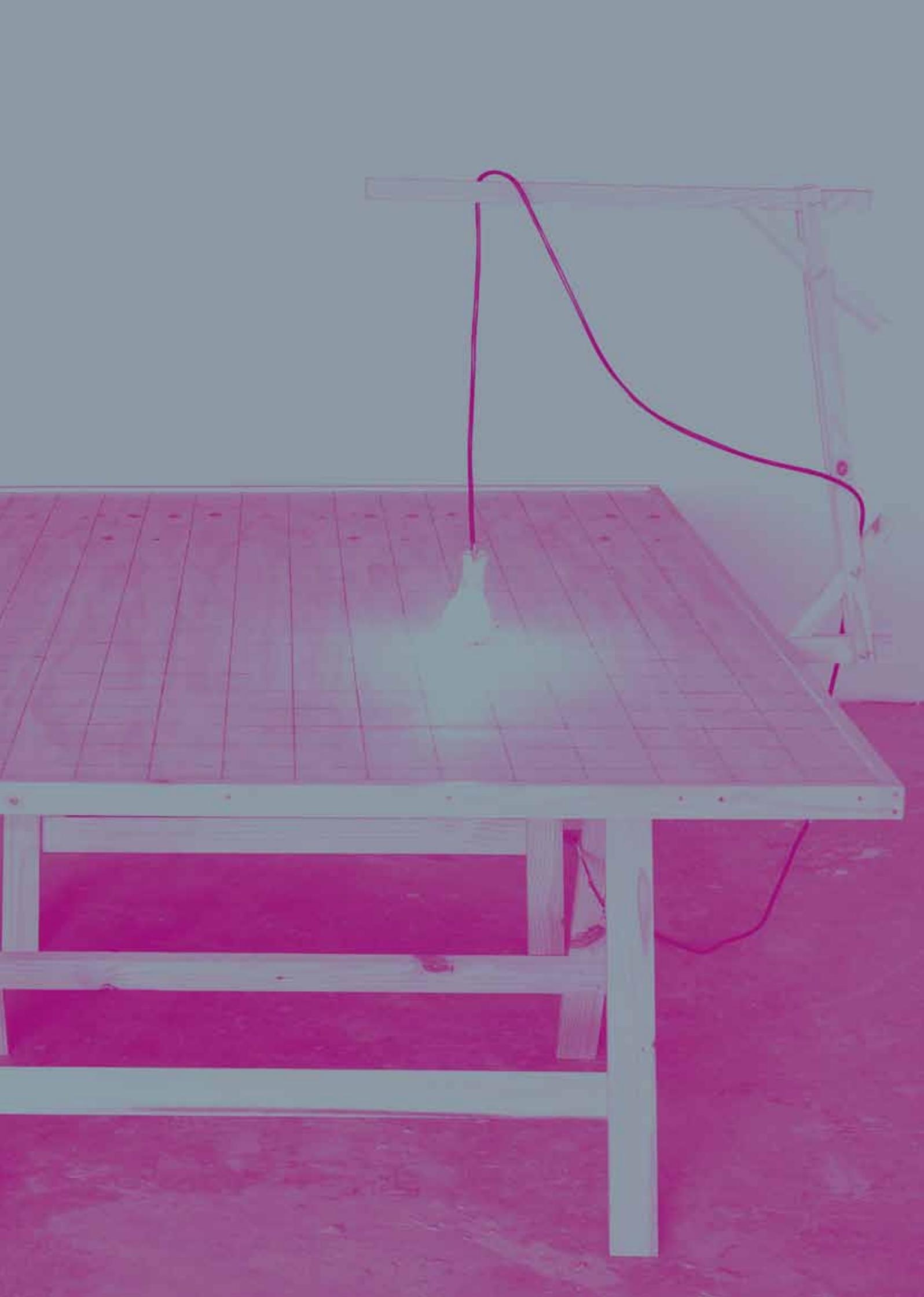


PREMIO CNI SESI
MARCANTONIO
VILAÇA

ARTES
PLÁSTICAS
2011-12



PREMIO CNL SES
MARCANTONIO
VILACA

ARTES
PLASTICAS
2011-12

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DA INDÚSTRIA – CNI

Robson Braga de Andrade
Presidente

Diretoria Executiva – DIREX

José Augusto Coelho Fernandes
Diretor Executivo

Carlos Eduardo Abijaodi
Diretor de Operações

Mônica Messenberg Guimarães
Diretora de Relações Institucionais

Diretoria de Educação e Tecnologia – DIRET

Rafael Esmeraldo Lucchesi Ramacciotti
Diretor de Educação e Tecnologia

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA – SESI

Conselho Nacional

Jair Meneguelli
Presidente

SESI – Departamento Nacional

Robson Braga de Andrade
Diretor

Renato Caporali
Diretor-Superintendente

PREMIO CNI Sesi MARCANTONIO VILACA



*Iniciativa da CNI - Confederação
Nacional da Indústria*

ARTES PLASTICAS 2011-12

André Komatsu

Jonathas de Andrade

Laura Belém

Marcone Moreira

Paulo Nenflidio

Brasília

2012

© 2012. SESI – Departamento Nacional

Qualquer parte desta obra poderá ser reproduzida, desde que citados o autor e a fonte.

SESI/DN

Unidade de Educação Básica e Cultura

S491p

Serviço Social da Indústria. Departamento Nacional.

Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça artes plásticas: 2011-12 /
Serviço Social da Indústria. Departamento Nacional, Confederação
Nacional da Indústria; Artistas André Komatsu, Jonathas de Andrade,
Laura Belém, Marconi Moreira, Paulo Nenflidio; Curadores Laymert
Garcia dos Santos, Lisette Lagnado, Paulo Herkenhoff, Rafael Vogt
Maia Rosa. – Brasília, 2012.

109 p. : il.

ISBN 978-85-7710-301-0

1 Artes Plásticas 2. Arte Contemporânea 3. Prêmio CNI SESI
Marcantonio Vilaça 4. Marcantonio Vilaça I. Título II. Confederação
Nacional da Indústria. III. Komatsu, André IV. Andrade, Jonathas de V.
Belém, Laura VI. Moreira, Marconi VII. Nenflidio, Paulo VIII. Santos,
Laymert Garcia dos IX. Lagnado, Lisette X. Herkenhoff, Paulo XI.
Rosa. Rafael Vogt Maia

CDU 73

CNI

Confederação Nacional da Indústria

Sede

Setor Bancário Norte
Quadra 1 – Bloco C
Edifício Roberto Simonsen
70040-903 – Brasília – DF
Tel.: (61) 3317-9001
Fax: (61) 3317-9994
<http://www.cni.org.br>

SAC – Serviço de Atendimento ao Cliente

Tels.: (61) 3317-9989 / 3317-9992
sac@cni.org.br

SESI

Serviço Social da Indústria Departamento Nacional

Sede

Setor Bancário Norte
Quadra 1 – Bloco C
Edifício Roberto Simonsen
70040-903 – Brasília – DF
Tel.: (61) 3317-9754
Fax: (61) 3317-9190
<http://www.sesi.org.br>



atentos ao dever de educar

A Confederação Nacional da Indústria não é uma mera representação empresarial. Tampouco o Serviço Social da Indústria se dedica apenas à melhora da qualidade de vida material do trabalhador. Ambas as instituições desempenham, com muito orgulho, um papel crucial no desenvolvimento cultural e educacional dos brasileiros.

Tendo esse objetivo sempre presente em suas ações cotidianas, era inevitável que as trajetórias da CNI e do Sesi se cruzassem com a do advogado, colecionador de arte e galerista pernambucano Marcantonio Vilaça, que morreu precocemente em 2000, aos 37 anos.

Instituído para incentivar jovens talentos, o Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas é um reconhecimento à dedicação e à paixão pelas mais inovadoras formas de expressão cultural, característica daquele que deixou uma profunda marca na arte brasileira.

Ao longo de suas quatro edições, o prêmio se tornou uma das mais importantes distinções artísticas conferidas no Brasil, destacando trabalhos de arte contemporânea. Dessa forma, consolidou-se como um eficaz, amplo e democrático instrumento de acesso à cultura.

Realizado de dois em dois anos, ele foi concebido para ter duas etapas. No primeiro ano, críticos e curadores orientam os artistas na produção de suas peças. O segundo é dedicado à realização de exposições itinerantes.

Iniciamos a segunda fase do prêmio, agora em sua quarta edição. Este volume é o catálogo da mostra itinerante dos trabalhos dos cinco artistas escolhidos. Ela percorrerá sete cidades, de norte a sul do Brasil. Mas não se trata de uma exposição comum, dirigida a especialistas.

Atento à sua meta de educar, o Sesi capacita professores e promove, em cada um dos lugares percorridos pela mostra, oficinas de arte para alunos de escolas públicas e privadas. Na edição anterior, 1.200 mestres foram capacitados e 5 mil alunos participaram das atividades práticas.

Com essa iniciativa, CNI e Sesi querem aliar o ensino de disciplinas regulares, como português e história, ao rico mundo das artes. Assim, cumprem seu dever de disseminar o conhecimento e promover a cidadania.

Robson Braga de Andrade

Presidente da Confederação Nacional da Indústria

compromisso com a cultura

6

O SESI, entidade integrante do Sistema Indústria, é fomentador da cultura brasileira, pois, certamente, as manifestações artísticas, além de expressarem os valores de um povo, servem para ajudar no desenvolvimento econômico sustentável, enquanto geram trabalho e renda. Com essa visão estratégica, a instituição promove ações artístico-culturais, procurando fazer com que repercutam positivamente na vida dos industriários, de seus familiares e na comunidade em que vivem, proporcionando melhor qualidade de vida e constituindo instrumento de resgate da cidadania.

Desde a sua criação, em 1946, o SESI realiza atividades socioculturais nas áreas de teatro, música, artes plásticas e dança, em todos os estados da Federação e no Distrito Federal. Com base nas suas Diretrizes de Cultura, são promovidos atualmente cerca de 2 mil eventos anuais, mobilizando, aproximadamente, 2 milhões de espectadores.

Para alcançar os objetivos propostos, conta com ampla infraestrutura, constituída por 33 teatros e 136 auditórios e cinemas, nos quais funcionam galerias de arte e centros culturais.

Uma das preocupações preponderantes do SESI ao fomentar ações de caráter artístico-cultural é a de conscientizar o meio social a que elas se destinam, de modo a que possa melhor compreendê-las, nelas identificando a dinâmica e os processos culturais não apenas como entretenimento, mas também, e principalmente, como veículo para aprimoramento pessoal, cognitivo e produtivo.

Sob essa ótica, o Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas propõe a integração das artes em suas diversas manifestações. Estimula a diversidade, a compreensão de valores éticos e estéticos, seja por meio do incentivo à expressão da criatividade e inovação, seja por meio de oportunidades de apoio aos artistas, não apenas na produção de seu trabalho, mas também no estudo crítico de sua obra, na sua divulgação em mostras, na sua documentação por meio de catálogos e mediante iniciativas de arte-educação. Além disso, promove o fortalecimento dos acervos públicos brasileiros.

O Prêmio presta um tributo ao galerista e colecionador brasileiro Marcantonio Vilaça (1962-2000), protagonista na projeção da arte contemporânea brasileira dos anos 1990 no Brasil e no exterior. Marcantonio Vilaça foi uma das figuras mais importantes das artes plásticas no país. Com seu espírito empreendedor, contribuiu de forma marcante para a cultura nacional, não só por meio do estímulo a novos talentos, mas também pela projeção da arte brasileira no mercado internacional.

Esta quarta edição do Prêmio contou com um júri de seleção formado por Fernando Oliva (Faculdades Santa Marcelina e FAAP, São Paulo), Grace Maria Machado de Freitas (Universidade de Brasília) e Josué Mattos (curador independente, Florianópolis).

O júri de premiação foi composto por Bitu Cassundé (curador independente do Ceará), Laymert Garcia dos Santos (professor universitário da Unicamp, Campinas, SP) e Paulo Herkenhoff (curador independente, Rio de Janeiro). A divulgação dos cinco premiados aconteceu no dia 30 de março de 2011, em Goiânia (GO).

A quarta edição agradeceu André Komatsu (SP), Jonathas de Andrade (AL/PE), Laura Belém (MG), Marcone Moreira (MA/PA) e Paulo Nenflidio (SP), que foram acompanhados pelos críticos e curadores Rafael Vogt Maia Rosa (Laura Belém), Laymert Garcia

dos Santos (Marcone Moreira), Lisette Lagnado (Paulo Nenflidio) e Paulo Herkenhoff (André Komatsu e Jonathas de Andrade). A exposição itinerante inicia-se em 13 de março de 2012 na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, e depois segue para Porto Alegre (RS), Cuiabá (MT), Macapá (AP), Maceió (AL), Belo Horizonte (MG) e Ribeirão Preto (SP).

Ao promover o Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, o Sesi visa contribuir para a democratização do acesso à arte e para tornar sua percepção mais simples para crianças, jovens e adultos, cumprindo, assim, um dos seus mais altos e importantes objetivos.

Artistas contemplados com o Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas:

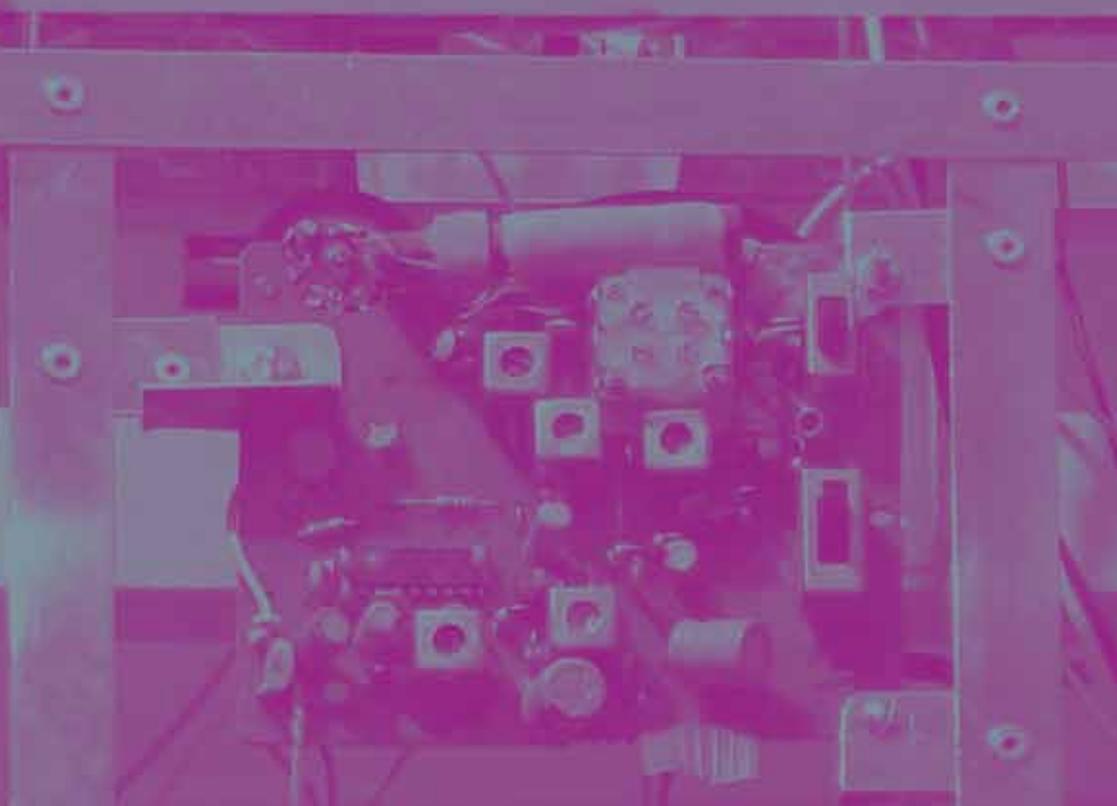
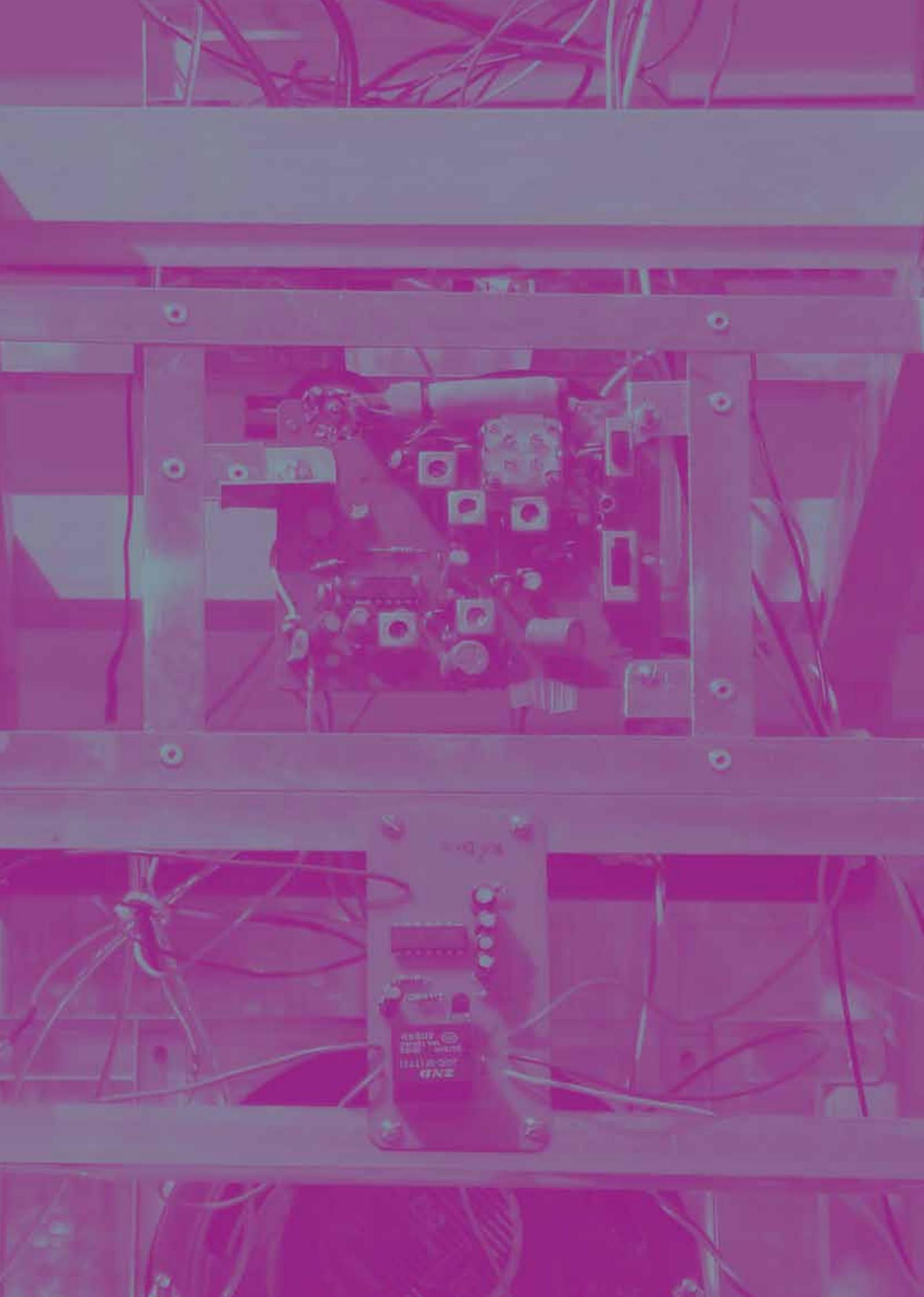
1ª edição: Lucia Koch, Marilá Dardot, Paula Trope, Renata Lucas e Thiago Rocha Pitta

2ª edição: Carlos Mélo, Laura Lima, Lucia Laguna, a dupla Gisela Motta e Leandro Lima, e Sara Ramo

3ª edição: Armando Queiroz, Eduardo Berliner, Henrique Oliveira, Rosana Ricalde e Yuri Firmeza

4ª edição: André Komatsu, Jonathas de Andrade, Laura Belém, Marcone Moreira e Paulo Nenflidio







embaixador da arte brasileira

Marcantonio Vilaça nasceu no Recife (PE) em 30 de agosto de 1962, filho de Maria do Carmo e Marcos Vinícios Vilaça. Na infância, teve despertado seu interesse pelas artes plásticas ao frequentar a Escolinha de Arte dos irmãos Augusto e Abelardo Rodrigues.

Nos anos 1970, ainda adolescente, adquiriu a sua primeira obra de arte: uma xilogravura do mestre pernambucano Gilvan Samico. Era a primeira obra de uma coleção (a última foi o vídeo *Dream*, do artista inglês Hadrian Pigott, adquirida em 1999).

Em 1976, Marcantonio Vilaça transferiu-se para Brasília, onde concluiu os estudos secundários (Colégio Marista) e iniciou, na Universidade de Brasília, o curso de direito (que concluiria na Universidade Mackenzie, em São Paulo, para onde se transferiu em 1980).

Advogado formado, Marcantonio foi trabalhar na diretoria da Algodoeira Palmeirense, em Rancharia (SP), uma das empresas da família, mas sua incontrolável paixão pela arte contemporânea logo se sobreporia aos negócios. Marcantonio não se incomodou em trocar as garantias decorrentes da gestão da indústria de algodão e soja pelas responsabilidades que a direção da revista de arte *Galeria*, em São Paulo, lhe traria.

Em 1990, já estava à frente da galeria Pasárgada Arte Contemporânea, no Recife, fundada com a irmã Taciana Cecília Vilaça Bezerra, que exibia, fora do eixo Rio–São Paulo, os bem-sucedidos nomes da geração 80 das artes plásticas brasileiras. Em maio de 1992, com a sócia Karla Meneghel, inaugurou em São Paulo a galeria Camargo Vilaça, que acabou se tornando a mais importante referência para a arte brasileira nos anos 1990. Com ela, Marcantonio viabilizou a projeção internacional da arte contemporânea brasileira, tornando-a um produto de exportação. Segundo o crítico e curador Paulo Herkenhoff, Marcantonio era “a voz mais autorizada do mercado de arte da América Latina”.

Marcantonio Vilaça morreu precocemente no dia 1º de janeiro de 2000, aos 37 anos de idade, no Recife. Como reconhecimento aos inestimáveis serviços prestados à cultura, o governo brasileiro outorgou-lhe (*post mortem*) a mais alta condecoração do país: a Ordem do Rio Branco, entregue pessoalmente pelo Presidente da República à família Vilaça.





andré komatsu

paulo herkenhoff entrevista andré komatsu

14

PH Inconsciente arquitetônico. O trabalho funda uma arquitetura. Seu atual interesse na filosofia de Vilém Flusser conduz suas reflexões às distinções entre o *homo sapiens* e o *homo faber*. Como se coloca a arquitetura nesse contexto conceitual? Para Bachelard, o *homo faber* é dotado de uma “vontade material” sobre o mundo. No entanto, seu projeto de obra, por suas reflexões sobre o espaço, os modos de construí-lo e os materiais empregados, é mais que “vontade”. Ele parece resultante de um motor subjetivo ainda mais potente, que seria o “inconsciente arquitetônico”. Sua produção responde à necessidade primal de abrigo como espaço de fantasmática, em movimento do inconsciente político em sua dimensão arquitetural. Na junção entre o vernáculo arquitetônico precário e seu projeto, está a questão dos signos articulados em discurso poético. Se em Lacan o inconsciente organiza-se como linguagem, o inconsciente arquitetônico do artista, como em seu caso (e de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Ascânio MMM e Ivens Machado), agencia a desconstrução crítica dos padrões sociais da arquitetura. **AK** A arquitetura trata de uma configuração utópica ao projetar um lugar, ela “projeta modelos” que poderão se transformar em “fenômenos”. Existe um “inconsciente arquitetônico” no meu trabalho e a necessidade básica de construir um elemento no espaço, torná-lo um lugar, mesmo que não habitável, e assim desconstruir para possibilitar uma outra compreensão do espaço e do sistema. (Re)apresentar, através da matéria, formas que entram em um discurso de crítica e reflexão sobre o estado da arte e do mundo contemporâneo. ¶ Qual o sentido de projetar novos modelos de mundo, se os que já existem são falhos? ¶ O pensamento moderno, projetado na arquitetura política/econômica da década de 1950 com JK, pretendia criar um novo modelo de cidade, e com isso formular uma nova ideia de país. Talvez a criação pela desconstrução de modelos já existentes crie resistência ao fluxo estabelecido e possa permear um campo de discussão a partir de novas configurações. Os elementos essenciais e a aparente precariedade vêm com o intuito de reestruturar e revelar nessas “construções” estruturas que, apesar de desenvolvidas e complexas, ainda são extremamente frágeis.

