



Pina

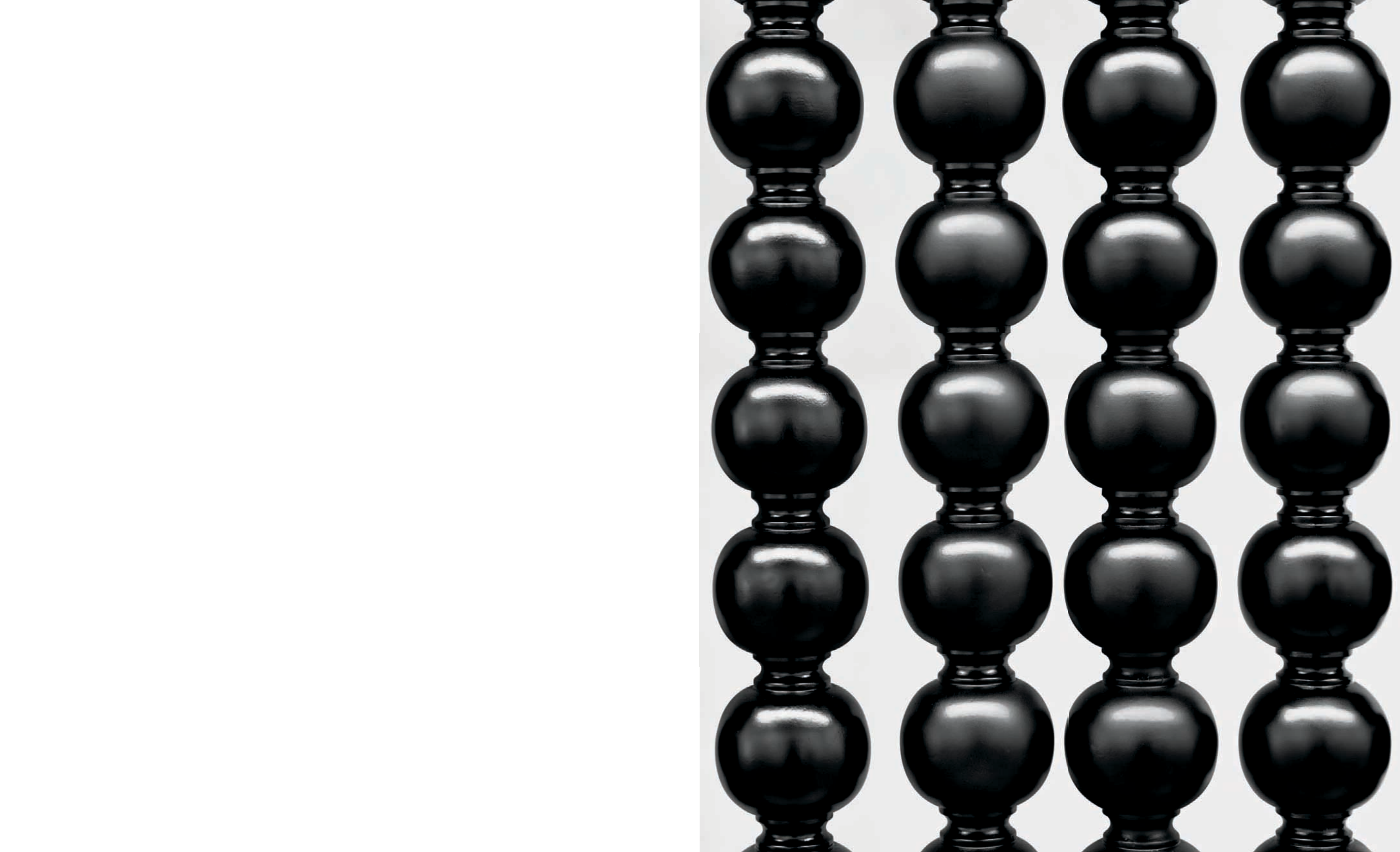
**No lugar mesmo:
uma antologia de
Ana Maria Tavares**

**In the Very Place:
An Anthology of the Artwork
of Ana Maria Tavares**













17.

APRESENTAÇÃO
Tadeu Chiarelli

21.

NO LUGAR MESMO:
UMA ANTOLOGIA DE
ANA MARIA TAVARES
Fernanda Pitta

25.

NO LUGAR MESMO:
DESDOMESTICANDO
TRÓPICOS
Ana Maria Tavares

35.

A LÓGICA
DA FÁBRICA
Yves Cohen entrevista
Ana Maria Tavares

51.

DA SALA DE AULA À
PRÁTICA ARTÍSTICA:
CONVERSAS SOBRE
A OBRA DE ANA
MARIA TAVARES

17.

FOREWORD
Tadeu Chiarelli

21.

IN THE VERY PLACE:
AN ANTHOLOGY OF
THE ARTWORK OF
ANA MARIA TAVARES
Fernanda Pitta

25.

IN THE VERY PLACE:
DEDOMESTICATING
THE TROPICS
Ana Maria Tavares

35.

THE FACTORY LOGIC
Yves Cohen interviews
Ana Maria Tavares

51.

FROM THE
CLASSROOM TO THE
ARTISTIC PRACTICE:
CONVERSATIONS
ON ANA MARIA
TAVARES' WORK

57.

ATLÂNTICA
MODERNA:
PURUS E NEGROS
DA EUGENIA AO
PÓS-HUMANISMO
Fabiola López-Durán
e Nikki Moore

77.

ANA MARIA TAVARES
E O CERCO DA ARTE
Tadeu Chiarelli

83.

A PROMESSA
Anna Tilroe

89.

ANA MARIA TAVARES
Paulo Herkenhoff

95.

ENCOUNTERS
Ana Maria Tavares

99.

ANA MARIA TAVARES
Aracy Amaral

57.

ATLÂNTICA MODERNA:
PURUS AND NEGROS
FROM EUGENICS TO
POST-HUMANISM
Fabiola López-Durán
and Nikki Moore

77.

ANA MARIA
TAVARES AND THE
ENCIRCLEMENT
OF ART
Tadeu Chiarelli

83.

THE PROMISE
Anna Tilroe

89.

ANA MARIA TAVARES
Paulo Herkenhoff

95.

ENCOUNTERS
Ana Maria Tavares

99.

ANA MARIA TAVARES
Aracy Amaral

101.

ESCULTORA
SEDUZ E CASTIGA
O OLHAR COM
"BOAS INTENÇÕES"
E PERVERSÃO
Bernardo Carvalho

115.

NEOTROPICÁLIA: ARTE
CONTEMPORÂNEA
NO BRASIL –
QUANDO VIDAS
ASSUMEM FORMA
Yuko Hasegawa

117.

VISÕES DE PAMPULHA
Martin Grossmann

121.

