Discurso sobre o Método”, de 1637.

Re-significação – Atribuir outro significado a algo.

Revolução Cultural – ocorrida na China de 1966 a 1976.

Robert Edler von Musil (Klagenfurt/Áustria, 1880 – Suíça, 1942) – Escritor e romancista, seu primeiro romance publicado é “O jovem Törless”, em 1906. Falece antes da publicação, em 1943, de “O homem sem qualidades”, seu mais famoso romance.

Robert Rauschenberg (Port Arthur/Estados Unidos, 1925) – Artista plástico, precursor da pop art norte-americana. Trabalha essencialmente com as técnicas de colagem, pintura, serigrafia e fotografia.

Rubens Gerchman (Rio de Janeiro/RJ, 1942) – Pintor, desenhista, gravador e escultor com atuações dentro e fora do Brasil, é um dos fundadores do Museu Latino-Americano do Imaginário, em Nova Iorque (Estados Unidos). Participou de três edições da Bienal de São Paulo.

Shozo Shimamoto (Osaka/Japão, 1928) – Pintor e performer japonês, um dos maiores artistas do pós-guerra em seu país, participa do Gutai, grupo do modernismo nipônico.

Silk-screen – Processo de reprodução de imagens por meio de uma tela vazada.

Sky art – Arte do céu; expressão artística que se desenvolve no céu por meio da composição com diversos elementos e procedimentos: pipa, fumaça, avião, etc.

Steve Reich (Nova Iorque/Estados Unidos, 1936) – Músico e compositor dedicado à percussão e à bateria, influencia uma geração inteira de músicos com suas obras que apóiam-se em pesquisas sobre vários tipos de música e sons oriundos de diversas etnias.

Super 8 – Filme realizado em película com largura de oito milímetros.

Surrealismo – Movimento de arte moderna originado na França durante a década de 1920, propõe resolver a contradição entre sonho e realidade para criar uma supra-realidade ao fazer livre uso das teorias de Sigmund Freud sobre o inconsciente e suas relações com os sonhos. Os artistas surrealistas desenvolvem poesias e obras de arte juntando arbitrariamente, livres do controle da razão, diversos elementos, objetivando gerar novos sentidos, um procedimento denominado automação. André Breton, Max Ernst, Joan Miró, Salvador Dalí e René Magritte, entre outros, participam do surrealismo.

Takashi Murakami (Tóquio/Japão, 1963) - Um dos mais conhecidos artistas japoneses no início do século XXI, trabalha com esculturas e instalações de cunho conceitual inspirando-se em personagens de quadrinhos e nas imagens pop do seu país. Tipografia – Compreende a criação de caracteres, sua composição e impressão, resultando num processo gráfico ao mesmo tempo adequado, legível e agradável. Sistema de impressão com fôrmas em relevo; impressão tipográfica. Transvanguarda – Ao observar que os ateliês de vários artistas voltam a ter novamente materiais de pintura, Achille Bonito Oliva cunha o termo transvanguarda em 1982 para proclamar o ressurgimento desta modalidade artística, considerada morta na década anterior. no livro “Transvanguarda Internacional”, Bonito Oliva afirma: “A desmaterialização da obra de arte e a impessoalidade da execução que caracteriza a arte desde os anos 70, segundo linhas estritamente duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual por meio do prazer da execução, que traz de volta à arte a tradição da pintura.”

Vanguarda – Referente ao novo; aquilo que rompe com o passado. Característica dos movimentos de arte moderna da primeira metade do século XX.

Videoarte – Uso do vídeo como registro de um acontecimento artístico ou suporte para a expressão plástica.

Vladimir Tatlin – Artista russo (1885-1953) considerado o fundador do construtivismo.

Voluta – Ornato espiralado, parte do capitel que dá acabamento a uma coluna.

Xerografia – Experimentações artísticas com os procedimentos mecânicos de máquinas para fotocópia.

Xerox-filme – Animação obtida a partir de imagens geradas por meio de fotocópia.