PH Esfera. As prateleiras opõem razão e Gestalt. Uma reta euclidiana, que poderia ser necessária à função empírica da prateleira, é curvada pela distorção, ponto em que a escultura declara sua presença. Não é fato da gravidade nem da maleabilidade do material. Essa “obra mole”, um jogo de simulação da obra de Lygia Clark, opera no plano da percepção pelo espectador. Em que medida sua obra demanda uma projeção de significados e ações de percepção da parte do espectador? **AK** Tento criar trabalhos que possam permear a interpretação do outro. Uma obra fechada acaba nela mesma, não possibilita uma conversa e estabelece regras, e isso é uma coisa que tento não fazer. ¶ Há uma distorção da percepção, mas existe uma diferença com relação ao trabalho da Lygia, porque utilizo um objeto funcional com a intenção de criar uma outra relação com o espaço arquitetônico. A prateleira conversa com o interior da arquitetura, segue o desenho da arquitetura e o organiza. A arquitetura abriga a prateleira, e a prateleira amolece e tensiona o desenho e o

sistema que a abriga. ¶ Em alguns dos meus trabalhos, a participação do espectador é o significado da obra, ela existe a partir do momento em que há uma ação do outro, como é o caso da instalação *mim Tarzan, você Jane* e na ação coletiva que existiu em *Mato sem cachorro não tem dono*. Em outros casos, o trabalho é posto e existe a partir dessa distorção de sentidos, como é o caso das “prateleiras” ou ainda por uma ação ordinária, um acidente colocado como foco do trabalho, uma falha que permite outras interpretações pelo fato de corromper bloqueios ou de enfatizá-los. Os significados estão postos e são coletados no dia a dia, penso na relação de estranhamento estabelecida com outros significados.

PH Maré. Na exposição *Travessias*, no Complexo da Maré (2011), você construiu uma estrutura feita de tijolos aparentes, vergalhões e tábuas de madeira com um léxico de colunas, vigas e passagens. A construção escapa de qualquer utilidade prática e não se propõe atuar como monumento. No entanto, você utiliza o vocabulário de materiais da arquitetura vernacular daquela comunidade para propor a precariedade. O lugar do trabalho é o mesmo lugar da produção empírica de saberes construtivos do morador da comunidade que acolhe a exposição. O título da obra, *XYZ e Aglomerado subnormal* (2011), é aparentemente críptico, mas indica a equação dialética do trabalho. Na Maré, como em milhares de comunidades periféricas no país que resolvem informalmente seu problema habitacional, a intuição é o inconsciente arquitetônico. O primeiro termo (“XYZ”) corresponde à formulação do espaço vetorial e justapõe coordenadas cartesianas sob aquilo que é conhecido no lugar pelo processo da intuição. O estranho termo “aglomerado subnormal” é o modo como o IBGE designa favelas e assentamentos assemelhados. *XYZ e Aglomerado subnormal* trata de uma crítica ao conhecimento e ao Estado em sua impossibilidade de dar conta da experiência do sujeito e das comunidades? **AK** O trabalho realizado existe como crítica real ao entendimento do que é construído. Ao estabelecer o nome do trabalho com dois títulos, penso que, se por um lado constitui uma arquitetura que se sustenta e se adapta às possibilidades, por outro, essa arquitetura agrega, estabelece e contamina um espaço, formando um lugar. ¶ Demarcar, estabelecer, desaparecer... ¶ Penso que dentro das designações e catalogações do IBGE, essas construções sejam consideradas como um estado fora dos padrões “normais”, ou seja, uma irregularidade diante dos padrões estabelecidos. No entanto, a leitura que o Estado faz dessas edificações é defasada. A adaptação das favelas promove uma leitura de uma arquitetura real que personifica não um projeto utópico do modernismo, mas uma estrutura orgânica que se adapta às dificuldades e necessidades específicas das comunidades. ¶ De fato não se trata de um monumento ou de um elemento prático, pois o monumento estabelece a representação de um marco, cria uma paralização e pode carregar um caráter representativo de um ideal político estagnado. A constru(a)ção precária permite romper limites, não estabelece nem firma, mas promove um campo vivo e metamórfico.



16

Blowout

2010

blocos de concreto, gesso, vidro e tinta
dimensões variáveis

Peso morto

2011

compensado laminado e madeira

22 x 211 x 15 cm



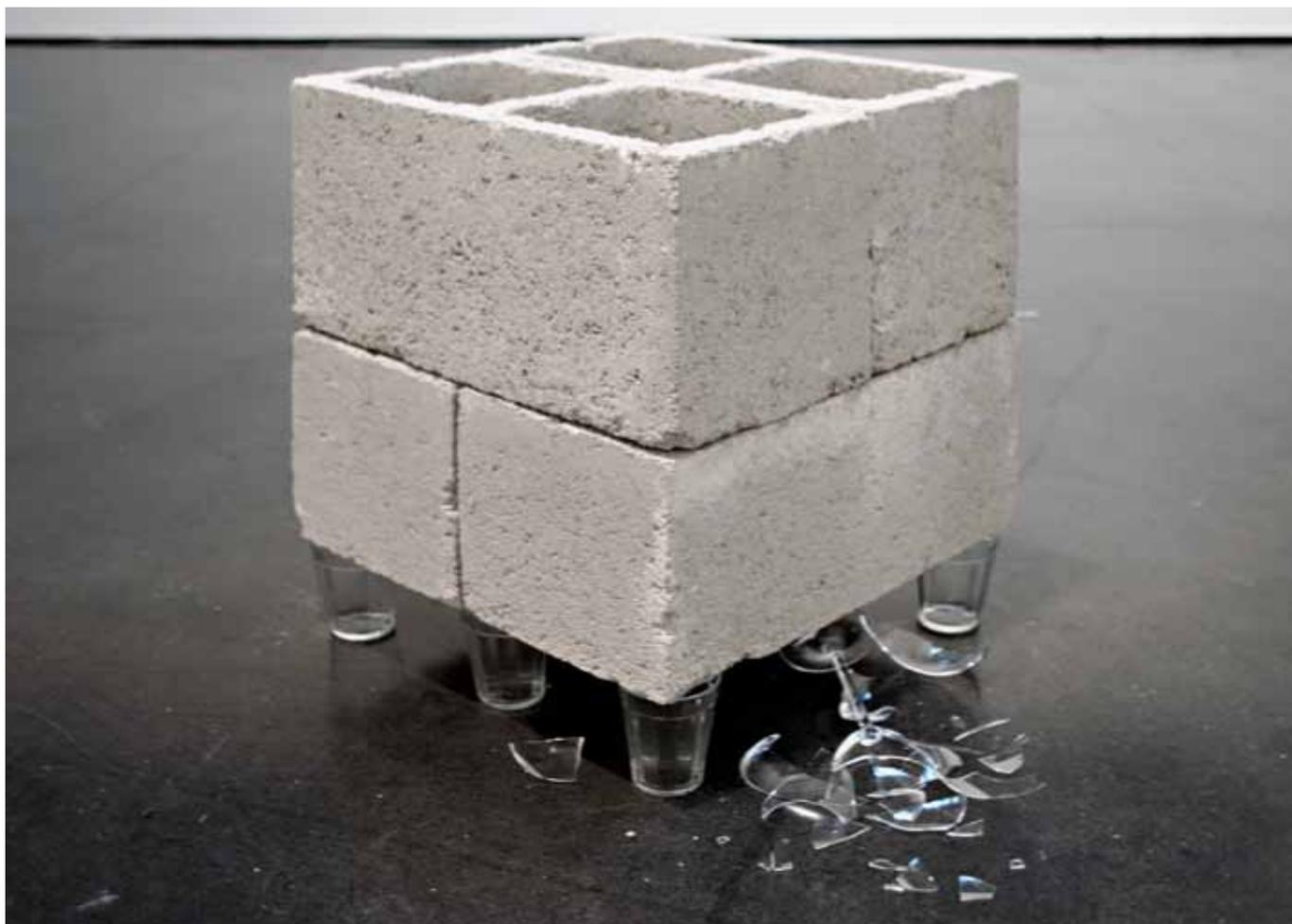
Unknown 3

2010

caixas de papelão, arame e arame farpado

dimensão variável





Base hierárquica (versão BR)
2011
blocos de concreto, copo americano
popular e taça de cristal
53 x 40 x 40 cm



20

O estado das coisas 1 (Três poderes) 1

2011

bloco de concreto celular, cimento,
areia, concreto, massa fina, tinta látex acrílica,
macaco hidráulico e chapa de ferro

450 x 635 x 30 cm

O estado das coisas 2 (Três poderes)

2011

mastro oficial de parede, base de fixação
de parede, cordão oficial de sustentação de
bandeira, par de tênis usado
dimensão variável





22

O estado das coisas 3 (Três poderes)

2011

base de madeira, fórmica, ventiladores,

cabo elétrico, alumínio, rotor,

rodízio de silicone

dimensão variável



Campo
2009
piso podotátíl e cal virgem
3 x 300 x 300 cm



24

XYZ e Aglomerado subnormal

2011

madeira, concreto, blocos de concreto, parafuso e vergalhão de ferro

instalação

dimensão variável



São Paulo, SP, 1978

Vive e trabalha em São Paulo, SP

andré komatsu

Formação

Bacharelado em artes plásticas, Fundação Armando Alvares Penteado (1998-2002)

26

Exposições individuais

2010

· Concreto/Periódico, Natalie Seroussi galerie, Paris, França

2009

· Soma Neutra, Galeria Vermelho, São Paulo

2007

· Quando ramos são subtraídos, Galeria Vermelho, São Paulo

2006

- Programa Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte
- Temporada de Projetos 2006, Paço das Artes, São Paulo
- Bolsa Pampulha 2005-2006, Museu de Arte da Pampulha
- Programa de Exposições 2005-2006, CCSP – Centro Cultural São Paulo

Exposições coletivas

2011

- Landknowere – timeout, Ranchito / Matadero, Madri, Espanha
- ARCO – Solo Projects, Madri, Espanha
- An Other Place, Galerie Lelong, Nova York, EUA
- Projeto Travessia, Complexo da Maré, Rio de Janeiro
- Caos e efeito, Instituto Itaú Cultural, São Paulo
- The Peripatetic School: Itinerant Drawing from Latin America, Drawing Room/MIMA, Londres, Reino Unido
- 8ª Bienal do Mercosul – Geopoética, Porto Alegre
- Prêmio PIPA – MAM-RJ, Rio de Janeiro
- The Natural Order of Things, Max Wigran Gallery, Londres, Reino Unido
- Ustedes Nosotros, Centro Cultural de España, Cidade da Guatemala, Guatemala

2010

- Para Ser Construído..., MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Espanha
- Pra começo de século, MAC Dragão do Mar, Fortaleza
- A sombra do futuro, Instituto Cervantes, São Paulo
- 20 anos do Programa de Exposições, CCSP, São Paulo
- 5ª Paralela – Contemplação do mundo, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo
- Ponto de Equilíbrio, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta, Porto Alegre
- AfterUtopia, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália
- Collector Collecting, 32 Gallery, Londres, Reino Unido
- Deste lado, Instituto Goethe, São Paulo
- Por aqui, Galeria Vermelho, São Paulo
- Rastilho, BNB Fortaleza
- Artérias e Capilares, Galeria Vermelho, São Paulo
- Exposição de Verão, Galeria Silvia Cintra + Box4, Rio de Janeiro
- Vértice, Galeria Millan, São Paulo

2008

- 4ª Paralela, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo
- When Lives Become Form, MOT – Museum of Contemporary Art, Tóquio, Japão
- Seja Marginal, Seja Herói, Galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Galerie Natalie Seroussi, Paris, França
- Arte. Brasil-Japão. Moderno e Atual, MAC – Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
- Laços do Olhar, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- Quando vidas se tornam forma, Museu de Arte Moderna de São Paulo

2006

- This Is Not a Love Song, Galeria Vermelho, São Paulo
- Coletiva Programa de Exposições CCSP, Centro Cultural São Paulo
- Rumos Itaú Cultural Artes Plásticas 2005-2006, Instituto Itaú Cultural, São Paulo

2005

- Vorazes, Grotescos e Malvados, Paço das Artes, São Paulo
- Verbo, Galeria Vermelho, São Paulo

2003

- Modos de Usar, Galeria Vermelho, São Paulo
- Arte contemporânea e política no movimento dos sem-teto do Centro (MSTC), rua Prestes Maia, São Paulo
- Giroflexxx, Galeria Vermelho, São Paulo
- A Casa Onírica – VI Semana Fernando Furlanetto, Espaço Cultural Fernando Arrigucci, São João da Boa Vista, SP

2002

- Plural, Gabinete de Arte Regina Pinho de Almeida, São Paulo
- Desdobramentos – Desenho, MAC – Museu de Arte Contemporânea, Americana, SP
- Marrom, Galeria Vermelho, São Paulo
- Genius Loci – O Espírito do Lugar, Circuito Vila Buarque de Educação e Cultura, São Paulo

2001

- Primeiro Circuito Noturno das Artes, Galeria Luisa Strina, São Paulo
- XXXIII Anual de Artes, FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo
- Políticas Pessoais, MAC – Museu de Arte Contemporânea, Americana, SP
- Casa da Grazi, Espaço Cultura, São Paulo
- Figura Impressa, Adriana Penteado Arte Contemporânea, São Paulo

· 50 + 5, São Paulo

· São Paulo/Universidades, Euroart-Castelli, São Paulo

Residências**2010**

· “El Ranchito”, Matadero, Madri, Espanha

2009

· International Residency Program of Bronx Museum, Nova York, EUA

2008

· Cité internationale des Arts, Paris, França

2005

· Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Prêmios**2011**

· Illy Art Caffè, ARCO, Madri, Espanha

· Prêmio CNI SESI Marcantonio Villaça para as Artes Plásticas, 4ª edição

2009

· International Residency Program of Bronx Museum, Nova York, EUA

2005

· Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

· Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo

· 1º prêmio aquisição, 17º Salão de Arte Contemporânea da Praia Grande





today

aujourd' hui



ayer

yesterday

hier



hoy

today

aujourd' hui

jonathas de andrade

ay

PH Dialética. Seu trabalho reivindica um agenciamento da história. Em *Educação para adultos*, você se apropria da metodologia de alfabetização de Paulo Freire na década de 1960 que parte de uma consciência do processo dialético da história e da posição de classe. Ao testar o método, você, de fato, está explorando seu próprio modelo de diagrama de sociabilidade. A arte não vai resolver o analfabetismo, mas pode ser uma força atuante na construção de uma mentalidade em favor da educação. Em certo momento, falou-se de uma “alfabetização visual” nas relações da arte na educação. Sua arte opera uma pedagogia de contraexclusão. Daí o caráter de manual implícito na obra *2em1* e a desconstrução do modelo ideológico de uma ditadura (no caso, o modelo foi a chilena) em *HoyAyer*. A quem se endereça tal didática desconcertante? Você reivindica “Crer na impossibilidade da Democracia, agindo em defesa da mesma Democracia; esquecer tudo quanto fosse necessário esquecer, trazê-lo à memória prontamente no momento preciso, e depois torná-lo a esquecer; e, acima de tudo, aplicar o próprio processo ao processo”. Seria a arte a instância da experiência possível da utopia? Ou enfrentar o ceticismo necessário é a via de agenciamento que parece superar limites e limitações do utopismo cínico? Qual é a dialética entre memória e esquecimento em política? Você já pensou em expandir esse campo para a crítica institucional diretamente envolvente do campo da arte? Ou seu texto crê na arte como o lugar onde a difícil convivência com contradições, tanto quanto com paradoxos, experimenta uma potência esclarecedora como um incômodo dado de consciência? **JA** Não me vejo com muita clareza sobre meu papel no processo dialético da história, e sempre me pareceu um pouco artificial assumir/aplicar um programa/missão de luta de classe aos moldes marxistas no Brasil do início dos 2000. Porém, era a leitura mais interessante que eu conseguia ter sobre a cadeia histórica de opressão que estruturava a sociedade, e que me situava e incluía como peça da engrenagem. Mas eu não me sentia inteiro e fui tentar outras coisas que acabaram minguando também. ¶ Eu chego na arte não exatamente por uma escolha, mas por falências dessas outras tentativas, certa inevitabilidade. Então, por sobra, a arte passou a abarcar tudo aquilo que eu era e que não tinha espaço em outras carreiras ou projetos de vida que experimentei. Ou seja, envolvia tudo que não tinha encaminhamento e que me constituía – era tudo ou nada. A arte passou a ser o lugar do fôlego absoluto, da experiência radical, do desejo não realizado, da urgência delirante, da chamada para a coragem, e também do medo, do fogo e da fuga. Para as minhas frustrações políticas, a arte também virou terreno. ¶ Se meus projetos/trabalhos operam uma pedagogia da contraexclusão, acredito que buscam desestabilizar/desmontar tudo aquilo de opressor e oprimido que existe dentro de mim e também no outro. O didatismo interessa como padrão de linguagem que tende à simplificação, criando nos trabalhos uma zona de conforto que é arena para as armadilhas que convocam o outro e a mim para um jogo de desestabilização. Instaura-se, nesse momento, um jogo de capoeira em que o outro é fundamental, e somente quando ele se inicia é que a bagagem de cada um vem à tona, e aquilo se desenvolve e se define como uma luta, uma dança ou uma parceria. O fato é que este outro me desmonta e me revela, também se desmontando e revelando quando assim o faz. O que sobra

deste desmonte é explicitação daquilo que age sobre nós como agente opressor e oprimido, e a possibilidade de um lampejo – individual ou não – de autonomia. Tem a ver com ação, reação e resposta, com a necessidade e a busca por um estado inconstante de liberdade. ¶ Sobre “crer na impossibilidade da Democracia, agindo em defesa da mesma Democracia”, esta reivindicação em aspas que você traz envolve uma incorporação de trechos do “duplipensar” de George Orwell. Em seu livro *1984*, a “capacidade de guardar simultaneamente duas crenças contraditórias e aceitá-las ambas” é a base de um sistema de controle introjetado nas massas pelo poder instituído. No texto “O gatilho”, de onde vem o trecho abaixo, relato o momento em que esse mecanismo de poder é revirado ao avesso, tornando-se o seu oposto – a potente capacidade de mover-se na contradição em tempos de radical crise da razão, instaurando uma política corporal de radicalidade na conciliação/equação entre intenção de gesto e retrans/recoo ante a ideia de coerência/compromisso discursivo.

E de repente, tal qual o sólido que se dissolveu no ar, ou a água que virou vinho, um renascimento. Da contradição indissolúvel, uma reinterpretação da natureza do xeque-mate: tal qual um motor estrutura sua impulsão no movimento entre os polos opostos, internalizar a contradição como potência explosiva, experimentando despididamente ser o sim e o não talvez, simultaneamente. (Trecho de “O gatilho”, 2010.)

Esta mudança de postura envolve a busca por conquista de autonomia, uma busca incessante, como algo que por vezes possuímos/alcançamos, e que logo desaparece, pois impossível de garantir/conquistar em totalidade. A arte possibilita que eu me reinvente, que eu balize minhas contradições em favor da minha própria coerência. Os projetos que desenvolvo me convocam, e tal qual um cavaleiro e um cavalo a galopes, acontece uma dinâmica de possuir e ser possuído. Esse fluxo requisita o reconhecimento e exercício do meu sujeito, e reposiciona o meu estar no mundo. Por mais consciência que tenha sobre os limites da obra exposta, meu embate com ela é em grande parte o que garante a inteireza permanente dessa convocação. Esse é um dos fatores que me convencem da urgência ou da necessidade de um ou outro trabalho existir. Não consigo trabalhar com base no que ele possa transformar a partir dessa ativação, porque é nela mesma que está a potência que reconheço. ¶ Embora o desenho de uma sociedade mais justa seja ainda uma forte referência, não chego a entendê-lo como um objetivo claro ou direto, nem sei se como uma possível consequência, mas confio na grande revolução que já é a possibilidade de ativação a partir da instabilidade – um pico de verdade de extrema fragilidade, pois espaço-momento de entre-estabilidades, onde a transformação, embora não garantida, é iminente possível. Penso que a existência artística, que não é privilégio dos artistas de profissão nem garantia a todos eles o tempo todo, tem a ver com um estado de atenção e emergência, e, num segundo momento, com alimentá-lo e criar espaço para ele. Além de uma disposição estética para a vida. ¶ Nesse sentido, aquilo que trata a arte como campo isolado acaba

interessando pouco. A utopia como um facho inatingível, porém norteador, para um certo exercício dentro de um certo campo parece um lugar neutralizador e insuficiente. Tomada desta forma, a utopia é facilmente cooptada para um discurso de suporte à estagnação, assim como a paz e esperança, que também experimentam ostracismo. Sinto força na arte pela capacidade de gerar energia em absoluta contradição e desordem dentro de um sistema; pela habilidade de tomar os xeques-mates como impulso para movimento e transformação, e não como emboscadas sem volta. ¶ Memória e esquecimento são duas facetas de edição que preveem um sujeito. A relação com política é a definição desse sujeito. O novo cenário de controle acontece pelo adormecimento. O excesso de informação, os mecanismos de consumo, a crença na linearidade na escrita da história e a obsessão pela ideia de verdade são algumas ferramentas do poder hegemônico para saquear a autonomia do sujeito, tornando-se ele – o poder instituído – o sujeito que decide o que é lembrado ou esquecido. Assim, a história deixa de ser uma chama de contato com a sensibilidade para se tornar apenas uma entidade cultural a ser consumida; torna-se estéril. ¶ A memória é ente maleável; ela toca na história não como uma verdade geral; é imprecisa, labiríntica, novelar. A escolha dos resíduos do passado é algo arbitrário, pessoal; envolve decisão, tomar para si, e passa inevitavelmente por uma reconexão com o próprio desejo. Aquele que retoma as rédeas do próprio apetite exerce a autonomia e torna-se sujeito de si próprio. Decide ou intui esquecer quando precisa de leveza para ganhar mais velocidade para o movimento necessário. Ou convoca a lembrança quando precisa de peso para o atrito, para o freio ou a curva que pede existência.

PH Representação e contradição. Em sua entrevista a Stuart Comer da revista *Mousse*, você discute as características de sua “geração” e demonstra certa discordância ao nela enxergar certa dificuldade política. Extraio parte de sua resposta à entrevista: “A psicanalista Suely Rolnik fala de uma herança cultural que remonta ao trauma histórico onde o totalitarismo ameaça a existência provocando recuo concreto na criação artística, política, intelectual etc. Esta conversa fez muito sentido para mim depois de visitar a Argentina em plena reação política diante da crise econômica, em 2001. Era a primeira vez que saía do Brasil para outro país da América do Sul, e ao mesmo tempo em que me sentia completamente estrangeiro, sentia forte familiaridade com a convulsão política em massa. Ali ficava claro que, embora não tivesse vivido diretamente o trauma, vivo sob o efeito dele, mas também autorizado a me movimentar para além dele. Rolnik atenta que a terceira geração após o golpe é a geração capaz de retomar o fluxo político-criativo, ou seja, hoje.” Peço-lhe certificar-se da exatidão das ideias de Suely em relação aos termos em que você as apresenta, porque minhas questões partem das posições que você apresenta a *Mousse*. Antes você havia escrito no texto “O gatilho” que “diante da angústia, a juventude perdia o sabor, e cristalizava”. O termo “geração” no sentido etário, empregado por Marcus Lontra em “Geração 80”, terminou por aplinar as individualidades dissidentes das práticas preponderantes, como ocorreu com um Ricardo Basbaum. Paradoxalmente, um grupo de críticos e artistas de várias gerações assume poderes no MAM carioca na década de 1970 e em outras iniciativas, foi uma força implacável de boicote aos artistas experimentais ou homossexuais. A um deles, Leonilson dedica sua obra *Para quem comprou a verdade*. Na resposta a Comer, você demonstra aderir **integralmente** aos termos propostos por Suely Rolnik de que a superação do trauma da ditadura só se consumaria em três gerações. Não vejo um Cildo Meireles traumatizado pela ditadura justamente porque sua obra foi, no tempo oportuno, fator de resistência, da mesma forma que outros artistas simplesmente não tiveram um discurso nem contra nem a favor. Sergio Camargo recomendava o vácuo verbal diante do fato plástico... O que distingue as gerações, se pudermos recuperar o termo de sua conotação meramente temporal, por década? Ou o modelo Rolnik não funciona em seu caso ou sua posição é inconsistente. Como tratar como “geração” certas questões que são tão subjetivas? Haveria contradição em falar por uma geração de cuja maioria, concordo com você, move-se por certa indiferença com relação à política e à inadequada tomada de posição ativa? É possível adotar à risca o modelo de Rolnik e, logo, falar em nome de uma geração, quando você menciona sua posição pessoal distinta em relação a posturas vigentes mais disseminadas opostas à que você se propõe?