PORTADORES
Lisette Lagnado

127.

LUGARES
SEM PASSADO
Dan Cameron

101.

SCULPTOR SEDUCES
AND PUNISHES THE
GAZE WITH "GOOD
INTENTIONS" AND
PERVERSION
Bernardo Carvalho

115.

NEO TROPICÁLIA:
CONTEMPORARY
ART IN BRAZIL –
WHEN LIVES
BECOME FORM
Yuko Hasegawa

117.

VISIONS OF PAMPULHA
Martin Grossmann

121.

CARRIERS
Lisette Lagnado

127.

PLACES WITHOUT
A PAST
Dan Cameron

143.

O GRANDIOSO LÍRIO
D'ÁGUA DA AMÉRICA
UMA FICÇÃO
CIENTÍFICA (SOBRE
ORNAMENTAÇÃO
E YRUPES)
Laura A. L. Wellen

155.

OBJETOS E
INTERFERÊNCIAS
Fábio Magalhães

167.

PARTIR, CHEGAR
Ricardo Basbaum

183.

ANA MARIA TAVARES,
UM ROMANCE
CONTEMPORÂNEO
Teixeira Coelho

215.

LISTA DE OBRAS

143.

THE GREAT WATER
LILY OF AMERICA
A SCIENCE FICTION
(ON ORNAMENTS
AND YRUPES)
Laura A. L. Wellen

155.

OBJECTS AND
INTERFERENCES
Fábio Magalhães

167.

LEAVING, ARRIVING
Ricardo Basbaum

183.

ANA MARIA TAVARES,
A CONTEMPORARY
ROMANCE
Teixeira Coelho

215.

LIST OF WORKS

Apresentação

Tadeu Chiarelli
diretor geral

Entre 2015 e 2016, a Pinacoteca do Estado de São Paulo propôs um conjunto de ações para comemorar seus 110 anos, completados em dezembro de 2015: abriu duas novas galerias em sua sede original; reestruturou os espaços da Pina Estação; produziu exposições especiais, encontros, seminários temáticos... Desenvolveu uma série de atividades que não ficou restrita apenas ao incremento de sua programação, mas abrangeu também a própria situação do Museu na cena da cidade e do país.

Para finalizar esses dois anos que celebraram o 110º aniversário da Pina, nada mais oportuno que convidar uma artista como Ana Maria Tavares. Se, por um lado, sua mostra se enquadra na série de exposições que a Pinacoteca vem realizando há anos com artistas brasileiros com forte trajetória, por outro, sua história profissional teve início na Pinacoteca, onde, em 1982, realizou sua primeira exposição individual.

Prestes a completar 35 anos de carreira, iniciada neste Museu, Ana Maria Tavares realiza com essa mostra o que é talvez a maior intervenção jamais efetuada no edifício-sede da Pinacoteca após a grande transformação de seus espaços, levada a efeito por Paulo Mendes da Rocha, no final dos anos 1990, e que mudaria a Pinacoteca para sempre.

Ana Maria Tavares, durante os próximos seis meses, transforma o primeiro andar da Pina Luz em uma grande instalação, produzida a partir de uma readequação do espaço físico do Museu e da resignificação de vários de seus trabalhos anteriores, agora transformados em elementos de uma única intervenção. Daí que chamar essa exposição de "retrospectiva" ou mesmo de "antologia" da obra da artista pode parecer inadequado, uma vez que Ana Maria Tavares traz todo o seu passado para o momento presente de sua produção, buscando anular o tempo enquanto resignifica o lugar Pinacoteca, mesmo.

Foreword

general director

Between 2015 and 2016, the Pinacoteca do Estado de São Paulo planned a series of actions to celebrate its 110th birthday, completed in December 2015: it opened two new galleries in its original main building; restructured the spaces of the Pina Estação building; produced special exhibitions, talks, thematic seminars... It developed a series of activities that aren't restricted to the expansion of its program, but also extend to the role of the Museum itself within the city and the country.

To wrap up these two years that marked the 110th anniversary of the Pinacoteca, nothing could be more timely than to invite an artist like Ana Maria Tavares. If, on the one hand, her show is admirably suited for the series of exhibitions that have been held by the Pinacoteca with Brazilian artists with a steady trajectory in the past years, on the other hand, her artistic career actually began precisely at the Pinacoteca, where she had her first solo show in 1982.

With a career that approaches the thirty-five-year mark, which began in this very Museum, Ana Maria Tavares performs with this exhibition possibly the largest intervention that has ever been done in the main building of the Pinacoteca after the major renovation of its spaces, executed by Paulo Mendes da Rocha in the late 1990s, and that would forever change the Pinacoteca.

Throughout the next six months, Ana Maria Tavares transforms the first floor of the Pina Luz building into one large installation, deriving from a readjustment of the physical space of the Museum and the resignification of some of her earlier works, now transformed into elements of a single intervention. Hence, to refer to this exhibition as a "retrospective" or even as an "anthology" of the artist's oeuvre may come across as inadequate, since Ana Maria Tavares reallocates all of her past into the present moment of her output, seeking to annul time while resignifying the Pinacoteca as a place in itself.

In its turn, the large installation that Ana Maria

Essa grande instalação que Ana Maria Tavares produziu para a Pina Luz dá continuidade ao interesse da artista em revisitar arquiteturas autorais ligadas ao modernismo. Se antes já entreviu em espaços de Oscar Niemeyer (Pampulha, em Belo Horizonte), do próprio Paulo Mendes da Rocha (Museu Brasileiro da Escultura, em São Paulo e fez referências à obra de Lina Bo Bardi, agora retoma Mendes da Rocha que, por sua vez, desenvolveu seu trabalho na Pinacoteca de São Paulo rearticulando o espaço original do Museu, proposto pelo Escritório Ramos de Azevedo no início do século passado.

Penso que para um museu ser, de fato, contemporâneo – mesmo já tendo 110 anos! –, deve apostar nos artistas que convida, confiar na lúcida insanidade que os move. Foi o que a Pinacoteca do Estado de São Paulo fez ao não medir esforços para dar suporte ao projeto de Ana Maria Tavares. Para tanto, o Museu contou com a valiosa colaboração do Banco Itaú, Companhia Paulista de Parcerias – CPP, Alexandre Birman, Abividro e Cebrace, a quem agradece sinceramente.

Tavares produced for the Pina Luz lends continuity to her interest in revisiting authorial architectures linked to modernism. Having previously intervened in spaces designed by Oscar Niemeyer (Pampulha, in Belo Horizonte) and by Paulo Mendes da Rocha himself (Museu Brasileiro da Escultura, in São Paulo) and having also alluded to the work of Lina Bo Bardi, the artist now returns to Mendes da Rocha who, in turn, developed his work at the Pinacoteca de São Paulo rearticulating the original space of the Museum, designed by the architecture firm of Ramos de Azevedo in the early 20th century.