Ypiranga Filho (Recife/PE, 1936) – Artista plástico, trabalha com escultura e gravura. Estuda neuroradiologia e fotografia publicitária na Alemanha durante a década de 1970.

Zanini Caldas – Escultor, maquetista e artesão falecido em 2000.

Zen – forma de budismo que se difunde sobretudo no Japão a partir do século VI. Recentemente também difundindo no ocidente, caracteriza-se pela contemplação intuitiva suscitada pelo amor à natureza e à vida.

Bibliografia

Arte educação

BARBOSA, Ana Mae (org). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002

BARBOSA, Ana Mae. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001 (3ª ed revista e aumentada)

BARBOSA, Ana Mae. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva, Iochpe, 2001, 4ª ed

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999, 3ª ed

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos utópicos.* Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BUORO,Anamélia Bueno. *O olhar em construção: uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola.* São Paulo: Cortez, 1996.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

IAVELBERG, Rosa. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores.* Porto Alegre: Artmed, 2003.

PARSONS, Michael. *Compreender a arte.* Lisboa: Editorial Presença, 1992.

PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino da arte.* Porto Alegre: Mediação, 1999.

MARTINS, Mirian Celeste, PICOSQUE, Gisa e GUERRA, M. Terezinha. *Didática do ensino de arte: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte.* São Paulo: FTD, 1998.

MASON, Rachel. *Por uma arte-educação multicultural.* Campinas, SP: Mercado das Letras, 2001.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais.* Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

Artes visuais e teoria da arte

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998

ARCHER, Micheael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 200

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo: Pioneira, EDUSP, 1980

BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira*. *Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa,1995

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000

BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX*. *Modernização e globalização*. Imprensa oficial, Ed UNICAMP, 2001

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2003

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: EDUSP, 2001

CANTON, Katia. *E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: RÉS-Editora, s/d

CAUSEY. Andrew. *Sculpture since 1945*. New york : Oxford University Press, 1998

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 1999

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

COCCHIARALE, Fernando (et alii) (org). *Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001/2003*. São Paulo: Itaú Cultural, 2002

COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos e versões*. São Paulo: Iluminuras

COLLINGS, Mathew. *This is modern art* . London : Seven Dials, Cassell & Co, 1999

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do moderno*. São Paulo: Loyola, 1993

DOMINGUES, Diana (org). *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003

DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI. A humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

DUARTE, Rodrigo (org.). *Belo, sublime e Kant*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002

FERREIRA, Glória e MELLO, Cecilia Cotrim de. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de janeiro: Zahar editores, s/d

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica nos séculos XIX e XX*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999

GARDNER, James. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo.Movimentos da arte moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

HEGEL, G. W. Friedrich. *Estética* . Lisboa: Guimarães Editores, 1993

HOPKINS, David. *After modern art 1945-2000*. New York : Oxford University Press, 2000

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte* . São Paulo: Estação Liberdade, 2002

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1992

LARSEN, Lars Bang (et alii). *Arte actual*. Koln : Taschen

LIMA, Luiz Costa (sel.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998

LUCIE-SMITH, Edward. *ArToday*. London : Phaidon, 1999

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MAYER, Ralph. Manual do artista. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: EDUSP, 1997 (série Texto & Arte, nº 14)

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 2001

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de janeiro: Campus, 1983

PANOFSKY, Erwing. *Idea: a evolução do conceito do belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

READ, Herbert. *O sentido da arte*. São Paulo: IBRASA, 1978

RIEMSCHNEIDER, Burkard e GROSENICK, Uta (editores). *A arte na viragem do milênio*. Koln: Taschen, 1999

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999

Série: Movimentos da Arte Moderna – Diversos Títulos – Cosac & Naify

WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa, a arte desde os anos quarenta* . São Paulo: Cosac & Naify, 1998

Dicionários

ATKINS, Robert. *ArtSpeak: A Guide to Contemporary Ideas, Movements, and Buzzwords* . New York : Abbeville Press, 1990.