JA Entendo geração como um volume/grupo de pessoas que partilha o mesmo tempo histórico e um mesmo campo de influência política, cultural, econômica e social. Geralmente está atrelada à ideia de juventude e ao momento em que esta adentra a cadeia produtiva do sistema. A grande obsessão com este termo está tanto na expectativa de como novas respostas, reações ou posturas podem emergir como particularidade daquele “novo” grupo e certa responsabilidade histórica dele, mas também com a urgência do poder hegemônico em neutralizar a potência do que há de desestabilizador neste novo; de engessar/enquadrar o que há de explosivo no amorfo e experimental. O desenho das características de uma massa – a geração, inclusive – é uma construção, um estereótipo e, em boa medida, uma redução. A edição sobre aquilo que interessa ou aquilo que se deixa de fora na composição da “cara” de uma época é uma ferramenta de poder. E se a escrita da História oficial opera com o estereótipo, interessa-me trabalhar com o estereótipo, montar no mecanismo. Eu “compro” a definição genérica de geração, tomo-me como “célula geracional” e me autorizo a tratar meus próprios paradoxos e sentimentos de descontinuidade histórica como os de toda a massa. Tal como uma operação de metonímia, em que a parte é tomada pelo todo, essa suposta célula geracional é levada ao laboratório, e seus resultados são tomados como amostragem de todo o organismo social. Célula geracional no sentido holográfico, no ser um que é todo e dissidência individual ao mesmo tempo. O que me interessa nesse curto-circuito é quanto minhas considerações reposicionam a responsabilidade do grupo ante o próprio passado e o próprio papel histórico atual, e também testar quão dissonante minha postura pode se apresentar diante de uma – abstrata – ideia de senso comum, ou quanto ou o quê de mim não é o próprio estereótipo e o senso comum. Ao mesmo tempo, as incongruências internas dessa célula/todo poluem o que poderia estar assentado como ideia de grupo homogêneo ou pasteurizado. Esse mecanismo é uma maneira de testar o grau de inteireza da articulação do meu sentimento sobre determinadas questões, no caso, históricas, e sobre o uso político de minha existência. É um exercício de distorção para que, por contraste, os agentes reais, revelem e retomem suas posições. É uma política de ativação através da ambiguidade, em que só o fósforo que não esteja molhado é que vai produzir faísca. ¶ Com que me conecto no texto de Suely não é numa hipótese de adormecimento pelo trauma do golpe, mas no chamado para um momento de exercício possível de liberdade e de poder criativo. Faço-me acreditar nisso, em atrito com o sentimento de adormecimento. Tomo emprestado da fala dela aquilo que reverbera em tensões minhas, ou seja, aquilo que me ativa profundamente. É um movimento rápido, uma espécie de saque, que desloca os fragmentos de seu contexto de origem para reposicioná-los como peça e fôlego de uma nova proposição, tomando somente a verdade que interessa como dispositivo de ação. Tal como ocorre com o duplipensar de Orwell no texto “O gatilho”, a coerência que experimento é com o tipo de efeito que aquilo faz no presente, com a estrutura para onde ele foi deslocado. Existe uma escolha no jeito de olhar para um estímulo de um determinado aspecto para que a resposta/reação a ele seja potente, verdadeira, coerente com a intenção de gesto e muitas vezes tensionando as contradições. Esse procedimento pode ser estranho à Ciência, mas envolve a desconstrução e o uso das práticas políticas de construção de parcelas de verdade que movimentam o mundo através do senso comum. De maneira que não é o meu papel certificar-me da precisão da projeção de que três gerações após o golpe são suficientes para a retomada da força de reação ou criação. Para o uso que faço dessa proposição, o que interessa é o gatilho que ela me provoca em despejar para o AGORA adormecido uma responsabilidade MASSIVA de reação e retomada. Para isso, forço essa hipótese como se já estivesse convencido, para ir aferi-la na vida, solto dos argumentos discursivos. E isso me toma o corpo com o mesmo sabor/ardor que me acende/preenche a ideia de que existem todas as condições para se fazer a revolução no presente; para ser integralmente eu-mesmo/você-mesmo. Basta reconhecer-se, mover-se, fazê-lo.

PH Tarefa. O Brasil é um país onde vozes potentes insurgem-se contra movimentos emancipatórios que reivindicam respeito às diferenças ou ação afirmativa. Essas vozes desdenham da ideia do “politicamente correto” e, no entanto, mantêm seus preconceitos no grão da voz. Recentemente, um artista polemizou as relações entre arte, liberdade e “cidadania animal”,

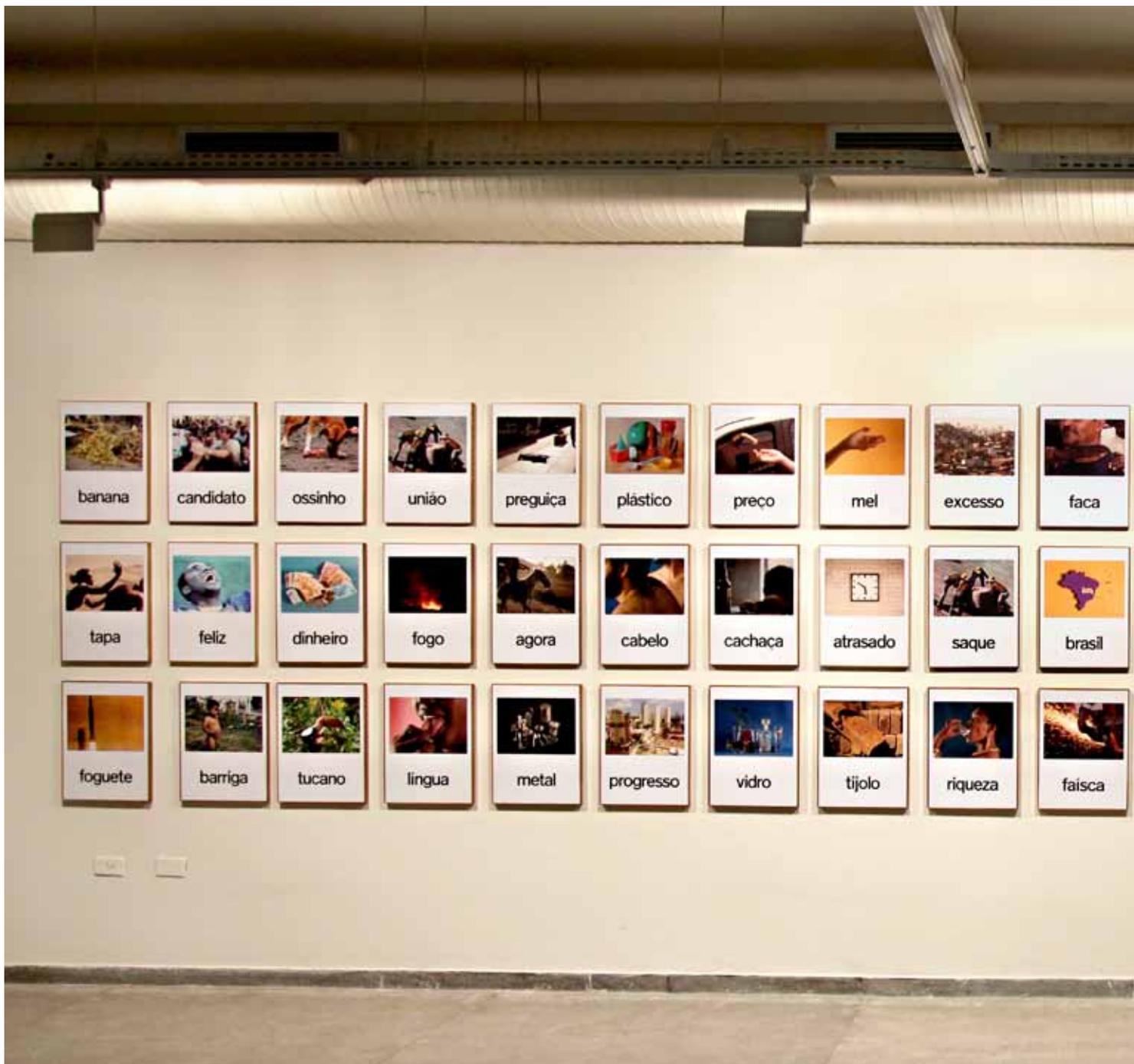
mas sente-se à vontade para emitir opinião homofóbica, pois não percebe a cadeia de opressão que ele próprio estabeleceu contra outras diferenças. Nos momentos em que libera o reprimido, a crítica de arte “legal”, que trata com desenvoltura da opressão, da liberdade e do corpo, de vez em quando deixa escapar opiniões, termos ou ênfases homofóbicas arraigadas. Na Bienal de São Paulo (2010) havia uma “seção gay” confinada que se configurava como gueto. A afetividade ou a sexualidade permitida na cena artística é basicamente a heterossexual. Um artista que discuta a homossexualidade é reduzido e confinado à categoria de “estética gay”. A censura – e qual censura não é opressão? – atinge artistas como Ivens Machado, Emil Forman, Leonilson, a dupla Maurício Dias & Walter Riedweg, e Fernanda Magalhães, entre outros. Esse também é seu risco. Uma tática é ignorar a produção deles, e esse silêncio da crítica é um assassinato. Sua poética assume uma posição combativa, que inclui elaborar uma estratégia que não a isola de outras reivindicações de emancipação, conscientização e jogo com as contradições que atravessam a sociedade e a agenda política de seu projeto de artista. Qual a relação entre trabalhar a educação de Paulo Freire em *Educação para adultos* e jogos de desejo em *2em1* (2010)? Em que instância o que é aparentemente dissociado se articula em sua produção? O filósofo Cornel West afirma que “a principal tarefa do filósofo afro-americano é manter viva a ideia de um futuro revolucionário, um futuro melhor, diferente do presente deplorável, um estado de coisas em que a opressão multifacetada dos afro-americanos (e de outros) seja, se não eliminada, aliviada”. Em posição consistente com a convocação de West, o artista cuja opção sexual seja a homossexualidade deveria assumir a tarefa de opor-se ao presente deplorável da homofobia como dimensão de uma “opressão multifacetada”? **JA** Ruína como abertura, destruição como recomeço, morte como gozo, culpa como prazer. Gosto de pensar que existem formas de liberdade dentro da opressão e da censura, e que o Brasil é safo e tem tradição em tratar o terreno do proibido como catalisador para a transformação. Das instâncias de resistência, uma delas é a luta direta contra a opressão. Outra forma possível é passar por cima da opressão, inverter o dado de oprimido para o seu contrário absoluto – e transformá-lo em potência, pois a vida precisa viver inteira e ainda hoje. ¶ Se existe uma tarefa, vejo-me mais próximo desta última. Sinto-me mais apto a buscar reconhecer os contrários na dialética política, incitar campos de suspensão e transe, retorcer os papéis supostamente definidos, e provocar golpes para embaralhar o meu lugar com, sob e diante do outro. E isso vale, seja para a sexualidade, para a luta de classe, ou para qualquer outra instância de poder. A vida acontece com todas elas juntas. De forma que às vezes ocupo o lugar da hegemonia, outras, ocupo o lugar de subordinado, mas, principalmente, posso oscilar de um para o outro. Preciso reconhecer a existência desses dois polos em mim para poder me movimentar por eles no mundo. Tentar ignorar ou higienizar o opressor de dentro leva à falsa polidez do discurso politicamente correto, vazia. É preciso encará-lo, domá-lo, usá-lo como potência do contrário, como parte de um repertório de uma sensibilidade política, como ferramenta. Já idealizei a revolução como uma reinvidicação do oprimido. Mas agora vejo mais força na tensão dos contrários, no cavalo de pau. ¶ *2em1* e *Educação para adultos* são dois exemplos de transe desse tipo. Os dois criam experiências de instabilidade de potencial transformador. Considerando eu como uma parte e de outra os envolvidos no processo de desenvolvimento do trabalho, *2em1* atinge seu ápice quando os exercícios de poder – classistas e corporais – assumem vetores cruzados entre as partes, cheios de valiosos não ditos. Em *Educação para adultos*, esse momento acontece com a parceria surpreendente de uma das integrantes do grupo, a única não religiosa delas, que tinha livre trânsito moral sobre os assuntos e sua narrativa de vida. Reconheço esse bicho dentro dela e resolvo cutucá-lo, e esse crescente olho no olho foi provocando uma perda de pudor minha fundamental para que as frestas de horizontalidade se desenvolvessem ali, impulsionadas pela sua personalidade e em termos outros dos que previa o método, afinal, não era exatamente uma questão de aprendizagem, mas de reconhecimento de pares e de força. Isso foi imprescindível para a intensidade da experiência e a emergência das consequências, como a explicitação de minha imaturidade ética, o esboço de uma consciência de classe via posse da própria dor e alguns inesperados primeiros sinais de efetiva alfabetização. ¶ Não me vejo tratando homossexualidade como questão, assim como heterossexualidade não é. Os trabalhos carregam o exercício pleno e plural daquilo que vivo e como vivo. Minha poética não precisa ser conquistada, ela é o que é, é o que já é; é cavalo sem sela, delírio e salvação, poderoso campo de instabilidade que, por outro lado, cria chão firme onde pisar e de onde saltar.

2em1
2010
28 fotografias, prateleiras em madeira
e 8 desenhos técnicos impressos
sobre papel vegetal



35









38

4.000 disparos

2010

super-8 digitalizado

60 minutos em loop



Projeto de abertura de uma casa, como convém

2009

maquete em balsa e cedro

70 x 80 cm

11 fotografias de 20 cm de altura

larguras variáveis

O clube

2010

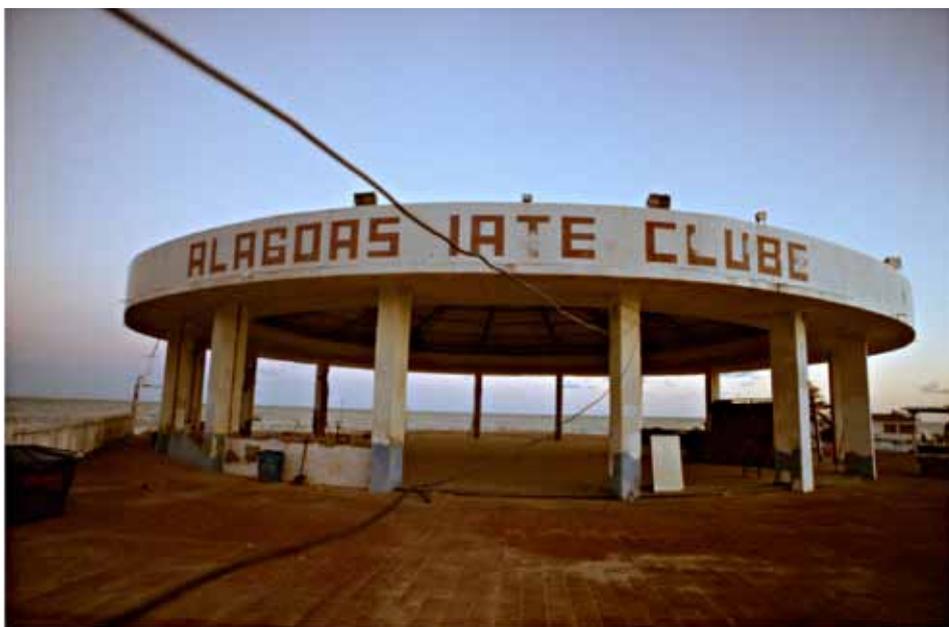
série de 4 fotografias

diapositivos digitalizados impressos

em papel de algodão

105 x 80 cm cada

40



01.

O clube oferecia também uma outra vida poderosíssima; clandestina, porém muito evidente. Não era preciso falar muito; essa era uma das vantagens, falava-se pouco; as coisas aconteciam instintivamente, com um simples olhar.



03.

O mar engole um homem todos os dias. E, sim, havia algo de proibido no clube. Porém, uma vez ultrapassado aquele golpe de periculosidade, imersos em sal e coragem, gozavam cada instante como se fosse o último, em brinde à liberdade. Experimentei, então, uma necessidade irresistível de chegar até o mar.



02.

Sonhei que o mar chegava até o clube; chegava atravessando vários quilômetros, e todo o pátio ficava inundado; era maravilhoso flutuar sobre aquelas águas; nadava e nadava; olhando para o teto daquele lugar salgado, secreto, embebido; sentindo o cheiro da água que continuava avançando numa enorme corrente.

41



04.

Nosso povo e nossa tradição nunca puderam tolerar a grandeza nem a dissidência. O clube sempre me fizera pensar que o que nos mantinha salvos da loucura era a possibilidade de chegar ao mar, entrar na água e nadar. Uma espécie de conspiração secreta, tombada pelo esquecimento. Juntos. E tem sido sempre assim.

Maceió, AL, 1982

Vive e trabalha no Recife, PE

jonathas de andrade

Formação

Graduação em comunicação social, Universidade Federal de Pernambuco, UFPE (2002-2007)

Graduação em direito (incompleta), Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC (2000-2002)

42

Exposições individuais

2010

· Ressaca Tropical, Galeria Vermelho, São Paulo

2009

· Ressaca Tropical, Instituto Cultural Banco Real, Recife

2008

· Amor e Felicidade no Casamento, Itaú Cultural, São Paulo

2007

· Amor e Felicidade no Casamento, Fundação Joaquim Nabuco, Recife

· Amor e Felicidade no Casamento, Instituto Furnas Cultural, Rio de Janeiro

Exposições coletivas

2012

· New Museum Triennial, Nova York, EUA

2011

· 12ª Bienal de Istambul, Turquia

· 32º Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna, São Paulo

· Contra pensamento selvagem, Itaú Cultural, São Paulo

· Os primeiros 10 anos, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo

· Mythologies, Cité internationale des Arts, Paris, França

· Bienal de Cerveira, Portugal

· Sharjah Biennial 10, Charjah, Emirados Árabes Unidos

· Que sais-je?, Agencia Vera Cortes, Lisboa, Portugal

· A casa como convém, Schunck Museum, Herleen, Holanda

· Ano novo, Galeria Sílvia Cintra+Box4, Rio de Janeiro

· Horizonte Vazado, Instituto Cervantes, São Paulo

· Ficções, Galeria Lunara, Porto Alegre

· Itinerância da Bienal de São Paulo, Belo Horizonte

· Itinerância da Bienal de São Paulo, MAM-RJ, Rio de Janeiro

· Itinerância da Bienal de São Paulo, Museu do Estado, Recife

· Geração 00, SESC Belenzinho, São Paulo

2010

· 29ª Bienal de São Paulo

· Primeira e última, notas sobre o monumento, Galeria Luisa Strina, São Paulo

· Programa de exposições do CCSP – Centro Cultural São Paulo

· Cidades Imaginadas, MAC-USP, São Paulo

2009

· 7ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre

· Rosa dos Ventos, Galeria Fayga Ostrower, Funarte, Brasília

2008

· Festival de Inverno de Garanhuns, PE, com *Retrato do inverno anterior*

· SPA das Artes, Recife

2006

· SPA das Artes, Recife, com *Desaparecimento da luz*

Prêmios e bolsas**2011**

- Residência em Gasworks, Londres, Reino Unido
- Residência em Townhouse Gallery, Cairo, Egito
- Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 4ª edição
- Prêmio Investidor Profissional de Arte – PIPA (finalista)

2009

- Bolsa do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, Recife
- Programa de Pesquisa em Artes Visuais, Funarte, Rio de Janeiro
- Prêmio de Produção de Videoarte da Fundaj, Recife



BOA VISTA

BOA VISTA

VISTA
SANTA
MARTA

SANTA

QUADRO
LEITE

COELHO

SÃO JOSÉ

SÃO JOSÉ

SÃO JOSÉ

COELHO



laura belém

rafael vogt maia rosa entrevista laura belém

46

RR Vendo pela primeira vez os seus trabalhos iniciais e acompanhando sua trajetória até este momento, permito-me observar uma constante que acho fundamental na sua poética: suas instalações sempre operam num limiar entre o narrativo e a abertura total à recepção. O que tem a dizer sobre esse “caminho do meio”, digamos, se é que concorda com minha observação? **LB** O caminho do meio, para mim, não é o da neutralidade, mas sim o da ação equilibrada. No tocante à arte, e mais especificamente em relação à poética das minhas instalações, a intenção é inspirar-me na vida e ao mesmo tempo reinventá-la. As estratégias narrativas oferecem ao espectador um certo ‘norte’ ao *experienciar* a obra, servindo para não deixá-lo totalmente ‘à deriva’. Elas também revelam algo sobre meu sentimento, intenção e visão de mundo ao criar aquela obra. Por outro lado, considero essencial que a obra ofereça espaço suficiente para que o espectador possa projetar ali suas experiências pessoais, sua memória e imaginação, e, dessa forma, ‘completar’ a obra com sua própria leitura e interpretação. Penso que desse encontro – indício de narração com abertura à recepção e interpretação – possa brotar um espaço psicológico para a reinvenção do sujeito com o mundo e consigo mesmo. ¶ À medida que a obra de arte nos tira certezas, rompendo, assim, com uma certa lógica de percepção das coisas, e, ao mesmo tempo, nos confronta com algo que nos é familiar, ela oferece não apenas respostas, mas também perguntas. Se a arte opera apenas no campo das respostas, ela se torna didática ou totalitária; se opera apenas no campo das perguntas, ela se torna hermética e muitas vezes inacessível. Por isso, em meu trabalho, busco o caminho do meio, e procuro consegui-lo através da articulação de uma série de elementos, que compreendem desde a escolha dos materiais e da técnica até a forma de intervenção no espaço, a escolha do título e procedimentos mais intuitivos.

RR Em recente entrevista dada no Brasil, ao ser questionado sobre um teor irônico de seu trabalho, Jeff Koons negou que seus propósitos como artista fossem comentários críticos ao próprio sistema e mercado das artes, e falou sobre uma amplitude mais abrangente do gesto do artista na sociedade. No caso, esse gesto seria amplo, múltiplo, por vezes indireto, mas pelo qual ele, como artista, assumia toda a responsabilidade, a despeito inclusive do fato de não produzir ele próprio suas obras, mas ter uma equipe para tal. O que você teria para falar sobre a dimensão social da sua poética? **LB** Creio que a dimensão social da poética de um artista pode se expressar de um modo mais direto, quando tal artista aborda a esfera social como a problemática central de sua obra, ou de uma forma mais ampla e indireta, como observou Koons. No meu caso, a dimensão social da poética aconteceria de acordo com esta segunda forma. Ela estaria relacionada a um novo olhar ou modo de perceber as coisas após a experiência da obra pelo espectador. Ou, de uma forma mais ampla, estaria presente também em minha atuação como professora e palestrante, pois a poética do artista não se resume a sua obra. O que diferencia o artista de outros indivíduos da sociedade? Não posso afirmar que o artista seja um formador de opinião (algumas vezes o é, também), mas talvez um questionador, um propositor de experiências e de novos ângulos de visão, atuando

numa sociedade com determinados costumes, parâmetros e cultura. Por outro lado, sua atuação é ampla, pois a obra de arte, ela mesma, atravessa geografias culturais e é capaz de se comunicar com diferentes sociedades. Eis a particularidade da arte e de sua dimensão social. Isto, é claro, depende da habilidade do artista em produzir significado que ultrapasse fronteiras, e da abertura do espectador que encontra a obra. Ainda que o artista não trabalhe com uma objetividade absoluta, mas sim através de uma objetividade relativa e saudável, é importante que ele seja consciente sobre o que cria e propõe. A experiência da obra, no espaço público ou privado, pode contribuir para um processo de sensibilização, reflexão e transformação do indivíduo, e a sociedade é composta por indivíduos. Igualmente importante é o que acontece após a visita à exposição de arte – se a obra desencadeia um novo olhar sobre o mundo e sobre si próprio, ela cumpriu seu papel social.

RR Muitos de seus trabalhos incorporam elementos sonoros. O que você poderia falar sobre a música e os sons em geral, e particularmente em relação a sua produção? **LB** Lembro-me de que há algum tempo conversamos sobre a noção de 'perfeita imaterialidade'. A música é a mais imaterial de todas as artes, não é? E por isso talvez seja a mais sublime também. Eu cresci ouvindo muita música, desde música clássica até MPB e *rock*, por influência do meu pai. Na infância, brincava de criar sons e gostava de ficar escutando os sons à minha volta. Não apenas sons musicais, mas sons em geral, ruídos do ambiente e sons que eu podia tirar de objetos. Uma das minhas irmãs tornou-se pianista. Mais tarde, quando fui participar de residência artística em San Francisco, e também no ano posterior, durante meu mestrado em Londres, comecei a ter contato com a produção de artistas visuais que utilizavam o som em suas obras. O som tem o poder de nos silenciar, pelo menos por alguns instantes. E nesse silêncio pode surgir um rico espaço de contemplação – contemplação do que está à nossa volta e também autocontemplação (no sentido de autopercepção; perceber a si próprio). Em minhas instalações, senti que o som poderia ser uma ferramenta para explorar estados psicológicos e de conexão com a memória, a imaginação e a fantasia. E também um elemento para suscitar deslocamentos temporais. Utilizado de forma a sugerir narrativas (lineares ou não), o som instiga à construção imagética. E ao mesmo tempo conecta o indivíduo ao espaço de uma forma diferente daquela que se dá pelo sentido da visão. O som permeia tudo, o silêncio absoluto não existe. Quando utilizado nas artes plásticas, pode contribuir para um envolvimento do espectador com a obra de uma forma mais abrangente ou descentralizada daquela proporcionada pela experiência retiniana. O som modela o espaço quando utilizado em vários canais, promove uma relação corpórea com o espectador, e modifica sua percepção de um lugar.