I believe that for a museum to be effectively contemporary—even though it is already 110 years old!—it should bet on the artists it invites, have faith in the lucid insanity that drives them. This is exactly what the Pinacoteca do Estado de São Paulo has done by providing unstinting support to Ana Maria Tavares' project. For this purpose, the Museum has counted on the invaluable collaboration of Banco Itaú, Companhia Paulista de Parcerias – CPP, Alexandre Birman, Abividro, and Cebrace, to which it is profoundly grateful.

No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavaress

Fernanda Pitta
núcleo de curadoria e pesquisa

A Pinacoteca de São Paulo apresenta uma antologia da obra da artista Ana Maria Tavares, que ocupa sete salas do edifício Luz, os espaços do Octógono, lobby e corredores do mesmo piso. São trabalhos que rearticulam momentos fundamentais da produção da artista, de 1982 – data de sua primeira individual, realizada na Pinacoteca – até o presente. Organizada a partir de questões que mobilizam essa produção, sem pautar-se pela cronologia, a mostra é uma orquestração de trabalhos que lidam com a espacialidade e a superfície, o ornamento e a funcionalidade, a indústria e o artesanato, a palavra e a imagem, que testemunham a constante reflexão da artista acerca da experiência estética e ética da arte, e da posição do sujeito diante dessa experiência.

Guiando-se por conceitos-chave presentes na produção de Ana Maria Tavares – suspensão, mobilidade, deslocamento, espelhamento, rotação e labirinto –, a mostra reflete sobre a forma como seu trabalho se instala, aqui e agora, no espaço específico do edifício do antigo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. A mostra rearticula assim simultaneamente o lugar e a história do museu e da obra da artista, em um movimento retrospectivo que é de reelaboração e reinvenção. A exposição é também uma intervenção da artista nessa arquitetura e nessa memória. Nomeada *No Lugar Mesmo: Desdomesticando Trópicos*, ela reestrutura fluxos e hierarquias do espaço. O visitante é convidado a escolher seu percurso, em que vai encontrar os trabalhos da artista em novas articulações, concebidas especialmente para esta exposição.

Os trabalhos iniciais de Ana Maria Tavares foram marcados por uma “vocação mural” e pela dualidade entre a malha modernista e

In the Very Place: An Anthology of the Artwork of Ana Maria Tavares

center for research and curatorship

The Pinacoteca do Estado de São Paulo presents an anthology of the oeuvre of artist Ana Maria Tavares, occupying both the exhibition rooms and the spaces of the *Octógono* (a central space within Pinacoteca's building), lobby, and hallways of the building. They are artworks that rearticulate key moments of the artist's output since 1982—when she held her first solo exhibition, which took place at the Pinacoteca—until the present date. Organized around the issues that mobilize this production, without following a chronological order, the show is an orchestration of artworks that address questions of spatiality and surface, the ornament and functionality, industry and craftwork, word and image, bearing witness to the artist's constant reflection on the aesthetic and ethical experience of art and the position of the subject in face of this experience.

Guided by key concepts present in Ana Maria Tavares' artistic output—suspension, mobility, displacement, rotation, and maze—the exhibition reflects upon the way her work installs itself, here and now, in the specific space of the former building of the Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. In this way, the show concurrently rearticulates the place and story of the museum and the artist's oeuvre, in a retrospective movement, one that is of re-elaboration and reinvention. The exhibition is also an intervention carried out by the artist within this architecture and memory. Named *No Lugar Mesmo: Desdomesticando os Trópicos* [In the Very Place: Dedomesticating the Tropics], it restructures flows and hierarchies of the space. The viewer is invited to choose his or her own circuit through the exhibition, wherein he or she will find works that were specially conceived for this exhibition.

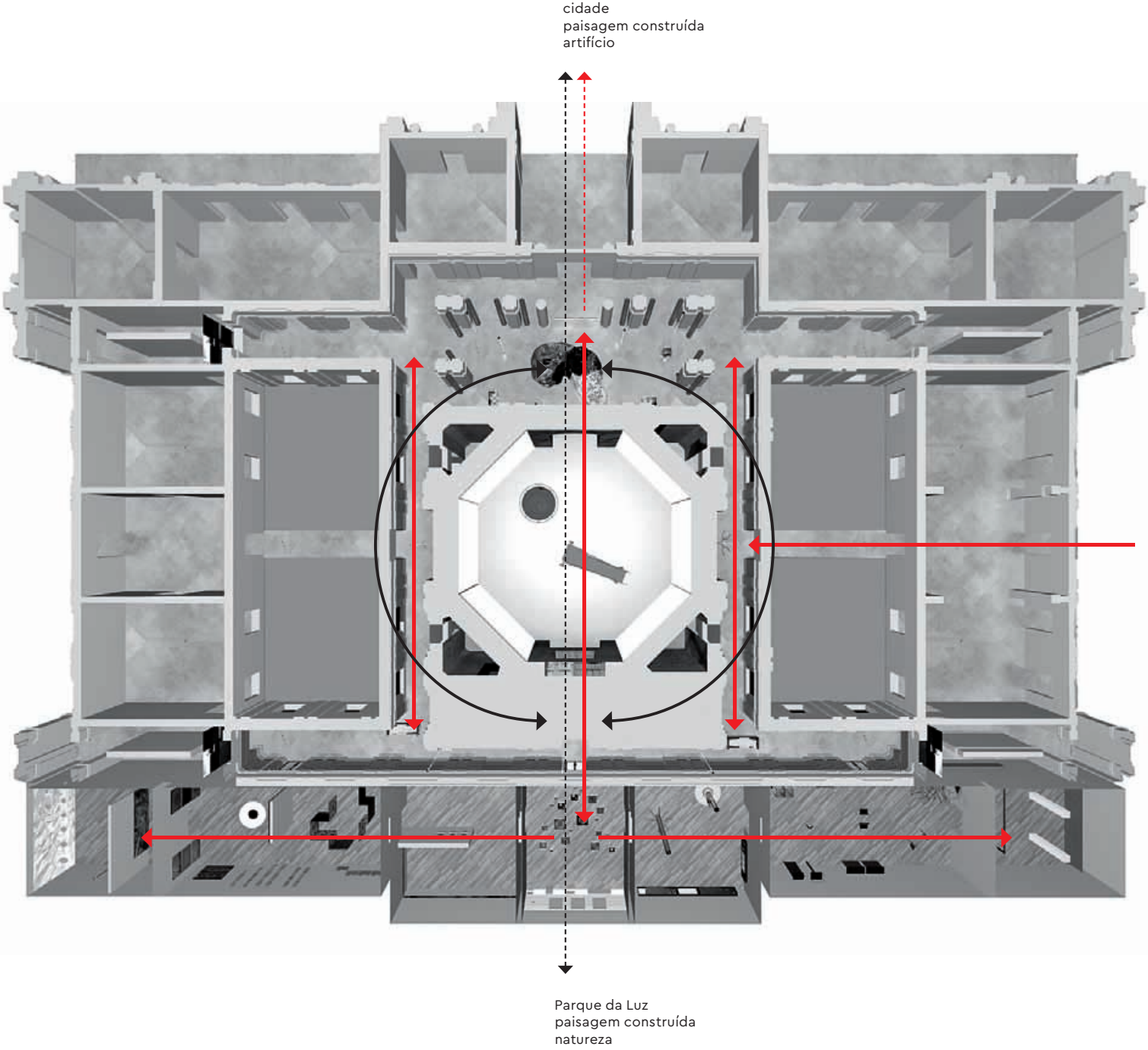
Ana Maria Tavares' initial works were marked by a “mural vocation” and by the duality between