ATKINS, Robert. *ArtSpoke: A Guide to Modern Ideas, Movements, and Buzzwords*. New York : Abbeville Press, 1993.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CLARKE, Michael. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms* . Oxford and New York : Oxford University Press, 2001.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas & Movimentos. Guia Enciclopédico da Arte Moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

READ, Herbert (consulting editor). *The Thames and Hudson dictionary of art and artists* . London : Thames and Hudson , 1985

26a. BIENAL DE SÃO PAULO

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-77)
[Presidente Perpétuo do Conselho]

Conselho de Honra
Oscar P. Landmann [Presidente]

Alex Periscinoto
Carlos Bratke
Celso Neves
Edemar Cid Ferreira
Jorge Eduardo Stockler
Jorge Wilheim
Julio Landmann
Luiz Diederichsen Villares
Luiz Fernando Rodrígues Alves +
Maria Rodrigues Alves+
Roberto Muylaert

Conselho de Administração
Jorge Wilheim [presidente]
Aluízio Rebello de Araújo [vice-presidente]

Membros Vitalícios
Benedito José Soares de Mello Pati
Celso Neves
Ernest Guenther Lipkau
Giannandrea Matarazzo
Gilberto Chateaubriand
Hélène Matarazzo
João de Scantimburgo
Manoel Ferraz Whitaker Salles
Oscar P. Landmann
Oswaldo Corrêa Gonçalves
Pedro Franco Piva
Roberto Pinto de Souza
Rubens José de Cunha Lima

Sábato Antonio Magaldi
Sebastião de Almeida Prado Sampaio

Membros
Adolpho Leirner
Alex Periscinoto
Aluízio Rebello de Araújo
Álvaro Augusto Vidigal
Andréa Sandro Calabi
Angelo Andréa Matarazzo
Antonio Bias Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Áureo Bonilha
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Bratke
Carlos Francisco Bandeira Lins
César Giobbi
David Feffer
David Zylbersztajn
Edemar Cid Ferreira
Fábio Magalhães
Fernando Roberto Moreira Salles
Horácio Lafer Piva
Ivo Rosset
Jens Olesen
Jorge Wilheim
Julio Landmann
Luiz Sales
Manoel Francisco Pires da Costa
Marcos Arbaitman
Miguel Alves Pereira
Miguel Reale Jr.
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Cury
Pedro Paulo de Sena Madureira
René Parrini
Ricardo Renzo Brentani
Roberto Duailibi
Roberto Muylaert
Rubens Murillo Marques
Rubens Ricupero
Salo Davi Seibel

Thomas Farkas
Wolfgang Sauer

Diretoria Executiva
Manoel Francisco Pires da Costa [presidente]
Pedro Paulo de Sena Madureira [1º. vice-presidente]
Eleonora Mendes Caldeira [2ª. vice-presidente]
Aluizio Rebello de Araujo [diretor]
Carlos Bratke [diretor]

Diretores Representantes
Embaixador Celso Amorim [Ministro das Relações Exteriores]
Gilberto Gil [Ministro da Cultura]
Claudia Costin [Secretária de Estado da Cultura]
Celso Frateschi [Secretário Municipal de Cultura]

Diretoria Administrativa e Financeira
Flávio Camargo Bartalotti

Curador
Alfons Hug

LEITURAS DE ARTISTAS
Material para Professores

Coordenação de Projetos Especiais
Leticia Pires

Conceituação e Desenvolvimento
artducação produções
Rejane Coutinho [Coordenação]
Ricardo Oliveros [Produção]
Guilherme Nakashato
José Minerini Neto
www.arteducacaoproducoes.com.br

Design Gráfico e Webdesign
Jorge Lody

Imagens
Juan Guerra
Murillo Medina

Colaboração
Ana Gonçalves Magalhães
Ana Elisa de Carvalho Silva

Estagiária
Luiza Valle

Endereço
Fundação Bienal de São Paulo
Parque do Ibirapuera, Portão 3
04094-000, São Paulo, Brasil
T 55 11 5574-5922
F 55 11 5549-0230
bienalsp@bienalsaopaulo.org.br
www.bienalsaopaulo.org.br

2004