O Templo dos Mil Sinos

2010

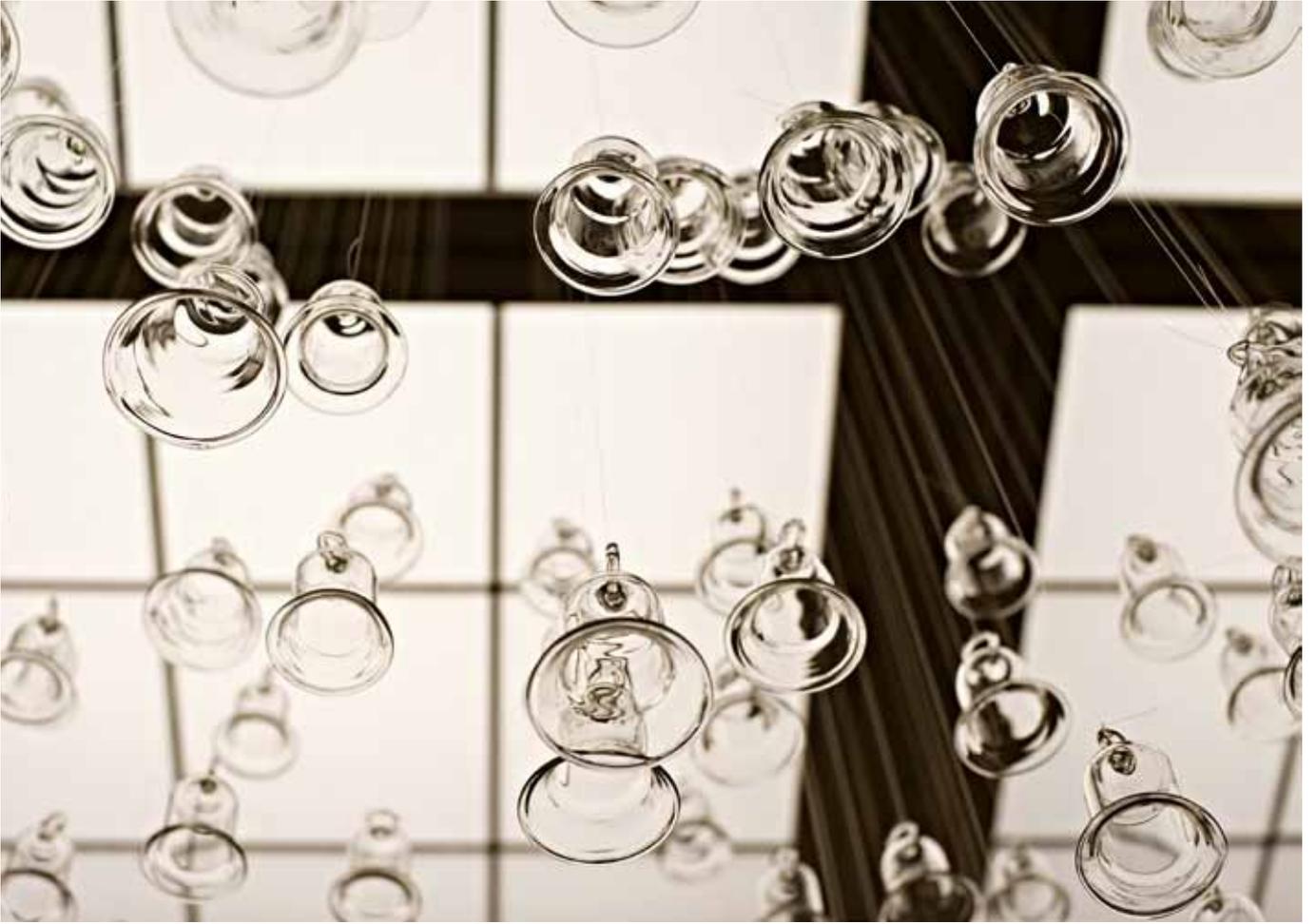
1000 sinos de vidro, fio de náilon, sistema de som 5.1, iluminação
instalação

duração do áudio: 8'02"

Liverpool Biennial International 10 Exhibition – vista da instalação

em The Oratory, Liverpool, Reino Unido

dimensões variáveis







Sky Notes

2011

estantes de partitura, impressão fotográfica em papel
de algodão, carbono azul sobre papel

Quiet Attentions: Departure from Women

– vista da instalação na Contemporary Art Gallery,

Art Tower Mito, Japão

dimensões variáveis

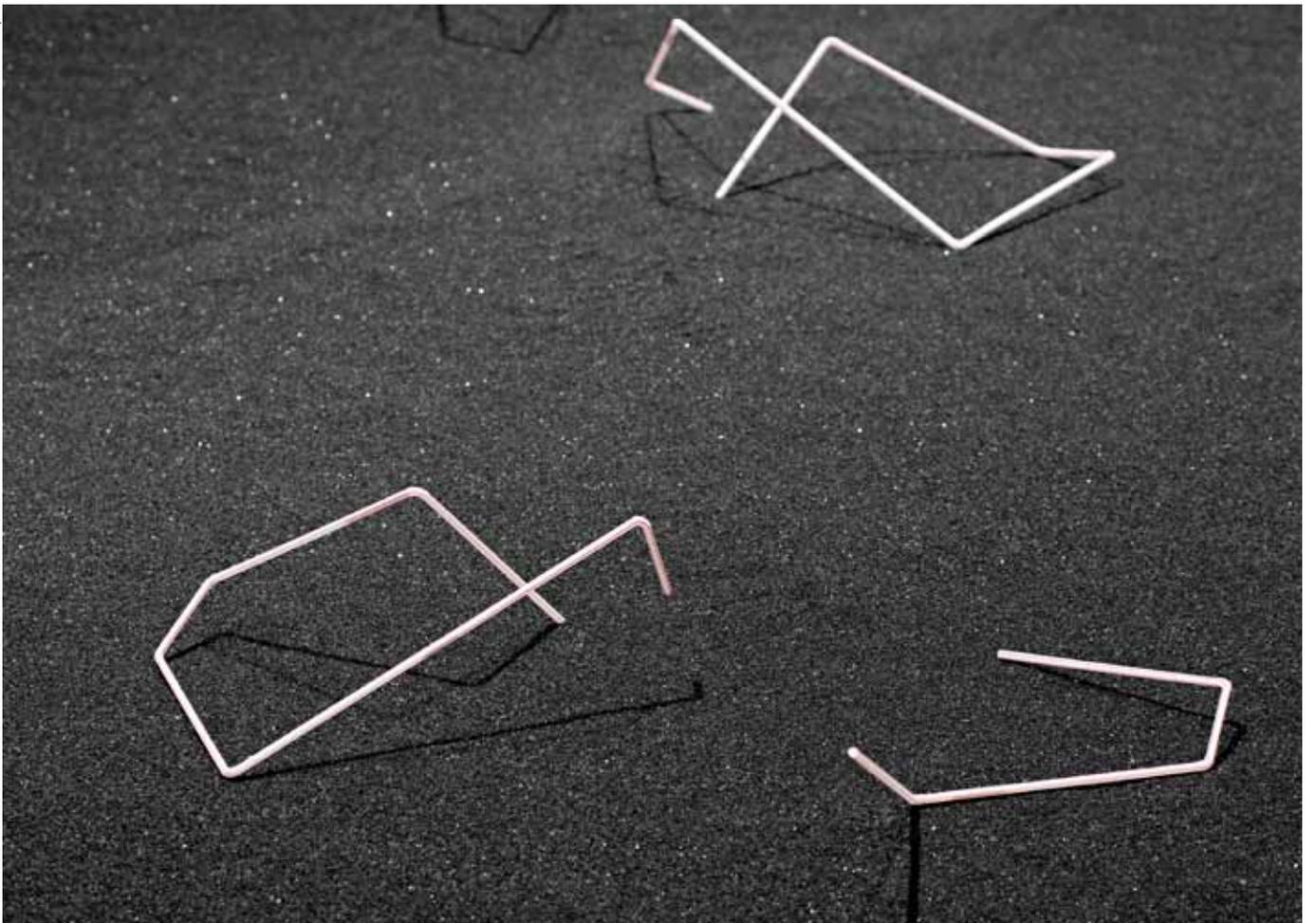
Enamorados

2004-2005

barcos a remo, holofotes, programa de timer e suporte de aço

Always a Little Further – vista da instalação na 51ª Bienal de Veneza, Itália

8,10 x 1,10 x 0,70 m



Jardim de esculturas

2011

mármore triturado e canudos de plástico

A Outra Paisagem – detalhe da instalação na Galeria Luisa Strina, São Paulo

5,75 x 2,82 m

Jardim de esculturas II

2011

mármore triturado e canudos de plástico

instalação

vista do trabalho na Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami

6 x 3 m



Fruit Market

2006

mesas de madeira, barracas de tecido, esculturas de areia compactada, luz elétrica

Art Positions – vista da instalação em Art Basel Miami Beach, Estados Unidos

9,00 x 0,80 x 2,00 m aprox.

Laura Belém



54



Laura Belém



O Holandês Voador

2007

navio de madeira em miniatura, luzes elétricas, edição de livro de cordel

intervenção

vista do trabalho no MAMAM no Pátio de São Pedro, Recife

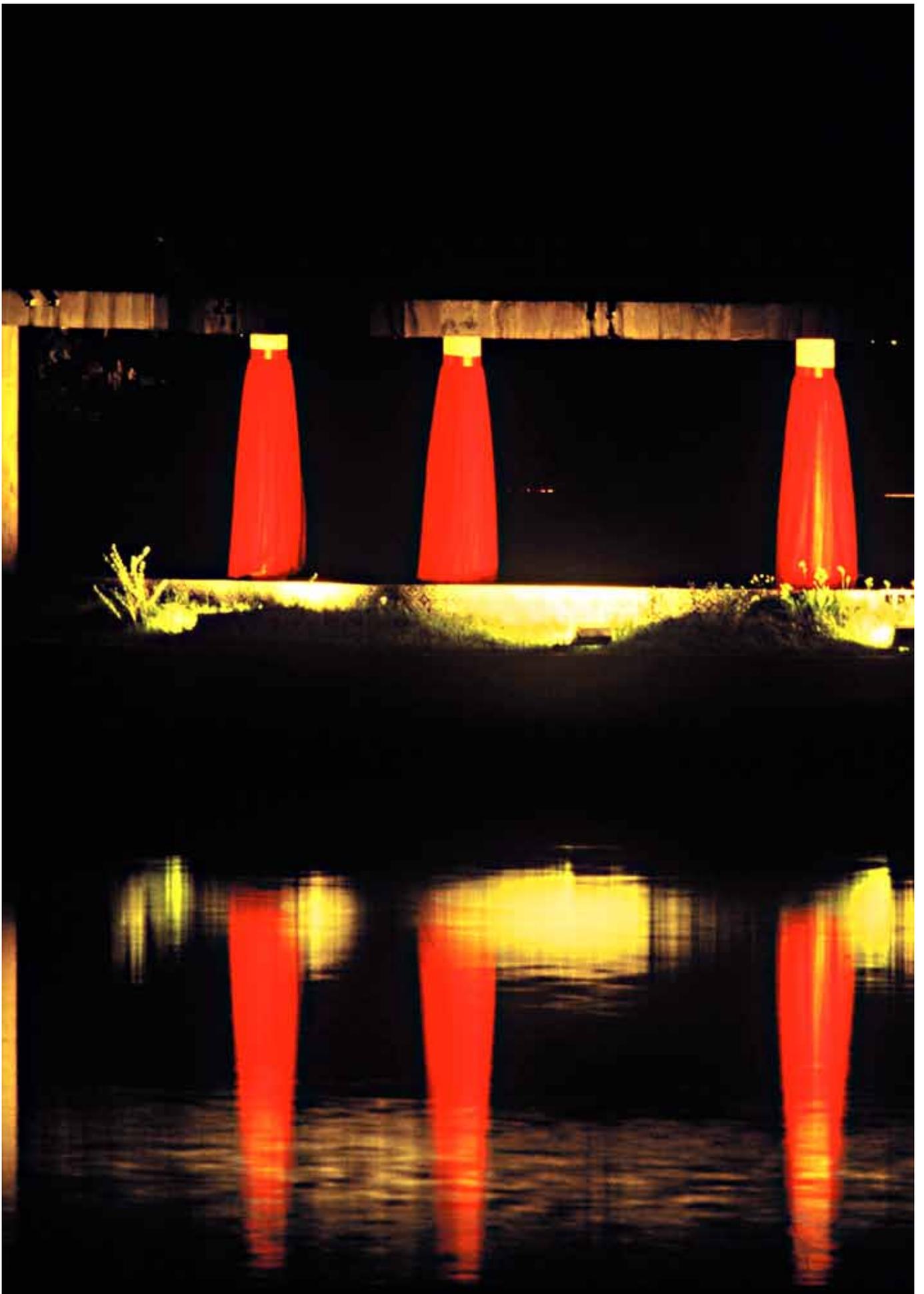
dimensões variáveis



56

Natureza viva
2006-2007
série de 10 fotografias
40 x 60 cm cada
edição de 5 + 1 AP

Projeto Pampulha (As damas)
2002
tule e cetim vermelhos, telescópio, roletas, CD
de áudio, *CD player*, caixas de som, mesa
de bilhar, bolas, adesivos, tacos de madeira
instalação
duração do áudio: 70'
detalhe do trabalho na Casa do Baile, Belo Horizonte
dimensões variáveis



Belo Horizonte, MG, 1974
Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG

laura belém

Formação

Master of Arts in Fine Arts, Central Saint Martins College of Art & Design, Londres, Reino Unido
(Bolsa Capes/CBN – Programa ApArtes) (1999-2000)

Bacharelado em artes, Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (1993-1996)

58

Exposições individuais

2012

· The Temple of a Thousand Bells, York St Marys, York, Reino Unido

2011

· A Outra Paisagem, Galeria Luisa Strina, São Paulo

2008

· Laura Belém: trabalhos recentes, Galeria Luisa Strina, São Paulo

2007

· Paisagens Flutuantes, MAMAM no Pátio, Museu de Arte Moderna
Aloísio Magalhães, Recife

2006

· Projeto: Laura Belém, Galeria Luisa Strina, São Paulo

2005

· Ainda Outono, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo

2004

· Bolsa Pampulha – Quatro Ensaios sobre o Amor,
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

2002

· Projeto Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Principais exposições coletivas

2012

· O Museu Sensível: uma visão da produção de artistas mulheres na
coleção do MARGS, curadoria de Gaudêncio Fidelis, Museu de Arte
do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre

· Instável, curadoria de Douglas de Freitas, Paço das Artes,
São Paulo

2011

· Viewpoint, curadoria de Natalia Zuluaga, The Cisneros
Fontanals Art Foundation, Miami, EUA

· Unresolved Circumstances: Video Art from Latin America, curadoria
de Cecília Fajardo-Hill e Idurre Alonso, MOLAA –

Museum of Latin American Art in California, Long Beach, EUA

· Quiet Attentions: Departure from Women, curadoria de Mizuki
Takahashi, Art Tower Mito Contemporary Art Center,
Mito-Shi, Japão

· Sismógrafo, curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, Palácio
das Artes, Belo Horizonte

· Assim é, se lhe parece, curadoria de Priscila Arantes
e Cláudio Cretti, Paço das Artes, São Paulo

2010

· TOUCHED: Liverpool Biennial International 10 Exhibition,
curadoria de Lorenzo Fusi, Liverpool, Reino Unido

· Paralela 2010, curadoria de Paulo Reis, Liceu de Artes
e Ofícios, São Paulo

· Meeting Point, curadoria de Earl Miller, Kenderdine Art Gallery,
Saskatoon, Canadá

· Coisário: Cassino-Museu, curadoria de Marconi Drummond,
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

· Paisagem Incompleta, curadoria de Jacopo Crivelli Visconti,
Palácio das Artes, Belo Horizonte

· Livro Acervo, curadoria de Arthur Leshner e Leonora de Barros,
Paço das Artes, São Paulo

· Signo y Sintoma: dibujo en el campo expandido, curadoria
de María del Carmen Carrión, CEROINSPIRACIÓN ARTE
CONTEMPORÁNEO, Quito, Equador

2009

· KURS: The Lake, curadoria de Andreas Brogger,

The Art Museum of West Sealand, Soro, Dinamarca

· Arte Frágil, resistências, curadoria de Lisbeth Rebollo,
MAC Ibirapuera, São Paulo

- Communism of Forms, curadoria de Earl Miller e Fernando Oliva, Art Gallery of York University, Toronto, Canadá
- Desenhos (Drawings): A-Z, curadoria de Adriano Pedrosa, Museu da Cidade, Lisboa, Portugal
- Meeting Point, curadoria de Earl Miller, Doris McCarthy Gallery, Toronto, Canadá
- Nova Arte Nova, curadoria de Paulo Venancio Filho, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
- 2008**
- Blooming: Brasil-Japão, o seu lugar, curadoria de Yoko Nose, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota Aichi, Japão
- Paralela 2008 – De perto e de longe, curadoria de Rodrigo Moura, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo
- This Is Not a Void, curadoria de Jens Hoffmann, Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Worlds on Video, curadoria de Anita Beckers, Palazzo Strozzi, Florença, Itália
- Procedente>MAP: novas aquisições, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte
- 2007**
- Panorama da Arte Brasileira, curadoria de Moacir dos Anjos, Museu de Arte Moderna de São Paulo
- Iberoamérica Global: entre la globalización y el localismo, curadoria de Lorena e Dennys Mattos, Casa de América, Madri, Espanha
- Nuit Blanche, curadoria de Rhonda Corvese, Toronto, Canadá
- Extra(ordinary): New Art from Brasil, curadoria de Earl Miller, York Quay Centre, Toronto, Canadá
- VI Bienal de Artes Visuais do Mercosul, módulo Conversas, curadoria de Alejandro Cesarco, Porto Alegre
- Desenhos é um verbo, curadoria de Adriano Pedrosa, Coleção Madeira Corporate Services, Ilha da Madeira, Portugal
- 2006**
- Paralela 2006, curadoria de Daniela Bousso, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Parque do Ibirapuera, São Paulo
- Geração da Virada – 10 + 1, curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- Zoo Portfolio, curadoria de Adriano Pedrosa, Zoo Art Fair, Regent's Park, Londres, Reino Unido
- Situ/ação: aspectos do documentário contemporâneo, curadoria de Paula Alzugaray, Galeria Vermelho, São Paulo
- Con los ojos del otro, curadoria de Agnaldo Farias, Centro Cultural de Espanha, Montevideú, Uruguai
- Videometry: Video as Measuring Device in Contemporary Brazilian Art, curadoria de Paula Alzugaray, Galeria Dels Àngels, Barcelona, Espanha
- Exposição de verão, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro
- 2005**
- 51ª Bienal de Veneza – Always a Little Further, curadoria de Rosa Martínez, Arsenale, Veneza, Itália
- Art Perform, curadoria de Jens Hoffmann, Art Basel Miami Beach, Miami, EUA
- Abre Alas, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
- 2004**
- Vol, curadoria de Fernando Oliva, Galeria Vermelho, São Paulo
- Fragmentos e souvenirs paulistanos, curadoria de Adriano Pedrosa, Galeria Luisa Strina, São Paulo
- Obra colecionada 1943-2003, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

2003

- I Bienal de Praga – Peripheries Become the Center, curadoria de Jens Hoffmann, Veletrzní Palác, Praga, República Tcheca
- 2000/2001**
- Programa Rumos Visuais 1, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Recife, Fortaleza

Residências artísticas

2007

- The Drake Hotel, Toronto, Canadá
- MAMAM no Pátio, Recife

2006

- Triangle Arts Association, Brooklyn, Nova York, EUA

2005

- Casa de Velásquez, Madri, Espanha

2003

- Encuentro Internacional de Análisis y Desarrollo de Proyectos, TRAMA & RAIN Artists' Initiatives Network, Mar del Plata, Argentina

1998

- Headlands Center for the Arts, Sausalito, EUA

Premiações e bolsas

2011

- CIFO Grants and Commissions Program, "Emerging artists", The Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA
- Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 4ª edição

2010-11

- 1ª e 2ª edições do Prêmio "Mostras de artistas no exterior", Programa Brasil Arte Contemporânea, da Fundação Bienal de São Paulo e do Ministério da Cultura do Brasil

2003

- 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte/Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

1999/2000

- Bolsa Capes/CBN – Programa ApArtes





marcone moreira

LG Uma das questões centrais do interesse despertado por seu trabalho é a articulação, só aparentemente paradoxal, entre o vínculo com o universo amazônico e a adoção de uma linguagem que se inscreve nos padrões da arte contemporânea internacional. Como você vê esse duplo pertencimento – ao local e ao global – em sua produção? **MM** Comecei a produzir morando em Marabá; o fato é que a produção parte de algum ponto. Sinceramente não consigo ver um centro no mundo, mas acredito que cada ser humano tem seu centro. Recordo-me agora de um fragmento de texto do poeta paraense João de Jesus Paes Loureiro: “O paraíso na terra está onde está seu coração”. ¶ Penso que, como artista, minha questão é reelaborar o meu mundo a partir de como o percebo, e isso é o que me dedico a fazer a partir do lugar onde vivo até o momento. ¶ Como pensar alguns problemas recorrentes (trânsito caótico, riqueza construída em cima de miséria, o fluxo migratório, estimulado por diversos ciclos econômicos ao longo da história, conflitos que geram uma grande violência...). Porém, esses aspectos estão presentes em diversas cidades do mundo. ¶ Mas a matéria que é coletada em Marabá, e que por vezes tem características próprias, passa por um filtro que sou eu, que também estou em constante trânsito, percebendo esse lugar de dentro e de fora. ¶ Tenho uma série de trabalhos, que teve início em 2005, quando fui fazer minha primeira individual no Rio de Janeiro; passei um período na cidade e interessaram-me os náilons com faixas coloridas das cadeiras de praia. Depois, morei em Belo Horizonte, frequentava muito o Mercado Central; na cidade é proibido o uso de sacolas plásticas, portanto é comum o uso de sacolas de náilon, comecei a coletar esse material, trocava com as pessoas suas sacolas usadas por uma nova (interessa-me a memória impregnada no material). O curioso é que, como é percebido um dado local no meu trabalho, as pessoas pensam que coletei esses náilons em Marabá, mas isso nem existe na cidade, não se tem essa consciência ecológica, essas questões não são pensadas ainda. Hoje coletei esses náilons nas feiras de São Paulo, essas contradições me interessam muito, geram um movimento no trabalho. ¶ O fato é que aonde vou, sou contaminado e contamina também, essa interação é muito enriquecedora.

LG O crítico Moacir dos Anjos escreveu que seu trabalho não faz a opção por ser pintura ou por ser objeto. Se ele é e não é uma e outro, estamos diante de um híbrido. Qual seria, então, o estatuto que você confere a esse híbrido? **MM** É importante salientar que Moacir dos Anjos escreveu sobre meu trabalho em 2005; naquele momento, meu trabalho era bidimensional, basicamente objetos planos de parede feitos com madeiras, pois, no início da minha produção, final dos anos 1990, meu trabalho era pintura. Depois de uma crise, não estava mais satisfeito com o resultado da pintura, daí tive um travamento, e como a necessidade de produzir persistia, tive que achar outras soluções, foi quando percebi que poderia pensar a pintura de outras formas. Comecei a produzir esses objetos que era difícil mesmo de definir, pois tinham um certo volume, mas eram composições coloridas e planas. ¶ Em seguida, o trabalho foi se desenvolvendo naturalmente, e as coisas foram ficando mais definidas; hoje me sinto muito livre, no processo de trabalho, faço esculturas, que foram expandindo para instalação, assim como já produzi alguns vídeos, tenho algumas pesquisas no campo da fotografia, voltei à pintura, que sempre foi um

dos eixos que norteiam o que faço, e ao desenho, que é uma importante ferramenta na construção do meu pensamento, enfim, cada projeto pede soluções específicas, e lanço mão de todas, é um acúmulo de possibilidades, e essas camadas vão se somando ao trabalho.

LG A fatura de suas obras apoia-se predominantemente numa lógica de apropriação. Em nossas conversas, você designou o “material” que serve de base para sua ação artística como “matéria cansada”. Você poderia esclarecer quais as implicações que esse termo tem, tanto no ponto de partida quanto no ponto de chegada do processo de criação? **MM** Sempre gostei da memória, dessa matéria gasta, impregnada de significados. ¶ Quando comecei a trabalhar com as madeiras, inicialmente eram de embarcações, em seguida vem o material das carrocerias, ambos são veículos de intensa circulação, é interessante pensar nisso relacionado à cidade onde vivo; Marabá tem por referência o ponto de encontro entre dois grandes rios, Tocantins e Itacaiúnas, formando uma espécie de “y” no seio da cidade, além do fato de a cidade ser hoje um grande entroncamento logístico, interligada ao território nacional por cinco rodovias, por via aérea, ferroviária e fluvial. E também o fluxo migratório, que aconteceu em vários momentos, e que marca a história da cidade. ¶ O trabalho é composto de resíduos físicos e conceituais desse movimento, dessa circulação.