a gestualidade expressiva. Paulatinamente, essa gestualidade irrompe o espaço em objetos e esculturas, distorcidos por sua ausência de funcionalidade, contaminados pela ornamentação. Em seus trabalhos mais recentes essa contaminação se dá através de signos e palavras, superfícies espelhadas e reflexivas, que seguem seduzindo e desorientando, criando condições para mergulhos em labirintos impossíveis.

Bico de Diamante (1990), pertencente ao acervo da Pinacoteca, faz a síntese da pesquisa sobre o ornamento e traz o problema do posicionamento do sujeito diante da obra, discutido pela artista a partir da noção de "estruturas de suporte para um corpo em trânsito". Criadas a partir da década de 1990, elas se situam plenamente no terreno da funcionalidade, atuando sobre arquiteturas autorais, em operações de *site-specific* deslocado, articulando e tensionando novas espacialidades. O modo como essas estruturas se instalam aqui sugere momentos de pausa, em que o visitante é convidado a abrigar-se ou deter-se, dilatando o seu tempo de visita. Funcionam também como próteses da arquitetura e intervenções nos códigos do espaço expositivo e institucionalizado do museu, embaralhando as hierarquias entre obra e público, e do próprio edifício da Pinacoteca. Elas atuam como sentinelas, vigias, guias e amparos, conectando, assim como *Parede Loos* (2014), as instalações *Atlântica Moderna (parte I)* (2016), *Atlântica Moderna (parte II)* (2016), *Third Nature* [Terceira Natureza] (2016) e *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* (2016), criada especialmente para esta exposição. Instalações que trazem as indagações da produção contemporânea da artista em torno das fraturas nos lugares que habitamos – o corpo, a cidade, os trópicos – e da urgência de desdomesticá-los.

the modernist fabric and the expressive gesture. Gradually, this gesture irrupts in space in the form of objects and sculptures, albeit distorted by their absence of functionality and contaminated by ornamentation. In the artist's most recent works, the ornament contaminates, through signs and words, the mirrored, reflective surfaces, which continue to seduce and disorient, creating conditions for plunging headfirst into impossible mazes.

Bico de Diamante [Diamond Tip] (1990), which belongs to the Pinacoteca's collection, represents a synthesis of the research into the ornament and poses the problem of the positioning of the subject in the face of the work, as discussed by the artist in the "support structures for a body in transit." Created as from the 1990s, they situate themselves entirely within the terrain of functionality, acting on authorial architectures, in operations of displaced site-specific propositions, articulating and adding tension to new spatialities. The way these structures install themselves here evoke moments of pause wherein the viewer is invited to take refuge or remain momentarily, dilating the time of his or her visit to the exhibition. They also function as prosthetics of the architecture and as interventions in the codes of the traditional exhibition space of the museum, the hierarchies between artwork and public, and the actual space of the Pinacoteca's building. They operate as sentinels, watch guards, guides, and supports thereby connecting *Parede Loos* [Loos Wall] (2014), the installations *Modern Atlantic (part I)* (2016), *Modern Atlantic (part II)* (2016), *Third Nature* (2016), *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* [Landscape for Exit III with Niemeyer Wall (Luz Station)] (2016), created especially for this exhibition. Installations that present the issues and concerns raised in the artist's contemporary output with regard to the fractures that exist in the places we inhabit—the place, the city, the tropics—and the urgency to dedomesticate them.



Modelação digital do projeto de intervenção na Pinacoteca
[Digital modeling of the intervention project at Pinacoteca]

No Lugar Mesmo: Desdomesticando Trópicos

Ana Maria Tavares

O conjunto de obras apresentado nesta exposição retrospectiva – que se configura como uma grande paisagem e uma única obra – resulta do mesmo exercício de análise crítica ao qual venho submetendo meu trabalho e que tem sido motor e alimento de minha carreira e atuação no campo da arte, desde os anos 1980. Sem o distanciamento crítico, e sem uma constante reflexão, corremos o risco de congelar a obra com soluções por demais estáveis. Assim, o convite para ocupar a Pinacoteca do Estado com uma individual, pela segunda vez, significou revisitar o presente, carregado de passado, a partir do lugar mesmo, ou dos lugares mesmos – o lugar onde a minha carreira se inaugura¹ com a individual *Objetos e interferências* (1982) e, simultaneamente, os contextos enfocados pela obra: a natureza tropical e a arquitetura, entendidas como construções ideológicas no centro da tríade modernismo, modernidade e modernização. Em minhas investigações a partir dos anos 1990, natureza tropical é representada ora por meio da releitura de obras de Burle Marx (1909–1994), ora por vitórias-régias ou pelas bacias hidrográficas do Brasil – e a arquitetura está presente nos diálogos de minhas obras por meio do pensamento de arquitetos modernistas como Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965), Oscar Niemeyer (1907–2012) e Lina Bo Bardi (1914–1992). Essa abordagem tem me conduzido à conceituação de obras que interrogam as implicações políticas, econômicas e sociais do movimento moderno no Brasil.

No processo de trabalho para a definição do projeto de exposição para a Pinacoteca, foram inúmeras as perguntas que surgiram. Como fazer

1. Exposição realizada em julho de 1982, a convite do diretor e curador Fábio Magalhães.

In the Very Place: Dedomesticating the Tropics

The body of work presented in this retrospective—which is set up as one vast landscape and one single piece of artwork—is consequential to the same critical analysis exercise to which I have been submitting my work and which has been the engine and power source of my career and undertakings in the field of art since the 1980s. Without critical detachment and constant reflection, we incur the risk of bringing the work to a standstill with solutions that are excessively stable. Hence, the invitation to occupy the Pinacoteca do Estado with a solo exhibition, for the second time, meant revisiting the present, charged with the past, departing from the very place, or the very places—the place where my career officially began,¹ with the solo show *Objetos e interferências* [Objects and Interferences] (1982)—as well as the contexts the work focuses on: tropical nature and architecture, here understood as ideological constructions at the center of the modernism, modernity, and modernization triad. In the investigations I pursued from the 1990s onwards, tropical nature is represented at times through reinterpretations of Burle Marx's works (1909–1994) and at times by victoria regias, or even by the Brazilian river basins—and the architecture is present in the dialogues of my works by way of the thought of modernist architects such as Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965), Oscar Niemeyer (1907–2012), and Lina Bo Bardi (1914–1992). This approach has steered me to the conceptualization of works that question the political, economic, and social implications of the modernist movement in Brazil.

Throughout the work process to define the exhibition project for the Pinacoteca, a myriad

1. Exhibition held in July 1982, on the invitation of curator and director Fábio Magalhães.

uma retrospectiva considerando o fato de minha produção ser marcada por intervenções em importantes arquiteturas autorais e em instituições e cidades cujos contextos físicos e discursivos figuram como parte estrutural da obra? Como des-hierarquizar e desdomesticar cronologia, lugar e história, isto é: tempo, espaço e fato, fazendo com que forma e conteúdo, passado e presente, se transformassem em uma experiência atualizada *no* e *com* o sujeito? De que maneira a história do lugar já se via reverberada na obra e vice-versa, antes mesmo de sua efetiva convivência? Como transformar uma antologia em atualidade inaugural? Foi, portanto, no interior da obra, no lugar mesmo, que busquei as respostas para as sínteses que aqui se apresentam.

Para reapresentar o passado e o recente da produção, abri espaço à uma tessitura da obra a partir de dentro, de seus conceitos e de suas reverberações em múltiplos trabalhos, das teorias já formuladas pela própria produção, das metodologias, enfim, do pensamento desenvolvido ao longo destes 35 anos de atividade. Esta exposição retrospectiva se constitui, a meu ver, em um gesto que incorpora temporalidades distintas e visa amplificar aquilo que ainda não foi possível ver da obra mesmo, dos lugares dos quais ela se apropria e sobre os quais discorre.

Como em trabalhos anteriores, *Desdomesticando Trópicos* busca tirar a ordem das coisas já normatizadas e fortemente introjetadas, como quem quer nos alertar para o fato de já termos talvez nos tornado espectadores de nós mesmos, numa relação quase narcisista e anestesiada. Refiro-me aqui, principalmente, ao projeto de nação moderna internalizado em nós, via arquitetura modernista; ao problematizar a arquitetura, a obra se torna uma arquitetura desviante e formula enunciações específicas para interrogar ambos territórios. A efetiva intervenção no espaço por meio de instalações, vídeos, peças sonoras e obras bi e tridimensionais visa desestabilizar as práticas do lugar, os hábitos e as formas de ocupar e ver os edifícios. O projeto desta exposição toma, portanto, a história do que era antes Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, Pinacoteca e museu de arte contemporânea. Projetado por Ramos de Azevedo e inaugurado em 1900, o edifício foi pensado para abrigar uma escola dedicada à formação da classe trabalhadora a partir da valorização da artesanania, a qual supriria as demandas da indústria capitalista em plena expansão, mas que, por volta dos anos 1960, passa a não mais servir como motor que alimenta os novos modelos de produção industrial e à estética vigente. Como modo de interrogar ideologias e contextos, a exposição rearticula conceitos formulados pelas obras a partir de 1995 e apresenta obras que resultam da

of questions were raised. How to carry out a retrospective considering the fact that my production is marked by interventions in major authorial architecture and in institutions and cities whose physical and discursive contexts feature as a structural part of the work? How to dehierarchize and dedomesticate chronology, place, and history, that is: time, space, and fact, enabling form and content, past and present, to turn themselves into an actualized experience *in* and *with* the subject? In what ways was the history of the place mirrored in the work and vice versa—even before their effective existential interaction with each other? How to transform anthology into inaugural present? It was within the work, in the very place, that I sought for answers to the syntheses presented here.

In order to re-present my past and recent artistic output, I opened up space to weave new meanigs from the work's own body, from its concepts and its reverberations into multiple artworks, from theories that have already been formulated by the actual production, from its methodologies—in essence, from a thought process developed over these past thirty-five years of artistic practice. From my perspective, this retrospective exhibition comes together through a gesture that incorporates distinct temporalities and seeks to amplify that which has not yet been visible of the work, of the physical and discursive sites it appropriates and speaks of.

As in previous works, *Dedomesticating the Tropics* endeavors to shift the order of things that have already been normatized and profoundly introjected, as if to alert us to the fact that we may have already become spectators of ourselves, through an almost narcissistic, anesthetized relation. Here, I refer primarily to the project of the modern nation that has been internalized within us, via modernist architecture; by problematizing architecture, the work becomes deviating architecture and formulates specific enunciations to question both territories. The effective intervention in the space by means of installations, videos, audio pieces, and two- and three-dimensional pieces sets out to destabilize the place's practices, habits and forms of occupying and viewing buildings. Thus, the project of this exhibition appropriates the history of the former Liceu de Artes e Ofícios [Lyceum of Arts and Crafts] now known as Pinacoteca and contemporary art museum. Designed by Ramos de Azevedo and inaugurated in 1900, the building was conceived to house a school dedicated to the education and training of the working class based on the valorization of artisanship, which would satisfy the demands of the rapidly expanding capitalist industry. It is around the 1960s, ceases to serve as an engine that fuels the new industrial production models and the aesthetics of the time. Challenging ideologies

inclusão de métodos e agentes que ficaram à margem no processo de modernização; confronto técnicas industriais e artesanania para interrogar acerca de gênero, raça e alteridade.² O projeto parte então de um efetivo giro espacial, uma rotação quase ortopédica³ em nosso modo de ver e sentir as coisas, e busca criar camadas ainda mais espessas para uma experiência em que história e atualidade podem convergir para um lugar inaugural de pleno desvio.