Alcance

2007

madeira de embarcação

site specific

Museu do Estado do Pará, Belém

750 x 300 cm

Horizonte vazado

2007

náilon e madeira

173 x 300 cm





66

Banzeiro

2010

madeira

dimensão variável



Banheiro
2010
madeira
Praça São Félix, Marabá, PA
dimensão variável



Corrosivo
2005
chapas de ferro
90 x 71 cm

Margem
2006
estrutura de embarcação
Forte do Presépio, Belém, PA
700 x 100 x 80 cm





70

Trapiche

2008

madeira de embarcação, caibros e parafusos

300 x 250 cm

Sem título
2003
madeira de carroceria







Visibilidade ambulante
2009
instalação composta de isopores
revestidos com fitas adesivas coloridas
Baró Galeria, SP
dimensão variável

Pio XII, MA, 1982

Vive e trabalha em Marabá, PA

marcone moreira

74

Exposições individuais

2010

- Visualidade Ambulante, Baró Galeria, São Paulo
- Superfícies, Galeria Lurixs, Rio de Janeiro

2007

- Arqueologia Visual, Espaço Cultural Banco da Amazônia, Belém
- Marcone Moreira, Centro Cultural São Paulo
- Margem, Galeria Lurixs, Rio de Janeiro

2006

- Vestígios, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

2005

- Indícios, Galeria Lurixs, Rio de Janeiro
- Vestígios, Galeria Virgílio, São Paulo

2003

- Tráfego Visual, Galeria Graça Landeira, Belém

Exposições coletivas

2011

- Vestígios de Brasilidade, Santander Cultural, Recife

2010

- Amazônia, a arte, Museu da Vale, Vila Velha

2009

- Nova Arte Nova, CCBB, São Paulo

2008

- Nova Arte Nova, CCBB, Rio de Janeiro
- ARCO, Feira de Arte Contemporânea, Madri, Espanha
- Os Trópicos, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, e Museu Martin-Gropius-Bau, Berlim, Alemanha

2007

- Pinta, Feira de Arte Contemporânea Latino-Americana, Nova York, EUA
- Os Trópicos, CCBB, Brasília

2006

- Paradoxos Brasil, Rumos Visuais, Itaú Cultural, São Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro; e MAC, Goiânia
- II Feira Internacional de Arte de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo

2005

- Amálgamas – 18 artistas contemporâneos do Brasil, Mantes-la-Jolie, França
- Desarranjos, Museu do Marco, Vigo, Espanha

2004

- Heterodoxia, exposição itinerante pelo Brasil e Galeria Art'Co, Lima, Peru

2003

- Panorama da Arte Brasileira, Museu de Arte Moderna de São Paulo

2002

- Faxinal das Artes, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba

2001

- III Marabá Hoje, Mostra de Arte Contemporânea
- X Mostra Primeiros Passos, CCBEU, Belém

1999

- II Marabá Hoje
- Olhar no Cais, Marabá, PA

1998

- Marabá Hoje

Principais prêmios

2011

- Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, 4ª edição

2009

- Prêmio Marcantonio Vilaça, Funarte
- Bolsa de Pesquisa e Experimentação Artística, concedida pelo Instituto de Artes do Pará, Belém

2008

- XV Salão da Bahia, Salvador

2007

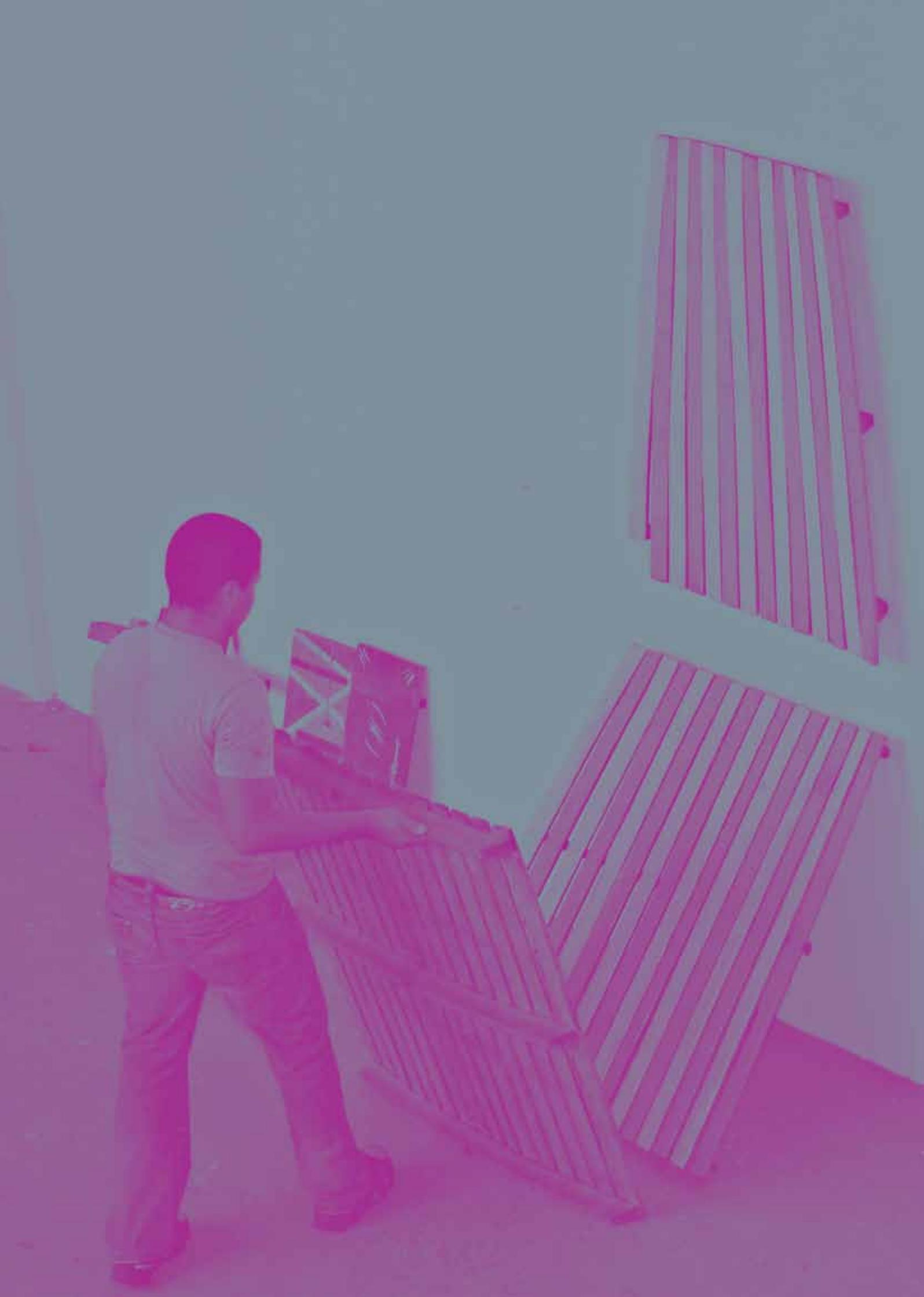
- Prêmio Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte, Rio de Janeiro
- Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo

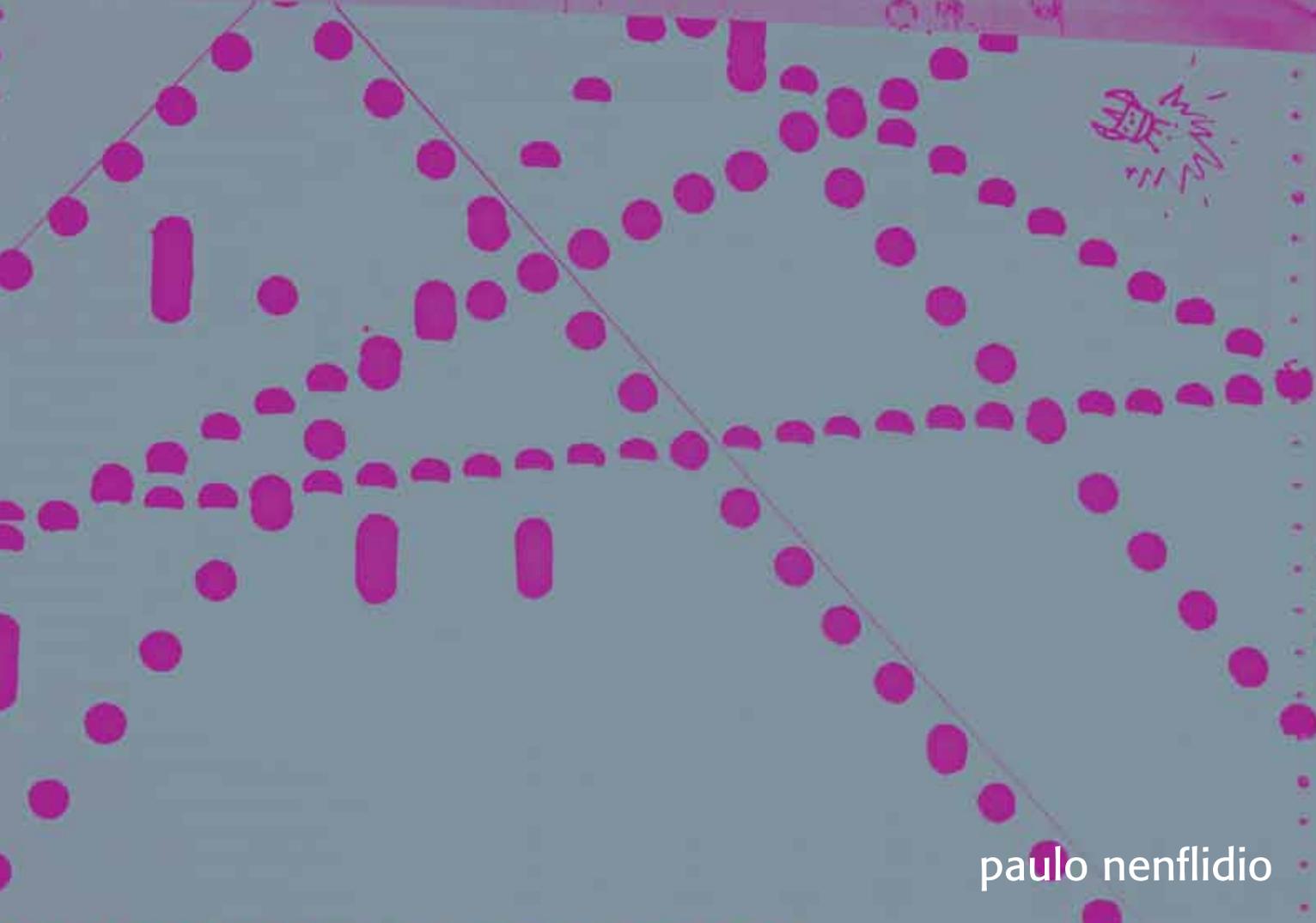
2004

- Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

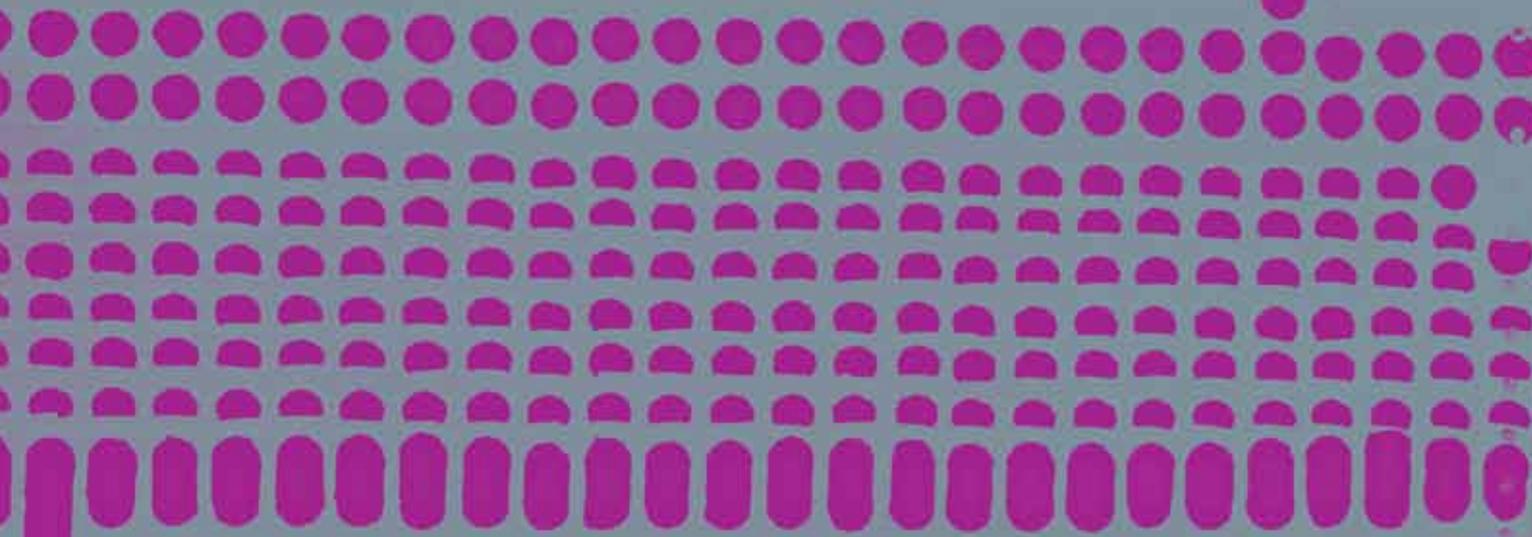
2003

- Grande Prêmio no XXII Salão Arte Pará, Belém
- X Salão da Bahia, Salvador





paulo nenflidio



lisette lagnado entrevista paulo nenflidio

78

LL Nos anos 1990, foram criados no Brasil dois dos mais interessantes coletivos de artistas voltados para uma pesquisa sonora e espacial: O Grivo e Chelpa Ferro. Cada um surge a partir de necessidades diferentes, com repertórios distintos, e agora percebo que o circuito institucional de museus e galerias já absorveu a quebra do silêncio que acompanhava a contemplação. Na sua trajetória, a que função/funções corresponde a incorporação da música no espaço?

PN Sim, lembro-me do impacto estético do *Autobang* do Chelpa na Bienal de São Paulo de 2002! Deparei-me com destroços de um Maverick, sonho de colecionadores, expostos no chão e nas paredes, junto às ferramentas usadas na sua depredação. Gostei mais ainda de saber que sua destruição ganhou um clima ritualístico durante a performance eletroacústica. O veículo-símbolo do capitalismo virou lixo, enquanto a demolição se tornou musical. Quanto a O Grivo, conheci em 2003 durante minha residência em Belo Horizonte pela Bolsa Pampulha. Até aquele momento, todo o som produzido por esse coletivo anticomercial, de qualidade intimista, tinha uma origem acústica, e os instrumentos inventados eram microfônados para sua apresentação em palco. Para mim, tanto Chelpa Ferro como O Grivo são um grito de “basta!” Como eles, trabalho contra a indústria cultural, musical e comercial. ¶ Inicialmente, percebi que a obra do Chelpa se aproximava mais das origens da música eletrônica, enquanto O Grivo, da música concreta. Explico: enquanto a eletrônica tem como natureza a produção de som através de uma síntese sonora e de circuitos eletrônicos, a música concreta, como diz o nome, apropria-se de sons captados no real (máquinas, automóveis, ruídos da cidade etc.). Essa matéria gravada é manipulada analogicamente por meio de cortes, sobreposições, inversões, alteração temporal, até aquele som original perder sua identidade e ter existência própria, desvinculada da realidade. Hoje, eu diria que esse traço foi abandonado e que os grupos começam a juntar todos os meios. Os sons concretos, acústicos, eletrônicos e digitais são experimentados e dissolvidos para gerar uma obra de sonoridade mais rica e interessante. ¶ Nunca fez sentido, para mim, buscar um purismo e trabalhar exclusivamente com sons eletrônicos ou concretos. Então, desde o princípio, utilizei o som como matéria espacial, ou seja, como mais um elemento constitutivo da obra. Quando se preenche um espaço com som, as pessoas podem experimentar a sensação de mergulhar nessa matéria que também é energia. Sempre fui mais em direção da fisicalidade do som que de suas qualidades musicais, apesar de muitas vezes me aproximar da história da música eletroacústica. ¶ Ao estudar essa história, percebi que havia uma lacuna. Antes da invenção do fonógrafo, para ouvir música, ou se assistia a uma apresentação ao vivo, ou se comprava uma caixa de música. Essas caixas, por sua vez, tornaram-se cada vez mais complexas e geraram outra história, inclusive anterior à eletroacústica! Estou pensando na música automática, feita de pianolas, realejos, violinas Hupfeld e máquinas que reproduziam o som de uma orquestra por meio de composições gravadas em rolos de papel perfurado. É claro que apenas famílias abastadas podiam usufruir de uma orquestra automática na sua sala de estar. Porém, caixas de mú-

sica mais simples sempre estiveram presentes nas casas de famílias mais modestas. A invenção do fonógrafo e, mais adiante, a popularização do gramofone, tornou a música acessível em ambientes domésticos com a possibilidade de mudar facilmente de som, trocando apenas o disco. Com a popularização dos novos meios de ouvir música em casa, as caixas de música automática caíram em desuso. Isso criou uma lacuna na história da música automática. As caixas de música reproduziam as músicas que eram populares em sua época. E, até hoje, empresas que ainda produzem caixas de música continuam configurando esses objetos para tocar música tradicional ou músicas mais populares. ¶ Minha contribuição entra exatamente aqui. O projeto inicial era criar caixas de música contemporânea e experimental, com composições de minha autoria. A primeira foi *Música dos ventos* (2003), vieram outras, até, mais recentemente, *Vírus* (2011). Por outro lado, também fiquei preocupado em produzir um repertório que pudesse ser usado na música contemporânea, de improviso, ou na música de invenção. Neste contexto, posso citar vários, desde *Lugares sonoros – Teclado decafonico concreto* (2005), *Decabráquido radiofônico* (2006), *Protótipo* (2006), *Contrabaixo eletromagnético* (2008), *Teclado sísmico* (2008), *Retrocórdio* (2008), *Guitarrinha* (2008), *Mosca* (2009), *Polvo* (2010) e *Berimbau eletrônico* (2010). Em paralelo à vontade de contribuir para a música automática, também produzi esculturas relacionadas à física, à cinética e ao som. Na minha trajetória, a incorporação do som no espaço tem a função de ser matéria imersiva, tal qual é o sentido da cor para Hélio Oiticica.

LL O surrealismo colocou em evidência objetos que a revolução industrial havia transformado em espectros, sucatas, dejetos... Você arriscaria dizer que, na origem, seu trabalho se deve também à obsolescência do sistema analógico e à passagem para a era digital? **PN** Sim, em alguns trabalhos discuto a ideia do lixo tecnológico, de tecnologias analógicas que até pouco tempo faziam parte de nossas vidas e que hoje são obsoletas. A indústria musical, igualmente globalizada, gera músicos descartáveis. Ligamos o rádio, internet ou televisão, e jorra lixo. ¶ Sempre fiz questão de fazer as obras que me vêm à cabeça, sempre usei meu conhecimento de eletrônica, de acústica e de outros meios relacionados, junto com o processo de construção em madeira, plástico e metal. É na construção das obras que elaboro o conceito da próxima. Se eu fosse um artista que pede a terceiros que executem suas peças, eu teria parado de produzir há muito tempo por falta de ideias. ¶ Para realizar *Relejo heavy metal*, comprei um MP3 (aparelho que toca música em formato digital). Coloquei um CD com dez horas de *heavy metal*. Só que, para tocar a música, é necessário movimentar uma manivela – uma brincadeira com a história da música automática. Menos óbvio, o *Decabráquido radiofônico* possui internamente dez rádios FM. O som é chaveado por liga-desliga em forma de teclado. Aqui me interessava mais a ideia do acaso do resultado sonoro do que propriamente a ideia de reciclagem, até porque comprei dez rádios novos e idênticos. Diferentemente da obra *Babel*, de Cildo Meireles, que utiliza uma infinidade de rádios

de diferentes épocas para a construção de uma torre de caos e acaso sonoro, eu queria oferecer um instrumento para que John Cage pudesse executar a composição *Paisagem imaginária nº 4*, uma vez que o instrumento possui todos os controles necessários para tal. Já meu *Totem* teria mais a ver com a *Babel* do Cildo. Fiz questão de utilizar apenas materiais eletrônicos em bom estado, embora obsoletos. Usei até o motor de uma enceradeira da minha mãe. Acho interessante que o *Totem* se transforma quase em museu de sucatas de um tempo ou período. Nele, encontram-se meios de produzir sons que vão do ruído de um motor dos anos 1960, passando por *tape decks* dos anos 1980, até um *CD player* dos anos 1990. Tudo criando uma composição sonora aleatória, controlada por um circuito eletrônico e acionada pela presença do público. Para meu *Teclado sísmico*, utilizei seis martelinhos de romper concreto. Foram comprados novos. Nesse caso, não esperei as máquinas tornarem-se obsoletas. Já no *Escorpião*, que produzi no Arizona, utilizei sucatas sonoras com a finalidade de construir um teclado de ruídos. Ao longo de três semanas, o público doou-me sucatas (rádios, captadores, motores, brinquedos) que depois usei como material. Em outros trabalhos, tenho comprado material novo, apenas mudando sua função original, como é o caso dos tubos e conexões de PVC. Nesse tipo de processo, utilizo os materiais como se fossem peças de um quebra-cabeça, aproveitando as coincidências industriais, como um jogo de compra e encaixa.

LL Escrevi vários textos sobre o dispositivo da “gambiarra” na cultura brasileira que geraram interpretações equivocadas e deslizaram para uma estetização do precário. Minha vontade consistia em valorizar uma urgência, um instinto inventivo contra os modos capitalistas de produção. Citei, nesse contexto, obras de Cildo, Marepe e Rivane Neuenschwander que recolocavam em circulação características da cultura popular. Por outro lado, incomoda-me a visão idílica que se criou em torno de uma vida “primitiva” supostamente harmoniosa. Você não tem receio de ser associado a uma tendência politicamente correta (o futuro do planeta), quando a vanguarda sempre se notabilizou por atos irreverentes e transgressores? **PN** Comecei a usar células solares para me livrar da necessidade de uma tomada. Assim, meu trabalho podia ser exposto em qualquer lugar com luz solar, ou seja, o planeta inteiro em local aberto. Uma pequena célula solar supre necessidades de energia e alimenta uma obra que emite som, movimento ou luz. Nesse sentido, *Monjolo-fone* é a peça que me deu maior satisfação. Trata-se de uma máquina de música aleatória e automática movida a água. Vinte litros de água circulam dentro dela, e uma bomba manual transfere a água de um coletor na região abaixo da obra para um reservatório na parte superior. É o próprio público que fornece a energia para a obra funcionar. Após o bombeamento, a água fica no reservatório como energia potencial. Ao abrir as torneiras, a água desce pela força da gravidade, gerando energia cinética. Essa energia faz movimentar os pequenos monjolos que percutem as placas de metal produzindo as notas musicais. Por fim, são geradas energia sonora e música. É bonito imaginar a força humana

convertida em música. Um rendimento que beira os 100%. E é bonito também pensar que esta obra pode ser exibida em qualquer parte do mundo, com apenas vinte litros de água. ¶ Claro que não estou desprezando partes do planeta que vivem essa escassez, mas o bem-estar total é uma falsidade ideológica, enquanto o capitalismo for o modelo de funcionamento. A única forma de prosseguir é participar. A internet, por exemplo, é revolucionária no seu modo de horizontalizar a produção de conhecimento... ¶ Minha principal busca, seja relacionada ao som, à natureza ou à física, é o invisível. Quando fiz a obra *Música dos ventos*, a obra foi automaticamente associada a uma preocupação ecológica. No entanto, minha vontade era trabalhar com o vento pela sua qualidade de força motora, de energia invisível. E, também, pela sua imprevisibilidade na produção de uma música aleatória. No *Monjolofo*, não se trata de discutir o problema da água, mas da transformação da energia invisível do público. É ele que coloca a obra em funcionamento. Energia invisível transformada em música. Trabalhar com células solares interessa-me não somente por ser energia limpa, mas pela poesia de converter luz em eletricidade. No *Decabráquido radiofônico*, converto em som o caos das ondas eletromagnéticas radiofônicas – também invisíveis no espaço. Em *Lugares sonoros*, transformo uma edificação em matéria sonora, como se houvesse uma matéria adormecida na arquitetura. A invisibilidade, aqui, está relacionada ao processo, conexões invisíveis ao olho menos treinado. A obra finalizada é mais que suas partes isoladas. Esse tipo de processo é que chamo de “gambiarra”, e está relacionado à invenção e à improvisação. Não dialoga nem com questões de reciclagem, nem com a precariedade.