No Lugar Mesmo: Desdomesticando Trópicos retoma o eixo original da arquitetura e promove uma nova rota de circulação no edifício. A partir da entrada, o visitante será sempre convocado a fazer escolhas sobre o percurso a seguir e, a cada decisão, coordenará a construção da narrativa. Esta re-engenharia das circulações é agenciada pela obra *Parede Loos* (2014), a qual reanima o que antes era periférico e marginal – o corredor –, que se torna pele, pura superfície e externalidade. Uma fachada arquitetônica opaca se vê transportada para dentro do edifício. Portas e janelas negras, seladas, impedem a visão e a passagem para o que é o interior do interior, paredes encarnam o fluxo em suas superfícies tatuadas com listras negras. A obra protagoniza a passagem.⁴

Deslocado para o interior da Pinacoteca o desenho-ornamento da fachada do projeto para a casa dedicada à Josephine Baker (1906–1975), idealizado por Adolf Loos,⁵ *Parede Loos* transforma o corredor em um ambiente onde as paredes que

and contexts, the exhibition rearticulates concepts formulated by the works from 1995 onwards, and presents artworks that include methods and agents that remained on the fringes of the modernization process; it confronts industrial techniques and artisanship to address issues around gender, race, and alterity.² Therefore, the project unfolds from an effective spatial shift, a quasi-orthopedic rotation³ in our way of seeing and feeling things, and seeks to create even thicker layers for an experience wherein history and the actuality can converge into an inaugural place of complete deviation.

In the Very Place: Dedomesticating the Tropics recaptures the original architectural axis and promotes a new route for circulating within the building. From the moment of entry, the viewer is constantly invited to make choices as to what route to follow and, with every decision, narrative construction is coordinated. The reengineering of routes is negotiated by the piece *Parede Loos* [Loos Wall] (2014), which brings back to life that which was once peripheral and marginalized—the corridor—now becoming skin, sheer surface, and externality. An opaque architectural façade is transported into the building. Sealed black doors and windows obstruct all vision and the passage into the interior's inside, walls personifying the flow with their black-striped tattooed surfaces. The work plays the leading role in the passage.⁴

Deslocate into the Pinacoteca, the ornament-designed façade the project for a house dedicated to

2. Ingresso, em 1995, no Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, período em que me dedico a fazer uma leitura crítica da produção entre 1980–1995 e desenvolvo vários conceitos centrais para o entendimento do trabalho. Cf. TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos*. Uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de Doutorado em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2000.
3. O conceito de rotação está na base da formulação de várias obras a partir de 1995. Marca a passagem de um objeto ou ambiente de um contexto ao outro para alcançar uma rotação de sentido e transtornar o sujeito a ponto de possibilitar uma formulação da crítica, provocando dilacões e suspensões espaço-temporais. Exemplo: objetos de uso do espaço urbano inseridos no espaço da arte; ambientes funcionais deslocados de seus contextos cuja prática não mais se realiza ou é alterada; elementos de arquiteturas autorais deslocados para novas arquiteturas etc. Aqui, uma rotação ortopédica refere-se ao fato de que para efetivá-la são necessárias outras ferramentas – a arte, talvez – que possibilitem torções fortes, articulações mais cirúrgicas, isto é, mais precisas e especializadas.
4. Idem, p. 13. “*Duas Noites de Sol*, exposta na 19ª Bienal de São Paulo (1987), foi a primeira instalação concebida com o objetivo de conduzir o espectador a uma experiência de deslocamento espaço-temporal, explicitando a obra como lugar de passagem.” Nela o corredor é também protagonista.
5. Arquiteto modernista, nascido em 1870 na República Tcheca; viveu na Áustria, onde morreu em 1933. Foi autor de muitos textos polêmicos, entre eles, o mais conhecido, o manifesto chamado *Ornamento e crime* (1910–1913), no qual defende que o progresso de uma cultura está associado à exclusão do ornamento, tese que se alinha aos ideais de eugenistas da época e influencia arquitetos modernos.
2. I began my postgrad program in Visual Poetics in 1995 at the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, when I dedicated towards critically analyzing my artistic output between 1980 and 1995, and I developed core concepts to the understanding of the work. See Ana MariaTavares, “Armadilhas para os sentidos. Uma experiência no espaço-tempo da arte” [Traps for the Senses. An Experience in the Space-Time of the Arts] (doctorate dissertation, USP, São Paulo, 2000).
3. The concept of rotation is the basis of several pieces starting in 1995. It indicates the passing of an object or architectural environment from one context into another, in order to achieve a rotation in meaning and to unsettle the subject to the point of enabling the formulation of criticism, provoking space-time deferment and suspensions. E.g., objects used in urban spaces placed in art spaces; functional environments displaced from their contexts, functionless, or altogether altered; authorial architectural elements displaced in new architectures, etc. In this case, an *orthopedic rotation* refers to the fact that to set it into motion other tools are necessary—art, maybe—to generate strong torsion, more surgical articulations, that is, more precise and specialized.
4. Id., 13, “*Duas Noites de Sol* [Two Nights of Sun], exhibited at the 19th Bienal de São Paulo (1987), was the first installation conceived with the goal of guiding the viewer towards a space-time displacement experience, turning the piece into an explicit passageway.” In it, the corridor also plays a leading role.

organizam corpos no espaço alertam para o poder de um corpo sobre outro; o poder que submete corpos negros aos brancos. Na casa idealizada por Loos para Baker, a porta de entrada acolhe o visitante-voyeur em um ambiente pequeno onde paredes de vidro se abrem para um interior em forma de aquário-vitrine, destinado à exposição e performance de seu corpo negro, supostamente selvagem, não domesticado, impuro e delirante.⁶ Na exposição, o ambiente-corredor tornado obra, estreito e originalmente neutro, aponta para formas de articulação de corpos na arquitetura e o que está implícito na “dinâmica corrídica”,⁷ locus histórico de relações sociais e de poder que conecta “interioridade e modernidade”, “o dentro no dentro – no interior do interior”, “o dentro no dentro, o lugar onde a sociedade polida podia exercer seu sonho colonizador”.⁸ Neste espaço de estreitamento dos corpos, a vigilância é máxima: a cena é capturada no futuro especular dos retrovisores milimetricamente posicionados para alertar sobre o que ficou para trás e possibilitar novas perspectivas. Superfícies tatuadas e objetos funcionais marcam o ritmo de aceleração e descanso; obras articuladas em instalações realizadas em anos anteriores são aqui reconfiguradas para criar deslocamentos

6. Loos “projetou a piscina para que os convidados de Baker pudessem vê-la nadando, uma qualidade que ele via em Baker e que merecia uma glorificação arquitetônica. Loos viu em Baker a chance de expressar sua visão de quanto ela seria moderna por meio da linguagem da arquitetura. A casa nunca foi construída e não se teve qualquer notícia concreta para provar que Baker pediu a Loos um desenho para sua casa, nem mesmo se eles se conheciam”. <<http://cargocollective.com/adolfloos/Josephine-Baker-House-Unbuilt>>
7. *Corridic dynamics* é o termo usado por Mark Jarzombek em seu texto “Corridor Spaces”, publicado no *Critical Inquiry*, n. 36 (Verão 2010), no qual traça a história do surgimento e uso do corredor como elemento da arquitetura. Como aponta, o termo surge na Itália como *corridor* para designar a pessoa que podia correr rapidamente e mediar as relações hierárquicas e políticas em um edifício; como um negociador, mensageiro, entregador de dinheiro etc. No século XVII, o termo passa a ser empregado para nomear espaços em fortificações militares que possibilitavam rápida comunicação com as tropas. Porém, a “revolução corrídica” só se dá em meados do século XVII quando este tipo de espaço é pensado como forma de conectar as instituições com o mundo externo em termos reais e simbólicos, a fazer as conexões entre as políticas locais e as do mundo. É também elemento mediador das relações entre classes, permitindo a convivência em um mesmo edifício. Como símbolo de “velocidade e conectividade” [...] “o corredor, desde sua invenção, foi um instrumento da modernidade, relacionado primeiramente à velocidade, depois ao poder, depois à regimentação da masculinidade, depois para as estruturas sociais vitorianas em ascensão, e finalmente, no século XX, para higienização, industrialização e corporativização da vida”. p. 768.
8. Idem.

Josephine Baker (1906–1975), created by Adolf Loos,⁵ *Loos Wall*, transforms the corridor into an architectural environment where the walls that organize bodies within the space warns us of the power of one body over another; the power of subjugation of black bodies over white. In the home created by Loos for Baker, the front door welcomes the visitor-voyeur into a small space with glass walls that opens into an aquarium-shaped interior, projected as a stage for the exhibition and performance of her black, supposedly savage, nondomesticated, impure, and delirious body.⁶ In the exhibition, the corridor-ambient transformed into an artwork, narrow and originally neutral, indicates ways of articulating bodies within architecture and that which is implied in the *corridic dynamics*,⁷ a historic social relations and power *locus* which connects “interiority and modernity,” “a within in the within, a place where polite society could exercise its colonial dreams.”⁸ In this space where bodies are constricted, surveillance is maintained to its utmost degree: the scene is captured in the specular future of rearview mirrors carefully positioned to alert to that which was left behind and to create possibilities for new perspectives. Tattooed surfaces and functional objects mark the rhythmical pattern of acceleration and repose; here, works that were articulated into installations from previous years are reconfigured to create multiple

5. Modernist architect, born in 1870 in the Czech Republic; he lived in Austria where he died in 1993. Author to several controversial articles, among them, the well-known manifest *Ornament and Crime* (1910–1913), in which he defends the thesis that a culture’s progress is associated to the exclusion of the ornament, a thesis aligned to the eugenicist ideas of the time and a great influence to modern architects.
6. Loos “designed the swimming pool so that Baker’s guests could watch her swim in the pool, a quality in Baker that he saw deserved an architectural glorification. Loos saw in Baker a chance to express his view of her modernity through the language of architecture. The house was never built and there has never been any solid information to prove that Baker asked Loos to design a house for her, or if they have ever met.” <http://cargocollective.com/adolfloos/Josephine-Baker-House-Unbuilt>.
7. *Corridic dynamics* is the term coined by Mark Jarzombek in his article “Corridor Spaces,” published in the *Critical Inquiry* 36, no. 4 (Summer 2010), in which he addresses the initial use of the corridor as an architectural element. As he points out, the term first appears in Italy as *corridor* to designate the person who would run [correre, in Italian] quickly and mediate hierarchical and political relations in a building; akin to a negotiator, a messenger, a carrier of money, etc. In the 17th century, the term was first used to name the spaces in military fortifications which enabled rapid communication with troops. However, the “corridic revolution” only comes to fruition in the mid-17th century, when this type of space is thought out as a means of connecting institutions to the outside world in both real and symbolic terms, connecting local politics to world politics. It is also the mediating element for class relationships, allowing for them to live within the same building. As a symbol of “speed and connectivity” ... “the corridor from its inception was an instrument of modernity, relating first to speed, then to power, then to the regimentation of masculinity, then to emerging Victorian social structures, and ... the corporatization of life,” 768.
8. Jarzombek.

e rotações múltiplas.⁹ As tarjas pretas marcam a pele da casa; como as roupas de prisioneiros, é corpo interditado que aqui alerta também para o risco implícito na experiência da arte. Como parte da instalação *Atlântica Moderna* (2016), a obra *Parede Loos* se apresenta desde a entrada ao espaço expositivo, recobre toda a extensão das paredes dos corredores pontuados por próteses de arquitetura¹⁰ e peça sonora, e conduz o visitante ao interior do edifício. A *Parede Loos* perpassa a instalação *Third Nature* [Terceira Natureza] (2016) no lobby e reveste o Octógono em sua face externa, para então adentrar mais organicamente na sala 4, posicionada exatamente ao centro do eixo antigo da Pinacoteca, de onde se vê, em seu extremo oposto, a cidade e seus fluxos. Na sala 4, vitrines, onde repousam vitórias-régias feitas em crochê, contracenam com o elemento principal, síntese de *Parede Loos*: uma videoinstalação que expande o território planar da parede da sala para criar uma visão em abismo a qual oscila entre distintas paisagens-artifício. Porém, nesta videoprojeção que reconstrói a casa-jaula-modernista para Baker, não será ela que aparecerá nadando para os visitantes masculinos, mas será o projeto moderno, representado por uma gigantesca

9. Um dos pontos que defendi para esta exposição foi o de não expor obras que deixassem de carregar suas especificidades funcionais, tal qual pensadas em sua origem. Para se constituírem como obras, os objetos dispostos para exibição não podem negar sua condição de uso e ser apresentados como “mostruário” apenas, congelados por uma interdição externa à obra. Assim, todas as peças da exposição atingem sua potência máxima performando os conceitos a elas atribuídos: “suporte para um corpo em trânsito”, “aparelhos para o campo do corpo”, “amparo para o corpo”, “aparelhos-próteses” – todos estes formulados na tese de doutorado entre 1995–2000. Como hipótese central da tese de doutorado a articulação do conceito “site-specific deslocado” pressupõe a apropriação de elementos de uma arquitetura autoral e resulta em um objeto arquitetônico móvel, um fac-símile. Como “prótese de arquitetura”, este objeto é transplantado para outra arquitetura autoral e contamina ambas. Assim tiveram origem as séries *Parede Niemeyer* (1997), *Coluna Niemeyer* (1997), nomeadas em exposições realizadas em seu site de origem – o Museu de Arte da Pampulha, antigo Cassino da Pampulha, em 1997 – e posteriormente instaladas em diversos outros contextos. Interessante notar que o “site-specific deslocado”, resultado de uma operação de rotação e deslocamento, permite considerar que instalações realizadas anteriormente, e de grande relevância para o desenvolvimento da obra, como *Duas Noites de Sol* (1987); *Porto Pampulha* (1997); *Relax’o’Visions* (1998); e *Visiones Sedantes* (2002); se fazem presentes nesta retrospectiva discursivamente e são atualizadas pelas novas articulações e tensões do novo site.
10. No trabalho, próteses de arquitetura são elementos do universo da arquitetura ou do espaço urbano que reaparecem mimetizados nos espaços expositivos para um determinado uso ou função, como se fossem originais, criando um ruído e interrompendo a lógica museológica. Nestas obras, o uso do aço inox é frequente pois, como o metal que menos se contamina, é tão indiferente quanto os espaços da hipermodernidade. Ver AUGÉ, Marc. *Não lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. São Paulo: Papirus, 1994.