Música dos ventos

2003

cata-ventos eletrônicos, transmissor e receptor

de radiofrequência, circuito eletrônico

demultiplexador, mecanismos percussores,

cordas e amplificador

instalação sonora

Coleção do artista, São Bernardo do Campo, SP

250 x 150 x 170 cm

Módulo lunar

2009

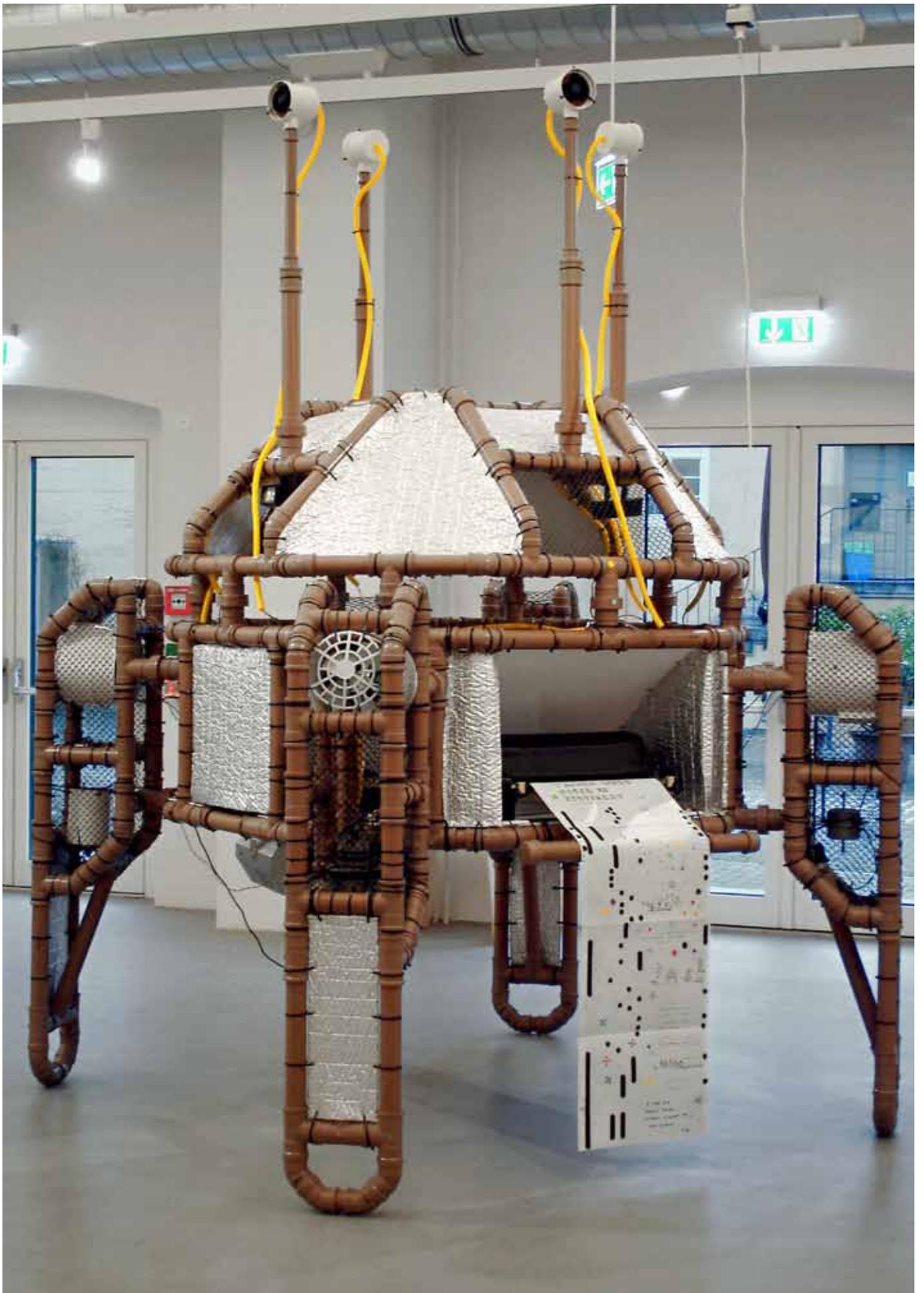
estrutura em PVC, circuito óptico eletrônico,

motores, exaustores, máquina de bolha, máquina de

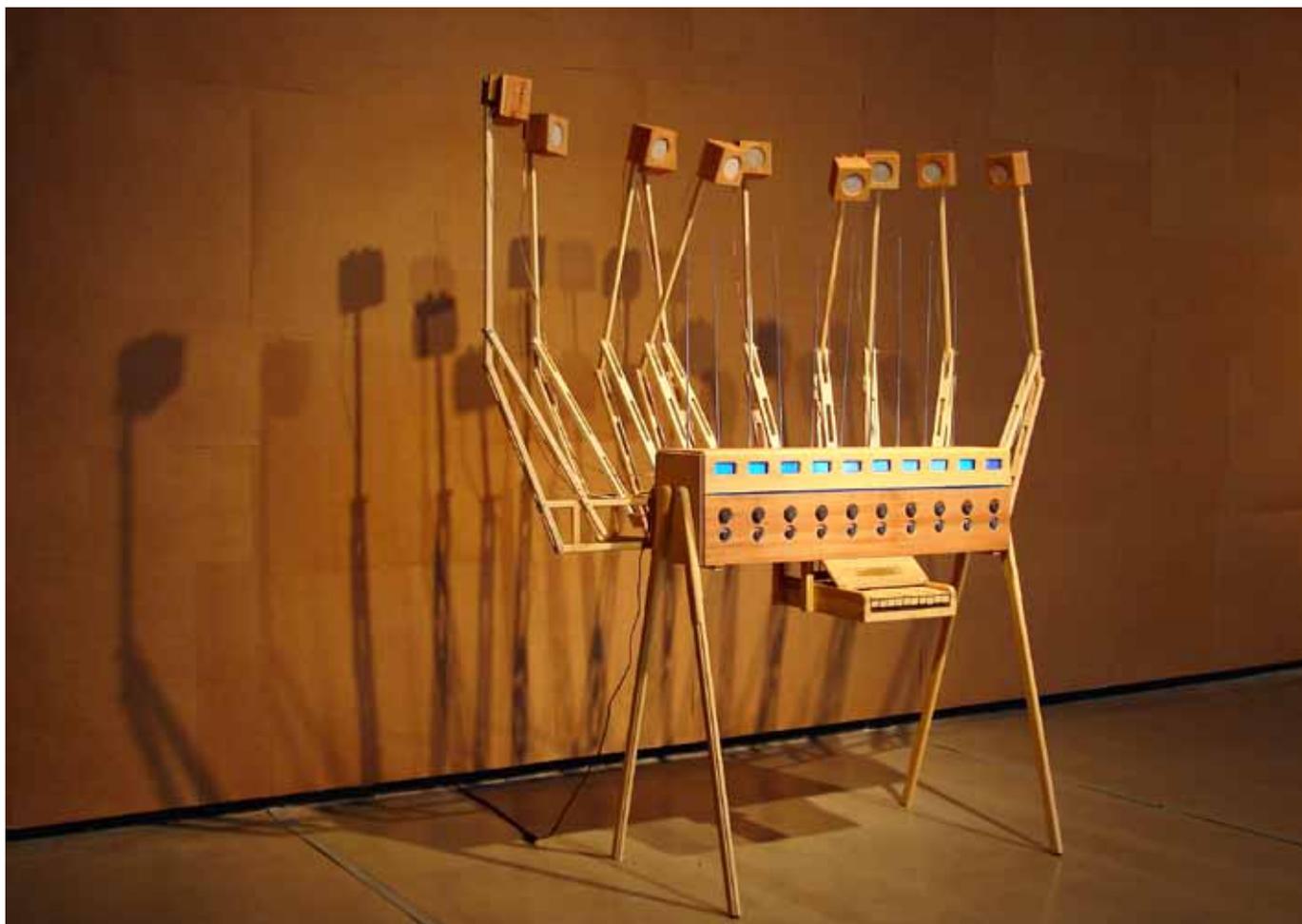
fumaça, laser, estrobos, teclado, alarmes e giroflex

Acervo da galeria A Gentil Carioca – Rio de Janeiro

3 x 3 x 3 m







85

Decabráquido radiofônico

2006

construção em madeiras e 10 rádios FM com visor digital

Coleção José e Andreia Olympio, São Paulo

150 x 170 x 50 cm

Monjlofone

2010

tubos e conexões de PVC, mangueiras, alumínio, água

Coleção Andre Schwartz

220 x 120 x 60 cm



Polvo

2010

tubos e conexões de PVC, válvulas solenoides,
compressor de ar, tubo de borracha, conduítes azuis,
pulverizador de água

Acervo da galeria A Gentil Carioca – Rio de Janeiro

170 x 350 x 250 cm



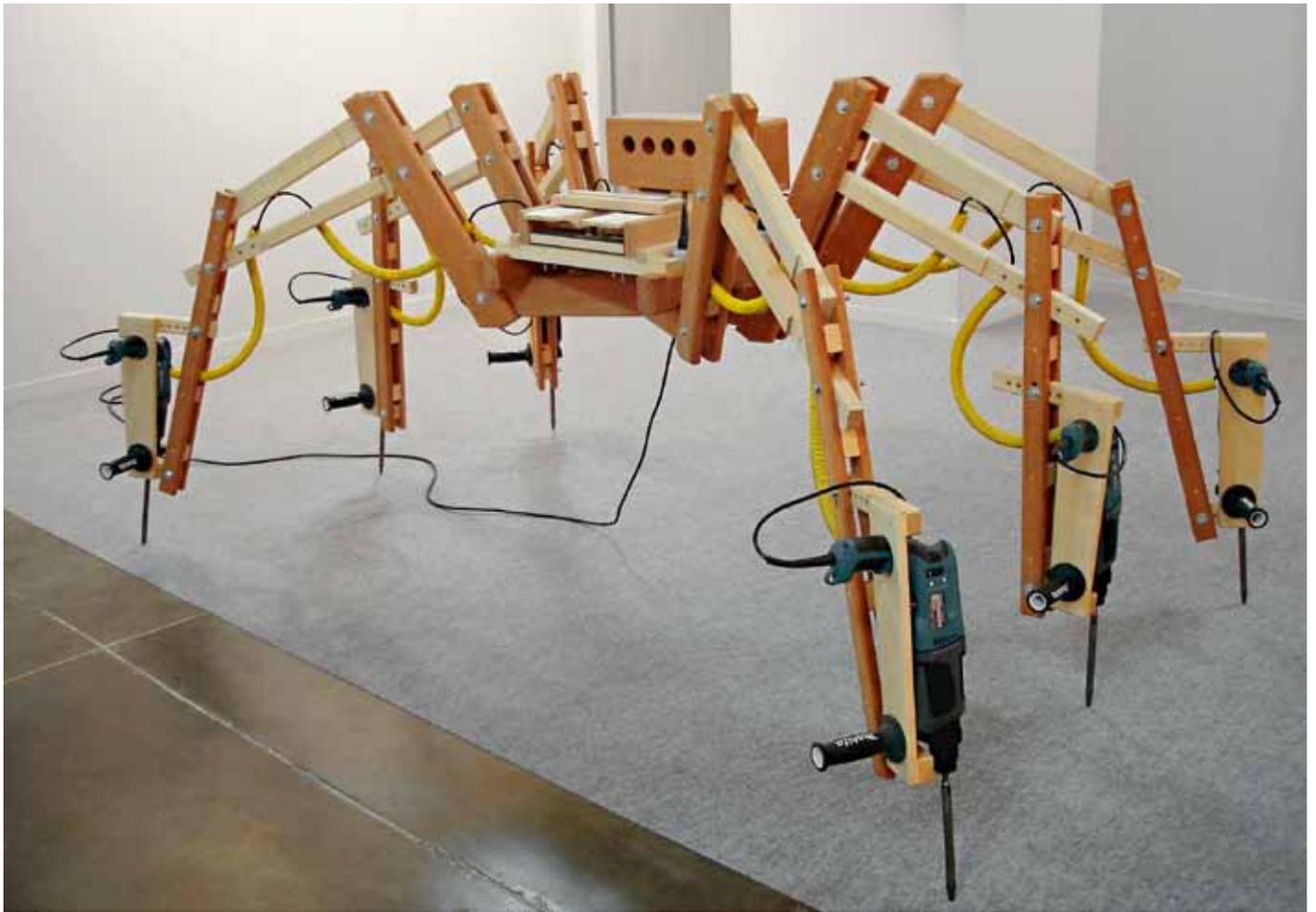
Relejo heavy metal

2006

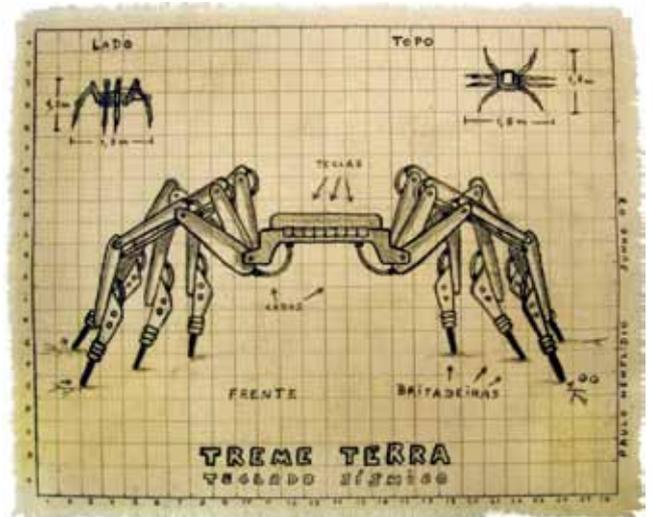
construção em madeira, circuito eletrônico
e microsystem mp3 com 10h de gravações
de heavy metal

Coleção Hunter Gray, Nova York

130 x 40 x 40 cm



88



Teclado sísmico

2008

madeira, marteletes, cabos elétricos, parafusos, conduites,
lâmpadas incandescentes

Acervo do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim – MG

110 x 240 x 170 cm



89



Lugares sonoros (Teclado decaféonico concreto)

2005

teclado de madeira, cabos de conexão, bobinas eletromagnéticas e circuitos eletrônicos

Acervo da Pinacoteca Municipal do Centro Cultural São Paulo

teclado: 100 x 40 x 30 cm, cabos e martelos: dimensões variáveis

São Bernardo do Campo, SP, 1976

Vive e trabalha em São Bernardo do Campo, SP

paulo nenflidio

Formação

Bacharel em multimídia e intermídia, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (2004)

Técnico em eletrônica, Colégio Técnico Estadual Lauro Gomes, São Bernardo (1994)

90

Exposições individuais

2010

· Novos Inventos, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

2009

· Gambiarras, ASU Museum, Tempe, Arizona, EUA

2008

· Aranhas, Galpão Fortes Vilaça, São Paulo

· Monocórdio Infinito, Museu de Arte Contemporânea, Niterói, RJ

2007

· Autômatos Monocromáticos, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

2006

· Protótipos, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

2005

· Engenhocas sonoras, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

· Lugares Sonoros (Teclado Decafônico Concreto), Centro Cultural São Paulo

Exposições coletivas

2011

· Assim é, se lhe parece, Paço das Artes, São Paulo

· Mapas Invisíveis, Caixa Cultural Vitrine da Paulista, São Paulo

· Instante, SESC Campinas, SP

· Nova Escultura Brasileira, Caixa Cultural, Rio de Janeiro

2010

· Paralela 2010 – A contemplação do mundo, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo

· Arquivo Geral 2010, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

· Os Gambiólogos, Espaço CentoeQuatro, Belo Horizonte

· Instalações Sonoras, SESC Santana, São Paulo

· Connect presents A Gentil Carioca, IFA Gallery Stuttgart, Alemanha

2009

· 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco – O Lugar Dissonante, Torre Malakoff, Recife

· 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

2008

· Coletiva, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro

· Panorama da Arte Brasileira – Contraditório, Alcalá 31, Madri, Espanha

· Arte e Música, Caixa Cultural, Rio de Janeiro

· Faq2 – Sincretismo dos Sentidos, SESC Ipiranga, São Paulo

· Poética da Percepção, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e Museu Oscar Niemeyer, Curitiba

· Os Trópicos, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Martin-Gropius-Bau, Berlim, Alemanha

2007

· Invenções Sonoras, SESC Consolação, São Paulo

· Novas Aquisições da Coleção Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

· Os Trópicos, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília

· Panorama da Arte Brasileira – Contraditório, Museu de Arte Moderna de São Paulo

· Objetos Sonoros, SESC Pompeia, São Paulo

· Poética da Percepção, Espaço Cultural Vivo, São Paulo

2006

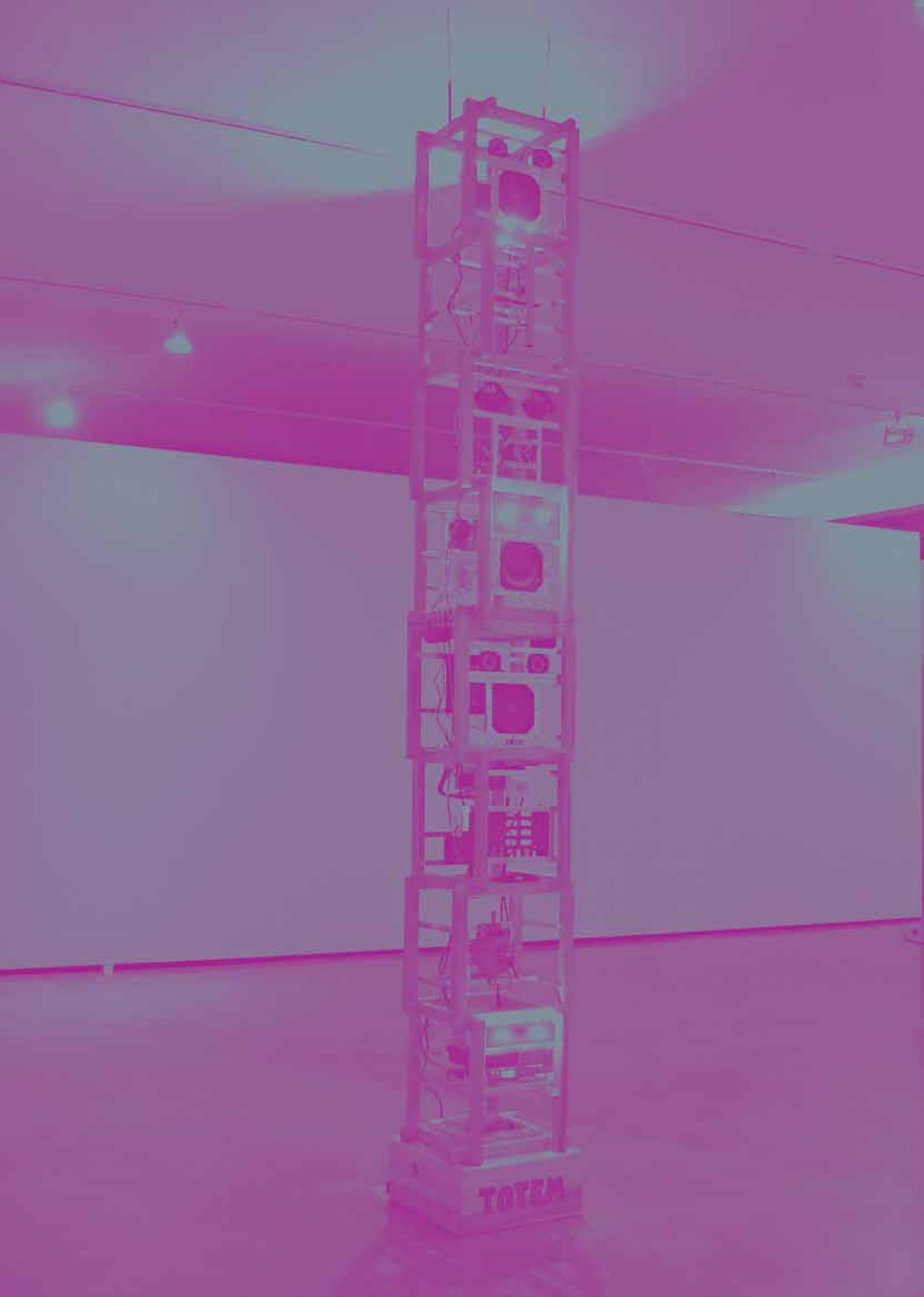
· Itinerância Rumos Artes Visuais – Paradoxos Brasil, Instituto Itaú Cultural, São Paulo; Paço Imperial, Rio de Janeiro; e Casa das 11 Janelas, Belém

- 34º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto,
Santo André, SP
- O que eu faço é rádio, Museu de Arte Contemporânea
de Niterói, RJ
- Geração da Virada, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
2005
- Programa Anual de Exposições, Centro Cultural São Paulo
- 5º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia, Paço das Artes,
São Paulo
- Paisagens Plásticas e Sonoras, SESC Pinheiros, São Paulo
2004
- Salão Nacional de Artes Plásticas de Belo Horizonte,
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte
- Abre Alas, Galeria A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
- Vol., Galeria Vermelho, São Paulo
2003
- 3º Salão Nacional de Arte de Goiás, Goiânia
- Manifestação Internacional de Performance, Belo Horizonte
- Modos-de-usar, Galeria Vermelho, São Paulo

Bolsas, residências e prêmios

- 2011**
- Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas,
4ª edição
- 2009**
- Residência artística no ASU Museum, Tempe, Arizona, EUA
- 2006**
- Prêmio Aquisição no 34º Salão de Arte Contemporânea Luiz
Sacilotto, Santo André, SP

- 2005**
- Prêmio Aquisição no Programa Anual de Exposições,
Centro Cultural São Paulo
- 2004**
- Premiado com trabalho realizado no 5º Prêmio Sergio Motta de
Arte e Tecnologia, São Paulo
- 2003**
- Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte



A thick, dark red line forms a large, stylized letter 'V' on a light blue background. The 'V' is composed of two main strokes that meet at a sharp point at the bottom left. From the top of the right stroke, a horizontal line extends to the right edge of the frame. The overall shape is reminiscent of a corner or a specific geometric symbol.

english version

observant of the duty to educate

Confederação Nacional da Indústria is not merely a business representation. Neither is *Serviço Social da Indústria* dedicated solely to the material improvement of the working man. Both institutions are proud to play a crucial role in the cultural and educational development of the Brazilian people.

Having such objective always present in its everyday actions, it was inevitable that the paths of CNI and SESI would cross that of Pernambuco-born lawyer, art collector, and gallery owner Marcantonio Vilaça, prematurely deceased in 2000, at thirty-seven years of age.

Created to encourage young talents, *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas* is an acknowledgment to the dedication and passion for the most innovative forms of cultural expressions, a personal trait of he who left a profound impression on Brazilian art.

Throughout its four editions, the prize has become one of the most important artistic awards given in Brazil, spotlighting works of contemporary art. This way, it has consolidated as an effective, extensive, and democratic instrument of access to culture.

Organized every two years, it was conceived to cover two phases. In the first year, art critics and curators follow the artists in the making of their works; the second year is dedicated to touring exhibitions.

We have initiated the second phase of the prize, now in its fourth edition. This present volume is the catalogue for the touring exhibition of the works by the five selected artists. It will travel to seven cities, north to south of Brazil. But it is not a regular exhibition, directed to experts.

Observant of its duty to educate, SESI trains teachers and promote, in every city the exhibition takes place, art workshops for students of public and private schools. In the previous edition, twelve hundred teachers were trained and five thousand students participated in the practical activities.

With this initiative, CNI and SESI intend to combine regular subjects such as Portuguese and history with the rich world of the arts. Therefore, they fulfill their duty to disseminate knowledge and promote citizenship.

commitment to culture

SESI, an entity integrating Sistema Indústria, is a promoter of the Brazilian culture, because, certainly, the artistic manifestations, in addition to expressing the values of a people, help in its sustainable economic development as they generate work and income. With that strategic view, the institution promotes artistic-cultural actions that have a positive repercussion in the life of the industrial workers, their families, and the community they live in, providing a better quality of life and constituting an instrument for regaining their citizen values.

Since its creation in 1946, SESI has promoted sociocultural activities in theater, music, the fine arts, and dance, in all the states of the country and in the Federal District. Based on its Cultural Policies, it organizes around two thousand events each year, attracting some two million spectators.

In order to achieve the proposed objectives, it relies on a vast infrastructure constituted by thirty-three theaters and 136 auditoriums and movie theaters, which house art galleries and cultural centers.

One of SESI's main concerns while fostering artistic-cultural actions is to educate the social environment they are targeted at, so that they can better understand them, while identifying the cultural dynamics and processes not only as entertainment, but also, and more importantly, as a means of personal, cognitive, and productive improvement.

From this perspective, *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas* proposes the integration of the Arts in their different manifestations. It stimulates diversity, the understanding of ethical and aesthetical values, either by means of encouraging the expression of creativity and innovation, or through opportunities of supporting the artists not only during their creative process, but also in the critic study of their work, in promoting its exhibition, and in documenting it through catalogues and educational art initiatives. Besides, it helps consolidate the Brazilian public collections.

The Prize pays a tribute to Brazilian gallerist and collector Marcantonio Vilaça (1962–2000), the protagonist in the projection of Brazilian contemporary art in the 1990s in Brazil and abroad. Marcantonio Vilaça was one of the most important figures in the fine arts of the country. With his enterprising spirit, he outstandingly contributed to the national culture, not only by stimulating new talents, but also by projecting the Brazilian art in the international market.

The selection jury for this fourth edition of the Prize was comprised of Fernando Oliva (Faculdades Santa Marcelina and FAAP, São Paulo), Grace Maria Machado de Freitas (Universidade de Brasília), and Josué Mattos (independent curator, Florianópolis).

The awards jury was comprised of Bitu Cassundé (independent curator from the state of Ceará), Laymert Garcia dos Santos (Unicamp's professor, Campinas, SP), and Paulo Herkenhoff (independent curator, Rio de Janeiro). The announcement of the five prizewinners took place on March 30, 2011, in Goiânia (state of Goiás).

The fourth edition awarded André Komatsu (SP), Jonathas de Andrade (AL/PE), Laura Belém (MG), Marcone Moreira (MA/PA), and Paulo Nenflidio (SP), who were followed by the critics and curators Rafael Vogt Maia Rosa (Laura Belém), Laymert Garcia dos Santos (Marcone Moreira), Lisette Lagnado (Paulo Nenflidio), and Paulo Herkenhoff (André Komatsu and Jonathas de Andrade). The touring exhibition takes off on March 13, 2012, at Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, and then proceeds to Porto Alegre (RS), Cuiabá (MT), Macapá (AP), Maceió (AL), Belo Horizonte (MG), and Ribeirão Preto (SP).

By promoting *Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas*, SESI wishes to contribute to the democratization of the access to Art and to make its perception easier to children, adolescents, and adults, thus fulfilling one of its highest and most important objectives.

Robson Braga de Andrade

President of Confederação Nacional da Indústria

Artists awarded with Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas:

1st edition: Lucia Koch, Marilá Dardot, Paula Trope, Renata Lucas, and Thiago Rocha Pitta

2nd edition: Carlos Mélo, Laura Lima, Lucia Laguna, the duo Gisela Motta & Leandro Lima, and Sara Ramo

3rd edition: Armando Queiroz, Eduardo Berliner, Henrique Oliveira, Rosana Ricalde, and Yuri Firmeza

4th edition: André Komatsu, Jonathas de Andrade, Laura Belém, Marcone Moreira, and Paulo Nenflidio

brazilian art ambassador

Marcantonio Vilaça was born in Recife (PE) on August 30, 1962, the son of Maria do Carmo and Marcos Vinícios Vilaça. Marcantonio first got interested in art as a child, when he attended art classes at the art school of brothers Augusto and Abelardo Rodrigues.

In the 1970s, when still a teenager, Marcantonio acquired his first work of art: a woodcut by Gilvan Samico, the master from Pernambuco. It was the first piece of a collection (the last was the video *Dream*, by English artist Hadrian Pigott, acquired in 1999).

In 1976, Marcantonio Vilaça moved to Brasília, where he finished school (Colégio Marista) and entered the law school at Universidade de Brasília (he would finish his studies at Universidade Mackenzie, in São Paulo, to where he moved in 1980).

Now a Bachelor of Law, Marcantonio worked at the management of Algodoeira Palmeireense, in Rancharia (SP), one of his family's companies, but his uncontrollable passion for contemporary art soon clashed with businesses. Marcantonio was not uncomfortable moving from the stability of the cotton and soy industry management to the responsibilities of directing the art magazine *Galeria*, in São Paulo.

In 1990, he was already ahead of the gallery Pasárgada Arte Contemporânea, in Recife, founded with his sister Taciana Cecília Vilaça Bezerra, which exhibited the successful names of the 1980s Brazilian visual arts generation out of the Rio-São Paulo axis. In May 1992, with his partner Karla Meneghel, he opened the Camargo Vilaça gallery in São Paulo, which became one of the most important references for Brazilian art in the 1990s. With this gallery, Marcantonio made possible the international recognition of Brazilian contemporary art, making it an export product. According to critic and curator Paulo Herkenhoff, Marcantonio was "the most authorized voice in the Latin American market of art."

Marcantonio Vilaça died prematurely on January 1, 2000, at age thirty-seven, in Recife. As a recognition to priceless services rendered to culture, the Brazilian Government granted him (*post-mortem*) the country's highest decoration: the Ordem do Rio Branco, handed by the president to the Vilaça family.

PH Architectural unconscious. The work founds an architecture. Your present interest in Vilém Flusser's philosophy leads your reflections to the distinction between *homo sapiens* and *homo faber*. How is architecture inserted in this conceptual context? For Bachelard, the *homo faber* is endowed with a "material will" over the world. However, your work project, for its reflections on space, the ways to build it, and the material used, is more than a "will." It seems to stem from a subjective motor that is even more powerful, which would be the "architectural unconscious." Your production answers to the primal necessity of shelter as a phantasmatic space, in a movement by the political unconscious in its architectural dimension. In the junction between the precarious architectural vernacular and your project, there is the question of the signs articulated in poetical discourse. If in Lacan the unconscious organizes itself as language, the architectural unconscious of the artist, like in your case (as in Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Ascânio MMM, and Ivens Machado), represents the critical deconstruction of the social patterns of architecture. **AK** Architecture addresses a utopian configuration when designing a place; it "designs models" that can be transformed into "phenomena." There is an "architectural unconscious" in my work and a basic need to construct an element in space, to transform it into a place—even if not inhabitable—and thus deconstruct it in order to deem another comprehension of the space and of the system possible. To (re)establish, through matter, forms that come into a critical discourse and a reflection on the state of the art and of the contemporary world. ¶ Why project new world models, if the existing ones are imperfect? ¶ The modern thinking, projected in the political/economical architecture of the 1950s with JK,¹ intended to create a new model of city and thus formulate a new idea of nation. Maybe the creation through the deconstruction of preexisting models creates resistance to the established flow and may permeate a field of discussion from new configurations. The essential elements and the apparent precariousness come with the intention of restructuring and revealing in these "constructions" structures that, albeit developed and complex, are still extremely fragile.

PH Sphere. The shelves oppose reason and Gestalt. A Euclidian straight line, which could be necessary to the empirical function of the shelf, is curved by distortion, where the sculpture declares its presence. It is not due to gravity or the malleability of the material. This "soft work," a game of simulating Lygia Clark's work, operates in the plane of the viewer's perception. To what extent does your work demand a projection of meanings and actions of perception on the viewer's part? **AK** I try to create works that can permeate the interpretation of the other. A closed work ends in itself, it does not make room for a conversation, and it establishes rules, and this is something I try to avoid. ¶ There is a distortion of perception, but there is also a difference from Clark's work, because I use a functional object with the intention of creating another relation with the architectural space. The shelf dialogues with the architectural interior, it follows its design and organizes it. The architecture contains the shelf, and the shelf softens and tightens the design and the system that contains it. ¶ In some of my works, the participation of the viewer is the meaning of the work; it exists when there is an action on the part of the other, just like in the installation *mim Tarzan, você Jane* [me Tarzan, you Jane] and in the collective action that happened in *Mato sem cachorro não tem dono* [A field without a dog has no owner²]. In other cases, the work is exhibited and it exists from this distortion of the senses, like in the case of the "shelves" or even an ordinary action, an accident placed as the work focus, a fault that allows other interpretations because it breaks blocks or emphasizes them. The meanings are set and they are collected in the everyday life, I think about the relation of estrangement established with other meanings.

PH Tide. In the exhibition *Travessias*, at Complexo da Maré (2011), you built a structure made of apparent bricks, rebars, and wooden boards with a lexicon of columns, beams, and passages. The building escapes any practical utility and it's not intended to work as a monument. However, you use the vocabulary of materials of the vernacular architecture of that community to propose precariousness. The work place is the same of the empirical production of constructive knowledge of the resident of the community

that receives the exhibition. The title of the work, *XYZ e Aglomerado subnormal* [XYZ and Subnormal agglomeration] (2011), is apparently cryptic, but it indicates the dialectical equation of the piece. At Maré, just like in thousands of peripheral communities in the country that informally solve their housing problems, the intuition is the architectural unconscious. The first term ("XYZ") corresponds to the formulation of the vector space and juxtaposes Cartesian coordinates under what is known instead as the process of intuition. The strange term "subnormal agglomeration" is the way IBGE³ designates slums and similar settlements. Is *XYZ e Aglomerado subnormal* a criticism to knowledge and to the State in its inability to account for the experience of the subject and the communities? **AK** The work I made exists as a real criticism to the understanding of what is built. By giving the piece two different titles I think that, on the one hand, I constitute an architecture that sustains and adapts itself to the possibilities, and, on the other, this architecture aggregates, establishes, and contaminates a space, forming a place. ¶ Demarcate, establish, disappear... ¶ I think that, within IBGE's denominations and cataloguing, such constructions are considered to be outside of the "normal" standards, that is, they are an irregularity within the established standards. However, the way the State sees those buildings is timeworn. The slums adaptation promotes an understanding of a real architecture that personifies not a utopian project of modernism, but an organic structure that adapts itself to the specific difficulties and necessities of the communities. ¶ Indeed, that is neither a monument nor a practical element, for the monument establishes the representation of a landmark, it creates a paralyzation, and it can carry a representative character of some stagnant political ideal. The precarious constru(a)ction allows us to break limits, it neither establishes nor stabilizes, but it promotes a living, metaphorical field.

- 1 Juscelino Kubitschek, president of Brazil between 1956 and 1961.—Trans.
- 2 There is some wordplay here: *Estar no mato sem cachorro*, in Portuguese, literally means "To be in the field without a dog," but it is an idiomatic expression, which means "to be up the creek without a paddle."—Trans.
- 3 IBGE stands for *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, or Brazilian Institute of Geography and Statistics.—Trans.

PH Dialectics. Your work claims a negotiation of history. In *Educação para adultos* [Education for adults] you appropriate Paulo Freire's adult literacy method in the 1960s, which was based on an awareness of the dialectical process in history and of class position. By testing the method, you are in fact exploring your own model of a diagram of sociability. Art will not solve illiteracy, but it can be an acting force in the construction of a disposition for education. At a certain point, someone mentioned a "visual literacy" in the relations between art and education. Your art operates a pedagogy of counter-exclusion. Hence the characteristics of a manual implicit in the work *2em1* [2in1], and the deconstruction of the ideological model of a dictatorship (in this case, the one in Chile) in *HoyAyer*. Whom does this disconcerting didactics address? You claim "To believe in the impossibility of Democracy, acting in the defense of the same Democracy; to forget all that one needs to forget, to readily bring it to memory when it is needed, and then forget it again; and, above all, to apply the process itself to the process." Is art the instance of the possible experience of utopia? Or is facing the necessary cynicism the way of representation that seems to overcome limits and limitations of the cynical utopianism? What is the dialectics between memory and oblivion in politics? Have you ever considered expanding this field into institutional criticism directly involving the art field? Or does your text believe in art as a place where the difficult relation with contradictions, as well as paradoxes, experiences an illuminating potency as an inconvenient datum of conscience? **JA** I don't see myself very clearly as to my role in the dialectical process in history, and to me it has always seemed a little artificial to assume/apply a program/mission of class struggle to the Marxist patterns in Brazil in the early 2000s. However, that was the most interesting reading I could have on the historical chain of oppression that structured society, and which situated me and included me as a cog in the wheel. But I didn't feel whole and went on to try different things that ended up leading nowhere as well. ¶ I get to art not necessarily by choice, but by the failure of those other attempts, a certain inevitability. So, by exclusion, art started to encompass all that I was and to which there was no room in other careers or life projects that I had tried out. In other words, it involved everything that was not resolved and constituted me—it was all or nothing. Art became the place of full breath, of extreme experience, of the unfulfilled desire, of the delirious urge, of the call for courage, and also of fear, fire, and escape. Art also became the ground for my political frustrations. ¶ If my projects/works operate a pedagogy of counter-exclusion, I believe they aim to destabilize/dismantle all there is of the oppressor and of the oppressed within me and also in the other. The didacticism interests as a language pattern that tends to simplification, creating a safety zone in the works that works as an arena for the traps that invite the other and myself to participate in a game of destabilization. At this moment, a *capoeira*-style play is instigated, in which the other is fundamental, and it is only when it starts that each one's baggage surfaces, and that develops into a fight, a dance, or a partnership.¹ The fact remains that the other pulls me down and reveals me, also pulling himself down and revealing himself by doing that. What is left of this dismantling is the exposure of that which acts upon us as oppressing and oppressed agent, and the possibility of a flash—individual or not—of autonomy. It has to do with action, reaction, and response, with the need and the search for an unstable state of freedom. ¶ As to "believing in the impossibility of Democracy, acting in the defense of the same Democracy," that quoted claim you mention involves an incorporation of passages of George Orwell's *doublethink*. In his book *1984*, "the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously, and accepting both of them" is the basis of a control system introjected in the masses by the powers that be. In the text "O gatilho" [The trigger], from which the text below was extracted, I describe the moment when this power mechanism is turned inside out, becoming its opposite—the powerful capacity to move within contradiction in times of a radical crisis of reason, establishing a corporal politics of radicality in the conciliation/equation between the intention of gesture and retreat/recoil before the idea of discursive coherence/commitment.

And, suddenly, just like the solid that melts into air, or the water that becomes wine, a rebirth. From the indissoluble contradiction, a reinterpretation of the nature of the checkmate: just like an engine structures its thrust in the movement between the opposite poles, to internalize the contradiction as an explosive potency, shamelessly experimenting to be the yes and the no maybe, simultaneously. (Excerpt from "O gatilho," 2010.)

This change of posture involves the search for an autonomy, an endless search, like something that we sometimes possess/achieve, and that vanishes soon afterwards, because it is impossible to guarantee/attain in its integrity. Art makes it possible for me to reinvent myself, to limit my contradictions in favor of my own coherence. The projects that I develop summon me, and just like a horseman and a horse at full throttle, there ensues a dynamics of possessing and being possessed. That flow demands the recognition and the exercise of my being, and repositions my being in the world. As much as I am aware of the limits of the work exhibited, my fight with it is what guarantees, to a great extent, the permanent integrity of such summoning. This is one of the factors that convince me of the urgency or the necessity of one work or another to exist. I cannot work based on what it can change from that activation, because the potency that I recognize lies in that itself. ¶ Although the design of a fairer society is still a significant reference, I don't see it as a clear or direct objective; I don't even know if it can be seen as a possible consequence, but I trust the great revolution that the possibility of activation from instability already is—a peak of truth that is extremely frail, since it is a space-moment of inter-stabilities, where transformation, albeit not guaranteed, is imminently possible. I believe that the artistic existence, which is neither a privilege of professional artists nor a guarantee for all of them all the time, has to do with attention and emergency, and on a second moment, with nourishing it and making room for it. In addition to an aesthetic disposition for life. ¶ In this sense, all that which treats art as an isolated field ends up arousing little interest. The utopia as an unachievable albeit guiding light for a certain exercise within a certain field seems to be a neutralizing and insufficient place. Taken like that, utopia is easily co-opted for a discourse advocating stagnation, just like peace and hope, which also experiment with ostracism. I feel strength in art for its capacity to generate energy in absolute contradiction and disorder within a system: for its ability to take the checkmates as thrusts for movement and transformation, and not as hopeless ambushes. ¶ Memory and oblivion are two facets of editing that foresee a subject. The relation with politics is the definition of that subject. The new control scenario is made effective by numbness. Tools of hegemonic power, such as the excess of information, consumption mechanisms, the belief in the linearity of historical writing, and the obsession with the idea of truth, rob the subject of his autonomy, making the institutional powers that be the subject that decides what is remembered and what is forgotten. Therefore, history is no longer a flame in contact with sensibility and becomes just another cultural entity to be consumed; it becomes sterile. ¶ Memory is a malleable being; it touches history not as a general truth; it is imprecise, labyrinthine, densely woven. The choice of residues from the past is something arbitrary, personal; it involves decision, taking it to yourself, and inevitably passes through a reconnection with desire itself. Whoever takes back the reins of his own appetite exercises autonomy and becomes his own subject. He decides or is intuitively led to forget when he needs lightness to gain speed for the necessary movement. Or he calls upon his memory when he needs weight for the friction, for the curb or the curve that demands existence.

PH Representation and contradiction. In your interview with Stuart Comer for *Mousse* magazine, you address the characteristics of your "generation" and show certain discordance when detecting a political difficulty in it. I quote an excerpt from your answer in the interview: "The psychoanalyst Suely Rolnik talks about a cultural heritage that goes back to the historical trauma when totalitarianism threatens existence, leading to a concrete retreat in artistic, political, intellectual creation. This made a lot of sense to me after visiting Argentina in full political reaction while facing the economic crisis in 2001. It was the first time I left Brazil to go to another South American country, and while I felt a complete foreigner, I also felt a strong familiarity with the mass political convulsion. There it became clear that

although I hadn't experienced the trauma directly, I was living under its effect, but I was also authorized to move beyond it. Rolnik points out that the third generation after the military coup is the one capable of taking back the political-creative flow, that is, today." I ask you to make sure of the accuracy of Rolnik's ideas in relation to the terms you present, because my questions arise from the positions you presented for *Mousse*. Before that, you had written in the text "O gatilho" that "in face of distress, the youth lost its savor, and crystallized." The term "generation" in the sense of age bracket, used by Marcus Lontra in "Geração 80" [80s Generation], ended up by flattening the individualities that dissented from the preponderant practices, as was the case with Ricardo Basbaum, for instance. Paradoxically, a group of critics and artists of several generations who took the power at MAM in Rio in the 1970s and in other initiatives was an implacable force to boycott the experimental and homosexual artists. To one of them Leonilson dedicated his work *Para quem comprou a verdade* [To him who bought the truth]. In your answer to Comer, you seem to fully subscribe to the terms proposed by Suely Rolnik that the overcoming of the trauma of the military dictatorship would only end in three generations. I don't see Cildo Meireles traumatized by the dictatorship exactly because his work was, at the right time, a resistance factor, while other artists simply did not say anything, for it or against it. Sergio Camargo recommended the verbal vacuum before the material fact... What distinguishes the generations, if we can retrieve the term from its merely temporal connotation, as in a decade? So either Rolnik's model does not work in your case or your position is inconsistent. How can we treat as a "generation" certain questions that are so subjective? Would it be a contradiction to talk for a generation that, for the most part, I agree with you, is somewhat indifferent to politics and to the inadequate active positioning? Can we fully accept Rolnik's model and therefore speak in the name of a generation, when you mention your distinct personal position in relation to more disseminated present postures that oppose what you propose? **JA** I understand generation as a volume/group of people who share the same historical period and the same field of political, economical, and social influence. Generally it is linked to the idea of youth and to the moment it enters the system's productive chain. The great obsession with this term is both in the expectation as to how new answers, reactions, or postures can emerge as a particularity of that "new" group and certain historical responsibility in it, and also in the urgency of the hegemonic power to neutralize the potency of what is destabilizing in this new group; to immobilize/constrain what is explosive in the amorphous and experimental. The design of the characteristics of a mass—including the generation—is a construction, a stereotype, and, to a great extent, a reduction. The edition of what interests or what one leaves out of the composition of an era's "face" is a power tool. And if the making of the official History operates with the stereotype, I am interested in working with the stereotype, to mount the mechanism. I "buy" the general definition of generation; I become a "generating cell" and allow myself to treat my own paradoxes and feelings of historical discontinuity like everybody else's. Just like in a metonymy operation, when a part is taken for the whole, this so-called generating cell is taken to the laboratory, and the results are taken as a sample of the whole social organism. A generating cell in the holographic sense, as in one being the whole and an individual dissidence at one and the same time. What interests me in this short circuit is how much my considerations reposition the group's responsibility facing its own past and its present historical role, as well as testing how dissonant my posture can be before an—abstract—idea of common sense, or how much or what within me is not the stereotype and the common sense themselves. At the same time, the internal incongruities of this cell/whole pollute what could be settled as an idea of a homogeneous or sanitized group. This mechanism is a way of testing the degree of wholeness in the articulation of my feelings about certain questions, in this case, historical ones, and about the political use of my existence. It is an exercise of distortion so that, by contrast, the agents highlight, reveal, and recover their positions. It is a politics of activation through ambiguity, when only the match that is not wet will produce a spark. ¶ I connect to Rolnik's text not by the assumption of numbness because of the trauma of the military coup, but in the call for a moment of possible exercise of freedom and creative power. I believe in that, opposing

the numbness feeling. I borrow her words in what they reverberate my own tensions, that is, in what deeply activates me. It is a fast move, a kind of whip-up, which dislocates the fragments from their original contexts to reposition them as pieces and breath for a new proposition, taking only the truth that interests as a device for action. Just like Orwell's doublethink in the text "O gatilho," the coherence that I experiment is with the kind of effect that it has in the present, with the structure it was displaced to. There is a choice in the way of looking at a stimulus from a certain aspect so that the response/reaction to it is powerful, true, coherent with the intention of gesture and oftentimes tensioning the contradictions. This procedure can be strange to Science, but it involves the deconstruction and the use of the political practices of constructing partial truths that move the world through common sense. Therefore, it is not my role to make sure of the accuracy of the projection that three generations after the coup are enough to take back the power of reaction or creation. For the use I make of such proposition, what interests is the trigger that it provokes in me to pour into the numbed NOW a MASSIVE responsibility to react and take back. For that, I force that assumption as if I were convinced already, in order to gauge it in life, freed from the discursive arguments. And my body takes that with the same zest/ardor that ignites/fills the idea that we have all the conditions to make the revolution in the present; to be fully I-myself/you-yourself. You only need to recognize yourself, to move yourself, to do it.

PH Task. Brazil is a country where powerful voices rise up against emancipative movements that demand respect for the differences or affirmative actions. These voices despise the idea of the "politically correct" and, nonetheless, maintain their prejudice in the grain of their voice. Recently, an artist criticized the relations between art, freedom, and "animal citizenship," but he feels comfortable to utter homophobic opinions, because he does not see the chain of oppression he himself established against others' differences. In the moments when it liberates the oppressed, the "nice" art criticism, which unreservedly addresses oppression, freedom, and the body, sometimes blurs deep-rooted homophobic opinions, terms, or emphases. At Bienal de São Paulo (2010), there was a confined "gay section" that looked like a ghetto. The affection or sexuality allowed in the artistic scene is basically heterosexual. An artist who addresses homosexuality is reduced and confined to the "gay aesthetics" category. The censorship—and what censorship is not oppression?—aggrieves artists like Ivens Machado, Emil Forman, Leonilson, the duo Maurício Dias & Walter Riedweg, and Fernanda Magalhães, among others. This is also your risk. One tactic is to ignore their production, and this silence from the critics is murder. Your poetics assumes a combative position, which includes the elaboration of a strategy that does not isolate it from other claims of emancipation, awareness, and play with the contradictions that permeate society and the political agenda of your project as an artist. What is the relation between addressing Paulo Freire's education in *Educação para adultos* and the games of desire in *2em1* (2010)? In what instance is the apparently dissociated articulated in your production? The philosopher Cornel West says that "the principal task of the Afro-American philosopher is to keep alive the idea of a revolutionary future, a better future different from the deplorable present, a state of affairs in which the multifaceted oppression of Afro-Americans (and others) is, if not eliminated, alleviated." In a position consistent with West's call, should the artist whose sexual orientation is homosexuality take on the task to oppose the deplorable present of homophobia as a dimension of a "multifaceted oppression"? **JA** Ruin as opening, destruction as resumption, death as joy, guilt as pleasure. I like to believe that there are paths/modes of freedom within oppression and censorship, and that Brazil is clever and is known for treating forbidden ground as a catalyzer for transformation. Of the instances of resistance, one of them is the direct fight against oppression. Another possible form is to pass over oppression, to invert the condition of the oppressed to its absolute opposite—and to turn it into strength, because life must be lived to the fullest and now. ¶ If there is a task, I see myself closer to the latter. I feel abler to try to recognize the opposites in the political dialectics, to incite fields of suspension and trance, to twist the supposedly defined roles, and to provoke blows to mix up my place with, under, and before the other. And that goes for sexuality, for class struggle, or for any other instance of power. Life happens with all of them together. So I

sometimes take the place of hegemony, at other times, I take the place of subordination, but mostly I can oscillate between one and the other. I need to recognize the existence of these two poles in me, so that I can move around them in the world. To try to ignore or sanitize the oppressor from within leads to the false, empty courtesy of the politically correct discourse. One needs to face it, tame it, use it as a potency of the opposite, as part of a repertoire of political sensibility, as a tool. I have idealized the revolution as a claim by the oppressed. But now I see more strength in the tension of the opposites, in the handbrake turn. ¶ *2em1* and *Educação para adultos* are two examples of this kind of trance. Both create experiences of instability with transforming potential. Taking myself as one part, and the other part consisting of the people involved in the process of developing the work, *2em1* reaches its peak when the exercises of power—class-like and corporal—assume crossed vectors between the parts, full of valuable unsaid things. In *Educação para adultos*, this moment happens with the surprising partnership with one of the group female participants, the only one who was not religious, who had free moral transit on the subjects and her life narrative. I recognized this animal within her and I decided to poke it, and this growing eye to eye started to make me lose my inhibition, which was fundamental so that the cracks of horizontality developed there, stimulated by her personality and in different terms from those foreseen by the method; after all, it was not exactly a matter of learning, but of recognizing peers and strength. That was fundamental for the intensity of the experience and the emergence of consequences, like the exposure of my ethical immaturity, the delineation of a class awareness by means of the possession of my own pain, and some unexpected first signs of effective literacy. ¶ I don't see myself addressing homosexuality as an issue, just like heterosexuality is not one either. The works carry the full and plural exercise of that which I live and how I live it. My poetics doesn't need to be conquered, it is what it is, it is what it already is; a horse without a saddle, delirium and salvation, a powerful field of instability that, on the other hand, creates a solid ground where it steps on and from which it jumps off.

¶ *Capoeira*, which originated among African slaves in 19th-century Brazil, is considered a dance by some and a martial art by others; among its practitioners, it is referred to as a play (*jogo*).—Trans.

rafael vogt maia rosa interviews laura belém

RR Seeing your earlier works for the first time and following your career up to now, I allow myself to pinpoint a constant aspect that I find fundamental in your poetics: your installations always operate in the threshold between the narrative and a total opening to reception. What do you have to say about this “middle path,” if you agree at all with my observation? **LB** The middle path, for me, is not the path of neutrality, but of the balanced action. In regards to art, and more specifically in relation to the poetics of my installations, the intention is to get inspiration from life and also to reinvent it. The narrative strategies offer the viewer a kind of direction when *experiencing* the work, which is there so as not to leave him or her totally “adrift.” They also reveal something about my feeling, my intention, and my world view when creating that work. On the other hand, I consider it essential that the work offers room enough so that the viewer can project his or her own personal experiences, his or her memory and imagination, thus “completing” the work with his or her own interpretation. I think that from that encounter—a vestige of narrative that is open to reception and interpretation—a psychological ground may arise to reinvent the subject with the world and with him or herself. ¶ As the work of art shakes us out of our certainties, thus breaking up certain logic when perceiving things, and confronts us with something that is familiar to us, it offers not only answers but also questions. If art operates only in the field of answers, it becomes didactic or totalitarian. And if it operates only in the field of questions, it becomes hermetic and many times inaccessible. That is why, in my work, I seek the middle path, and I try to get to it by articulating a series of elements that encompass from the choice of materials and techniques to the way it intervenes in the space, the choice of the title, and more intuitive procedures.

RR In a recent interview while in Brazil, when asked about the ironical content of his work, Jeff Koons denied that his purpose as an artist is to make critical commentary on the art system and market themselves, and he talked about a greater reach of the artist's gesture in society. In his case, such gesture would be ample, multiple, and sometimes indirect, but for which he would assume total responsibility as an artist, despite the fact that he does not produce the works himself, they are done by his assistants. What do you have to say about the social dimension of your poetics? **LB** I believe that the social dimension of an artist's poetics may be expressed in a more direct way, when the artist approaches the social sphere as the central problematic of his or her work, or in a broader, indirect way, as Koons put it. In my case, the social dimension of my poetics happens according to the latter. It is related to a new way of seeing or perceiving things after the viewer experiences the work. Or, in a broader way, it is also present in my work as a teacher and lecturer, since the poetics of an artist is not limited to his or her work. What differs the artist from other individuals in society? I cannot say that the artist is an opinion maker (sometimes he or she indeed is), but maybe a questioner, a proposer of experiences and new viewpoints, acting in a society with certain customs, parameters, and culture. On the other hand, his or her action is wide, for the work of art itself traverses cultural geographies and is capable of communicating with different societies. Such is the particularity of art and its social dimension. This, of course, depends on the artist's ability to produce meaning that crosses boundaries, and on the openness of the viewer that encounters the work. Even if the artist does not work with an absolute objectivity but with relative, healthy objectivity, it is important that he or she is aware of what he or she creates and proposes. Experiencing the work, in both public and private spaces, can help transform the viewer into a more sensitive and reflective individual, and society is made up of individuals. Equally important is what happens after the visit to the art exhibition—if the work triggers a new way of seeing the world and yourself, it has fulfilled its social role.

RR Many of your works incorporate sound elements. What can you say about music and sounds in general, and particularly in relation to your production? **LB** I remember that a while ago we talked about the notion of the “perfect immateriality.” Music is the most immaterial of all arts, isn't it? And maybe that's why it is the most sublime too. I grew up listening to

a lot of music, from classical to Brazilian popular music and rock 'n' roll, influenced by my father. When I was a child, I liked to create sounds and enjoyed listening to the sounds around me. Not only musical sounds, but sounds in general, ambient sound and sounds I could play out of objects. One of my sisters became a pianist. Later, when I went for my art residency in San Francisco, and also in the following year, during my master's degree in London, I started to get in touch with visual artists who used sounds in their works. Sound has the power to silence us, at least for a while. And during that silence, a rich space for contemplation may be generated—contemplation of what is around us and also self-contemplation (in the sense of self-perception). In my installations, I felt that sound could be a tool to explore psychological states and to connect to memory, imagination, and fantasy. And it is also an element to evoke temporal displacements. When used in a way as to suggest narratives (either linear or not), sound leads to the creation of images. And, at the same time, it connects the individual to space in a different way from the one achieved through vision. Sound permeates everything, absolute silence does not exist. When used in the visual arts, it can contribute to involve the viewer with the work in a more embracing or detached way from the one provided by retinal experience. The sound models the space when utilized in several channels; it promotes a corporeal relation with the viewer, and modifies his or her perception of a space.

laymert garcia dos santos interviews marcone moreira

LG One of the core questions of the interest generated by your work is the articulation, only apparently paradoxical, between the bond with the Amazonian universe and the adoption of a language that is inscribed in the patterns of the international contemporary art. How do you see this double belonging—both local and global—in your production? **MM** I started producing while I was living in Marabá; the fact remains that the production starts somewhere. Honestly, I cannot see a center of the world, but I believe every human being has his or her own center. I remember a fragment of a text by a poet from Pará, João de Jesus Paes Loureiro, “Heaven on Earth is where your heart is.” ¶ I think that, as an artist, my question is to re-elaborate my world from how I perceive it, and that is what I dedicate myself to, from the place where I am currently living. ¶ How to address some recurring issues (chaotic traffic, wealth acquired over other people's poverty, the migration flow, stimulated by several economical cycles throughout history, conflicts that generate great violence...). However, such aspects are present in many cities of the world. ¶ But the material that is collected in Marabá, which oftentimes has its own characteristics, goes through a filter that is myself, and I am always moving around, perceiving this place from inside and out. ¶ I have a series of works that I started in 2005, when I went for my first solo exhibition in Rio de Janeiro and I stayed there for a while, and I was interested in the colorful nylon strips on the beach chairs. Then I lived in Belo Horizonte, I used to visit the Central Market, and plastic bags are banned in that city, therefore people use nylon bags. So I started to collect that material, I used to exchange people's old bags for new ones (I was interested in the memory impregnated in the material). The curious thing is that, since there is a local aspect to my work, people think I collect those nylon objects in Marabá, but there is no such material in the city, there is no ecological awareness, these questions are not considered yet. Today I collect the nylon bags in the street markets of São Paulo; I find these contradictions very interesting and they generate movement in my work. ¶ The fact remains that wherever I go, I am contaminated and I also contaminate—such interaction is very enriching.

LG The critic Moacir dos Anjos wrote that your work does not choose to be a painting or an object. If it is neither, then it is a hybrid. So how would you define such hybrid? **MM** It is important to point out that Moacir dos Anjos wrote about my work in 2005, and at that moment my work was two-dimensional; they were basically flat objects, made out of wood, because my early work, in the late 1990s, was painting. After a crisis, I was not satisfied with the result of my painting anymore and I was blocked; since the will to produce persisted, I had to find other solutions, and that was when I realized I could approach painting in different ways and I started to make those objects that were indeed difficult to define, since they had certain volume, but they were basically colorful, flat compositions. ¶ Then the work evolved naturally, and things started to be more defined. Today I feel very free in my work process; I make sculptures, which expanded to installations; I have also produced some videos, I have some studies in photography, I went back to painting, which has always been one of the axes that guide what I do, and to drawing, which is an important tool in the construction of my thinking. So, each project demands specific solutions, and I resort to all of them; it is an accumulation of possibilities and these layers are added to the work.

LG Your works predominantly rely on the appropriation logic. In our conversations, you named the “material” that serves as basis for your artistic action “tired matter.” Could you explain the implications of this term, both in the starting point and in the outcome of your creation process? **MM** I have always liked memory, this worn-out matter impregnated with meanings. When I started working with wood, initially it was from vessels, then it was from wagons, both are vehicles that circulate a lot; it is interesting to think that, in relation to the city I live in. Marabá is known for being the meeting point of two large rivers, Tocantins and Itacaiúnas, forming a kind of Y in the heart of the city; in addition to the fact that the city is an important logistic crossing point, connected by five highways to the rest of the country, by planes, by trains, by ships. And there is also the migration flow, which happened in several moments, and which marks the history of the city. ¶ The work is composed of physical and conceptual residues of that flow, of that circulation.

LL In the 1990s, two very interesting artist collectives were created in Brazil that were devoted to sound and space researches: O Grivo and Chelipa Ferro. Each one emerged from different needs, with distinct repertoires, and now I realize that the institutional circuit of museums and galleries has already absorbed the breaking of the silence that was involved in contemplation. In your work, to what function/functions does the inclusion of music in the space correspond? **PN** Yes, I remember the aesthetical impact of Chelipa Ferro's *Autobang* in the 2002 Bienal de São Paulo! I saw the wreckage of a Ford Maverick, a collector's dream, exhibited on the floor and walls, together with the tools used in its destruction. I especially liked to know that the wreckage gained a ritualistic atmosphere during the electroacoustic performance. The symbol-vehicle of capitalism turned into rubbish while the demolition became musical. As to O Grivo, I came to know it in 2003 during my residency in Belo Horizonte with Bolsa Pampulha.¹ Up until that moment, every sound produced by that anticommercial collective, of intimate quality, was originally acoustic, and all the instruments were invented and miked for live performances. For me, both Chelipa Ferro and O Grivo are ways to say "enough!" Just like them, I work against the cultural, musical, and commercial industry. ¶ Initially, I realized that Chelipa's work related to the origins of electronic music, while O Grivo's was akin to concrete music. I explain: whereas electronic music is produced through sonic synthesis and electronic circuits, concrete music, just like its name indicates, appropriates sounds captured in the real world (machines, cars, city noises, etc.). The recorded material is analogically manipulated through cuts, overlaps, inversions, temporal alterations, until the original sound loses its identity and assumes its own existence, detached from reality. Today, I would say that such characteristic has been abandoned, and that the groups have started to mix all those media. The concrete, acoustic, electronic, and digital sounds are sampled and dissolved to generate a work that has richer and more interesting sounds. ¶ It has never made sense to me to be purist and work exclusively with either electronic or concrete sounds. So, right from the start, I have used sound as spatial matter, that is, as another constitutive element of the work. When you fill a space with sound, people can have the feeling of diving into such matter that is also energy. I have always been more oriented towards the sound physicality than towards its musical qualities, although many times I have approached the history of electroacoustic music. ¶ While studying that story, I realized there was a gap. Prior to the advent of the phonograph, if you wanted to listen to music, you'd either go to a live performance or buy a music box. These boxes, in their turn, became more and more complex and generated another invention, even prior to electroacoustics! I'm thinking about the automatic music played in Pianolas, barrel organs, Hupfeld violinas, and machines that reproduced the sound of an orchestra through music recorded on perforated paper rolls. Of course, only wealthy families could enjoy having an automatic orchestra in their living room. However, simpler music boxes were always present in more modest homes. The advent of the phonograph and, later on, the popularization of the gramophone made music accessible to all homes, and you could easily alter the music just by changing the record. With the popularization of the new ways of listening to music at home, the automatic music boxes fell into disuse. That created a gap in the history of the automatic music. The music boxes reproduced the songs that were popular in their time. And, up until now, companies that make music boxes still configure them to play traditional or more popular songs. ¶ That's exactly where my contribution comes in. The initial project was to create music boxes that would play contemporary and experimental music composed by me. The first was *Música dos ventos* [Music from the winds] (2003); others came until, more recently, *Virus* [Virus] (2011). On the other hand, I was also interested in producing a repertoire that could be used in improvised contemporary music, or invention music. In this context, I can mention several works, from *Lugares sonoros – Teclado decafônico concreto* [Sound places – Concrete decaphonic keyboard] (2005), *Decabráquido radiofônico* [Radio decapod] (2006), *Protótipo* [Prototype] (2006), *Contrabaixo eletromagnético* [Electromagnetic bass] (2008), *Teclado sísmico* [Seismic keyboard] (2008), *Retrocórdio* [Retrochord] (2008), *Guitarinha* [Small guitar] (2008), *Mosca* [Fly] (2009),

Polvo [Octopus] (2010), and *Berimbau eletrônico* [Electronic berimbau] (2010). Simultaneously to my desire to contribute to the automatic music, I have also produced sculptures related to physics, to kinetics, and to sounds. In my career, the incorporation of sound in space has the function of being an immersive matter just like the role color plays in Hélio Oiticica.

LL Surrealism used objects that the industrial revolution had turned into specters, scraps, waste... Would you say that, in its origin, your work also stems from the obsolescence of the analogical system and from the passage to the digital era? **PN** Yes, in some works I discuss the idea of technological waste, of analogical technologies that used to be part of our lives not so long ago and that are now obsolete. The music industry, also globalized, generates disposable musicians. We turn the radio or television on, or log on the Internet, and trash pours out. ¶ I have always insisted on making the works that come to my mind, I have always used my experience with electronics, acoustics, and other related means, alongside the process of constructing with wood, plastic, and metal. It is in the construction of the works that I elaborate the concept of the next one. If I delegated the execution of my pieces to third parties, I would have stopped working a long time ago for running out of ideas. ¶ In order to make *Realejo heavy metal* [Heavy metal barrel organ], I bought an MP3 player (a device to play music in digital format). I downloaded a CD with ten hours of heavy metal. But, in order to play the music, you must turn a crank—a joke with the origins of automatic music. Less obvious, *Decabráquido radiofônico* contains ten FM radios inside it. The sound is switched on and off through a keyboard. I was more interested in the chance of the sound outcome than in the recycling idea itself, also because I had bought ten new, identical radios. Differently from Cildo Meireles' *Babel*, which uses a number of radios from different times to build a tower of sonic chaos and chance, I wanted to offer an instrument with which John Cage could play his *Imaginary Landscape No. 4*, since the instrument has all the necessary controls for it. My work *Totem* has more to do with Cildo's *Babel*. I wanted to use only electronic materials that were in good condition, although obsolete. I even used the engine from a floor-polishing machine my mother used to have. I think it's interesting that *Totem* becomes almost a museum of scraps of a given time or period. In it, one can find means for producing sounds that go from the noise of an engine from the 1960s, passing through tape decks from the 1980s, to a CD player from the 1990s. All creating a random sound composition, controlled by an electronic circuit and set in motion by the audience presence. For my *Teclado sísmico*, I used six hammers to break concrete. They were bought new. In this case, I didn't wait for the machines to become obsolete. In *Escorpião* (Scorpion), which I produced in Arizona, I used sound scraps to build a noise keyboard. During three weeks, the public donated scraps (radios, pickups, motors, toys), that later I used as material. In other works, I have bought new materials, only changing their original function, like in the case of PVC pipes and fittings. In this kind of process, I use the materials as if they were pieces from a puzzle, taking advantage of industrial coincidences, as in a game of buying and fitting.

LL I have written several texts about the use of "gambiarra"² in the Brazilian culture, which have generated mistaken interpretations and degenerated into some sort of aesthetics of the precarious. I wanted to praise a certain urgency, an inventive instinct against the capitalist means of production. I have mentioned, in this context, works by Cildo, Marepe, and Rivane Neuenschwander, which put characteristics of the popular culture back into circulation. On the other hand, I'm bothered by the idyllic vision that was created around a supposedly harmonious "primitive" life. Don't you fear being associated to a politically correct trend (the future of the planet), when the avant-garde has always been acknowledged for irreverent and transgressive acts? **PN** I started using solar cells so as not to have to use a wall socket. Thus my work could be exhibited anywhere in which there was sunlight, that is, the entire planet, provided it is outdoors. A small solar cell supplies the energy for a work that transmits sounds, movements, or light. In that sense, *Monjolofone* [Monjoloophone³] is the piece that gave me the most satisfaction. It is a random, automatic music machine powered by water. Twenty liters of water circulate inside it, and a hand-operated pump transfers the water from a collector on the ground beneath it to a reservoir above it. The energy to operate the work is supplied by the audience itself.

After pumping, the water stays in the reservoir as potential energy. When one opens the taps, the water comes with the force of gravity, generating kinetic energy. This energy moves the small *monjolos* that strike the metal plates, producing musical notes. Ultimately, sound energy and music are generated. It is beautiful to imagine the human force converted into music. It's virtually 100 percent return. And it is also beautiful to think that this work can be exhibited in any part of the world, with only twenty liters of water. ¶ Of course I don't disdain the parts of the planet that experience this kind of privation, but total welfare is a misrepresentation as long as capitalism remains the functioning model. The only way to continue is through participation. The Internet, for instance, is revolutionary in its way of democratizing the production of knowledge... ¶ My main pursuit, in terms of sounds, of nature, or of physics, is the invisible. When I created *Música dos ventos*, the work was automatically associated with an ecologic concern. However, my desire was to work with the wind for its quality of driving force, of invisible energy. And also for its unpredictability in making random music. In *Monjolofofone*, I'm not discussing the water issue, but the transformation of the audience invisible energy. It's the people who set the work in motion. Invisible energy turned into music. I find it interesting to work with solar cells not only because it is clean energy, but for the poetry of converting light into electricity. In *Decabráquido radiofônico*, I convert the chaos of the radio electromagnetic waves—also invisible in space—into sound. In *Lugares sonoros*, I turn a building into sonic matter, as if there were a dormant matter in architecture. Invisibility, here, is related to the process, connections that are invisible to the less-trained eye. The finished work is more than its isolated parts. This kind of process is what I call "gambiarra," and it is related to invention and improvisation. It has nothing to do with ideas of recycling or precariousness.

1 Bolsa Pampulha is one of the most relevant individual artist grants in Brazil.—Trans.

2 *Gambiarra* originally means a fraudulent extension cord to steal electric energy, but has been extensively used in Brazilian culture to explain any kind of improvisation or makeshift.—Trans.

3 *Monjolo* is a rudimentary water-powered milling machine.—Trans.



Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas

1ª edição 2004-2006 927 inscrições

Comissão de Seleção | *Selection Committee*

Lisette Lagnado Dwek | SP

Marcus Lontra | RJ

Rodrigo Moura | MG

Artistas Selecionados | *Selected Artists*

Alexandre Vogler | RJ

Amílcar Packer | SP

Cao Guimarães | MG

Frederico Câmara | MG

Irmãos Guimarães | DF

Jared Domicio | CE

José Bento | MG

Keila Alaver | SP

Laércio Redondo | PR

Laerte Ramos | SP

Laura Belém | MG

Laura Vinci | SP

Leandro Lima e Gisela Motta | SP

Lia Chaia | SP

Lucia Gomes | PA

Lucia Koch | RS

Marcelo Cidade | SP

Márcia Xavier | SP

Marco Paulo Rolla | MG

Marcone Moreira | MA

Marilá Dardot | MG

Paula Trope | RJ

Paulo Meira | PE

Paulo Nenflidio | SP

Renata Lucas | SP

Rodrigo Matheus | SP

Sara Ramo | MG

Tatiana Blass | SP

Thiago Honório | SP

Thiago Rocha Pitta | RJ

Comissão de Premiação | *Awards Committee*

Moacir dos Anjos | PE

Paulo Herkenhoff | RJ

Paulo Reis | PR

Artistas Premiados | *Awarded Artists*

Lucia Koch | RS

Marilá Dardot | MG

Paula Trope | RJ

Renata Lucas | SP

Thiago Rocha Pitta | RJ

Comissão de Acompanhamento |

Prize Accompaniment Board

Ivo Mesquita | SP Marilá Dardot | MG

Lorenzo Mammi | SP Renata Lucas | SP

Moacir dos Anjos | PE Lucia Koch | RS

Paulo Herkenhoff | RJ Paula Trope | RJ

Paulo Sérgio Duarte | RJ Thiago Rocha Pitta | RJ

2ª edição 2006-2008 744 inscrições

Comissão de Seleção | *Selection Committee*

Marcus Lontra | RJ

Marisa Mokarzel | PA

Ricardo Resende | SP

Artistas Selecionados | *Selected Artists*

Armando Queiroz | PA

Carlos Mélo | PE

Eduardo Srur | SP

Egídio Rocci | SP

Elder Rocha | GO

Fabiano Gomper | PB

Frederico Câmara | MG

Henrique Oliveira | SP

Jared Domicio | CE

João Loureiro | SP

Laerte Ramos | SP

Laura Lima | RJ

Leandro Lima e Gisela Motta | SP

Lucas Bambozzi | SP

Lucia Laguna | RJ

Marcelo Moscheta | SP

Marcelo Solá | GO

Márcia Xavier | SP

Marcone Moreira | MA

Mariana Manhães | RJ

Matheus Rocha Pitta | RJ

Mauro Restiffe | SP

Milena Travassos | CE

Nazareno | CE

Nicolas Robbio | SP

Paula Gabriela | RJ

Paulo Nenflidio | SP

Paulo Vivacqua | RJ

Sara Ramo | MG

Wagner Malta Tavares | SP

Comissão de Premiação | *Awards Committee*

Cristiana Tejo | PE

Lisette Lagnado Dwek | SP

Paulo Herkenhoff | RJ

Artistas Premiados | *Awarded Artists*

Carlos Mélo | PE

Laura Lima | RJ

Leandro Lima e Gisela Motta | SP

Lucia Laguna | RJ

Sara Ramo | MG

Comissão de Acompanhamento |

Prize Accompaniment Board

Laymert Garcia dos Santos | SP

Leandro Lima e Gisela Motta | SP

Luiz Camillo Osorio | RJ Laura Lima | RJ

Paulo Herkenhoff | RJ Lucia Laguna | RJ

Stella Senra | SP Sara Ramo | MG

Suely Rolnik | SP Carlos Mélo | PE

3ª edição 2009-2010 353 inscrições

Comissão de Seleção | *Selection Committee*

Gaudêncio Fidelis | RS
Nivalda Assunção | DF
Orlando Maneschy | PA

Artistas Selecionados | *Selected Artists*

Armando Queiroz | PA
Camila Macedo | PR
Carla Zaccagnini | ARG/SP
Daniel Escobar | RS/MG
Daniel Murgel | RJ
Eduardo Berliner | RJ
Elder Rocha | GO/DF
Fernando Lindote | RS/SC
Henrique Oliveira | SP
Hildebrando de Castro | PE/SP
Hugo Houayek | RJ
João Paulo Leite Guadanucci | SP
Lais Myrrha | MG
Marcelo Moscheta | SP
Marcelo Solá | GO
Marcius Galan | EUA/SP
Marcone Moreira | MA/PA
Maria Nepomuceno | RJ
Mauro Restiffe | SP
Monica Piloni | PR/SP
Nazareno | SP
Paulo Meira | PE
Pedro Motta | MG
Peter de Brito | SP
Rodrigo Castro de Jesus | SP/MG
Rodrigo Mogiz | MG
Rosana Ricalde | RJ
Rubens Espírito Santo | SP
Walmor Corrêa | SC/RS
Yuri Firmeza | SP

Comissão de Premiação | *Awards Committee*

Aracy Amaral | SP
Eduardo Frota | CE
Paulo Herkenhoff | RJ

Artistas Premiados | *Awarded Artists*

Armando Queiroz | PA
Eduardo Berliner | RJ
Henrique Oliveira | SP
Rosana Ricalde | RJ
Yuri Firmeza | SP

Comissão de Acompanhamento |

Prize Accompaniment Board

Alcino Leite Neto | SP Eduardo Berliner | RJ
Luiz Camillo Osorio | RJ Rosana Ricalde | RJ
Paulo Herkenhoff | RJ Armando Queiroz | PA
Paulo Herkenhoff | RJ Yuri Firmeza | SP
Ricardo Resende | SP Henrique Oliveira | SP

4ª edição 2011-2012 508 inscrições

Comissão de Seleção | *Selection Committee*

Fernando Oliva | SP
Grace Maria Machado de Freitas | DF
Josué Mattos | SC

Artistas Selecionados | *Selected Artists*

Ana Elisa Egreja | SP
André Komatsu | SP
Angela Conte | SP
Bruno Farias | PE
Bruno Vilela | PE
Carla Zaccagnini | ARG/SP
Carlos Eduardo Felix da Costa (Cadu) | SP/RJ
Cristiano Lenhardt | RS/PE
Deyson Gilbert | PE/SP
Elder Rocha | GO/DF
Felipe Cohen | SP
João Loureiro | SP
Jonathas de Andrade | AL/PE
Laerte Ramos | SP
Laura Andreato | SP
Laura Belém | MG
Marcelo Moscheta | SP
Marcelo Solá | GO
Marcius Galan | EUA/SP
Marcone Moreira | MA/PA
Maurício Ianês | SP
Michel Zózimo da Rocha | RS
Nazareno | SP
Paulo Nenflídio | SP
Rodrigo Matheus | SP
Tamara de Souza Andrade | SP
Tiago Judas | SP
Vicente de Mello | RJ
Wagner Malta Tavares | SP
Walter Wagner | PB

Comissão de Premiação | *Awards Committee*

Bitu Cassundé | CE
Laymert Garcia dos Santos | SP
Paulo Herkenhoff | RJ

Artistas Premiados | *Awarded Artists*

André Komatsu | SP
Jonathas de Andrade | AL/PE
Laura Belém | MG
Marcone Moreira | MA/PA
Paulo Nenflídio | SP

Comissão de Acompanhamento |

Prize Accompaniment Board

Laymert Garcia dos Santos | SP Marcone Moreira | MA/PA
Lisette Lagnado | SP Paulo Nenflídio | SP
Paulo Herkenhoff | RJ André Komatsu | SP
Paulo Herkenhoff | RJ Jonathas de Andrade | AL/PE
Rafael Vogt Maia Rosa | SP Laura Belém | MG

SESI/DN**Unidade de Educação Básica e Cultura****Mara Sílvia Andre Ewbank**Gerente Executivo | *Executive Manager***Claudia Martins Ramalho**Especialista | *Specialist***Maria Lucinaide Pinheiro Nogueira**Equipe Gestora | *Management Team***DIRETORIA DE COMUNICAÇÃO – DIRCOM****Gerência Executiva de Publicidade e Propaganda – GEXPP***Publicity and Advertising Executive Management***Carla Cristine Gonçalves de Souza**Gerente Executiva | *Executive Manager***Walner Pessoa**Produção Editorial | *Editorial Production***DIRETORIA DE SERVIÇOS CORPORATIVOS – DSC****Área de Administração, Documentação e Informação – ADINF***Administration, Documentation, and Information Sector***Marcos Tadeu**Gerente-Executivo | *Executive Manager***Gerência de Documentação e Informação – GEDIN***Documentation and Information Management***Fabiola de Luca Coimbra Bomtempo**Gerente de Documentação e Informação | *Documentation and Information Manager***Claudia Valentim**Normalização | *Normalization***Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas**Comissão Executiva | *Executive Committee***Ministro Marcos Vilaça** Secretário-Geral | *First Secretary***Claudia Ramalho**Comissão Organizadora | *Organization Committee***Alessandra Glerian****Celso Fioravante****Claudia Ramalho****Maria Lucinaide Pinheiro****Vérnia Rypel**Projeto Sesi Arte-Educação | *SESI Art Education Project***Maria Lucinaide Pinheiro****Jeanine Toledo**Arquitetura do Espaço Expositivo | *Architecture of Exhibition Spaces***Daniel Heymeyer**Jeff Keese Coordenação da Montagem | *Installing Coordination*Catálogo | *Catalogue***Celso Fioravante**Coordenação Editorial | *Edition***Regina Stocklen**Preparação e Revisão | *Text Editing and Proofreading***Marcelo Nunes**Tradução | *English Version***estação**Projeto Gráfico | *Design*a partir da obra *Jardim de esculturas II* (2011), de Laura Belémfrom the work *Jardim de esculturas II* (2011), by Laura Belémilustração da capa | *cover illustration***Regina Garjulli**Produção Gráfica | *Graphic Print Production***Gráfica Aquarela**Impressão | *Printing*



CNI
SESI
SENAI
IEL

SESI

Iniciativa da CNI - Confederação
Nacional da Indústria