displacements and rotations.⁹ Black stripes mark the house’s skin; like inmates clothing, an interdicted body which also alerts to the inherent risk of experiencing art. As part of the installation *Atlântica Moderna* (2016), *Loos Wall* moves from the entrance of the exhibition site, covering the entire length of the corridors’ walls interspersed with architecture prosthetics¹⁰ and an audio piece, and leads the viewer to the interior of the building. *Loos Wall* traverses the installation *Third Nature* (2016) in the lobby and spreads over the external face of the Octógono, subsequently moving in a more organic way into room #4, positioned exactly in the center of the Pinacoteca’s old axis, directly opposite to where we can see the city and its flows. In room #4, display cases with crochet water lilies interact with the main element, *Loos Wall*’s synthesis: a video installation expanding the wall’s plane territory to create an abysmal perspective which oscillates between distinctive artifice-landscapes. However, in this video projection, which rebuilds Baker’s modernist cage-house, she will not be swimming for her male visitors but will instead be the modern project, represented by a massive building¹¹ that will sink, flooded by tropical, untamed nature. The

9. One of the stances I stood by in this exhibition was not to prohibit the functional specificities of works originally designed for use. To be named a piece, the objects displayed in the exhibition cannot negate their condition of use and be presented merely as “showcase,” frozen by a veto external to the work. Thus, all the pieces in the exhibit reach their full potential performing the concepts attributed to them: “support for a body in transit,” “tools for the body’s field,” “support for the body,” “prosthesis-devices”—all formulated in the doctorate thesis between 1995 and 2000. As the thesis’ central hypothesis, articulating the “dislocated site-specific” concept presumes the appropriation of elements from authorial architecture which results in a mobile architectural object, a facsimile. As “architectural prosthesis,” this object is transplanted to another authorial architecture and contaminates both. This is how the *Parede Niemeyer* [Niemeyer Wall] (1997), and *Coluna Niemeyer* [Niemeyer Column] (1997), series began, named in exhibitions set up in their site of origin—the Museu de Arte da Pampulha, former Cassino da Pampulha, in 1997—and later installed within several other contexts. It is important to note that the “dislocated site-specific,” consequential to a rotational and shifting operation, allows us to consider that important previous installations that were of essence in the development of the oeuvre, such as *Two Nights of Sun* (1987), *Porto Pampulha* [Pampulha Port] (1997), *Relax’o’Visions* (1998) and *Visiones Sedantes* (2002), are discursively part of this retrospective and updated by the new articulations and tensions of their new site.
10. In the work, architectural prostheses are elements from the realm of architecture or urban spaces that are mimicked in the exhibition sites for a specific use or function, as if they were originals, creating a noise and interrupting museum logic. In these pieces, stainless steel is frequently used as it is the least contaminating metal and therefore is as indifferent as hypermodern spaces. See also Marc Augé, *Não lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade (São Paulo: Papirus, 1994).
11. In the video work, Baker’s home is invaded by a sequence of digital images created in the piece *Paraíso I e II* [Paradise I and II] (from the *Bunker – O Homem Ilha* [Bunker – The Island Man] series) (2004). In this piece, *Paradise* pays homage to nature and utopia while *The Island Man* is the social and political subject as naturalized object. Hence, *natural* = *normal* and *artifice* = *nature*.

edificação,¹¹ que irá naufragar, inundado pela natureza tropical, indomável. As experiências de profundidade e a vertigem do mergulho são animadas por uma trilha sonora que cria uma suspensão temporal. Ao fundo da sala, *Máscaras de Massagem para Olhos Cariocas* (2008), oferecem a possibilidade de descanso e pausa: é também possível não querer ver.

Perpendicular ao eixo central da exposição, e a partir da sala 4, três outras salas, à esquerda e à direita, quebram a sequência “corridica”, natural da arquitetura para os ambientes expositivos. Nestas, a experiência de passagem é também tematizada e tornada concreta por meio de trabalhos que convocam o corpo do visitante e marcam, objetivamente, seu trânsito pelo espaço expositivo; cria pausas e dá o ritmo da visita. Seu corpo se torna matéria e material na obra, forma uma unidade que resulta em uma reflexividade por vezes imperceptível. Essa função resulta do posicionamento das obras *Coluna Niemeyer com Catraca* (1997); *Coluna Niemeyer com Sofá* (*Museum’s Piece*) (1997); *Coluna com Retrovisor* (1997); *Alguns Pássaros* (1991); e a instalação *Bico de Diamante* (1990), todas posicionadas para enfatizar o eixo longitudinal e conectar as salas. Porém, a experiência reflexiva do “eu me vejo, vendo o outro, na obra mesma” é desestabilizada e tensionada por outras obras que recusam o uso, negam a função que lhe é própria e apostam numa relação menos domesticada com o visitante. Há ainda a reflexividade objetiva, própria das obras feitas de superfícies espelhadas, nas quais a duplicação de espaços e a absorção dos corpos cria um ruído na experiência de tempo linear, uma vez que multiplica presenças no tempo e no espaço. Se, por um lado, as obras mais utilitárias abrigam e amparam o corpo, oferecendo uma pausa, e apostam na suspensão e dilação como estratégia para conduzir o sujeito a uma experiência crítica, outras provocam sua dissolução – como é o caso dos espelhos. Outras, ainda, dotadas de uma opacidade, evocam o corpo, mas promovem um natural distanciamento, justamente na medida em que se negam a absorvê-lo ou, ainda, tudo o que lhe é estranho. Refiro-me aqui especificamente às obras dos anos 1980–1995, das séries *Chicotes*, *Mesas* ou as obras *Pendurador* (1990) e *Chuveiro* (1987). Objetos que aludem a uma função específica e convocam o design, mas que são articulados de forma a interditar seu uso. Suas superfícies opacas, pintadas de preto fosco, recusam qualquer experiência de internalidade. Como linhas no espaço ou por vezes dotadas de rodas, são fugidias e repelem o sujeito.

11. No vídeo, a casa de Baker aparecerá invadida por uma sequência de imagens digitais criadas na obra *Paraíso I e II* (da série *Bunker, O Homem Ilha*) (2004). Nesta obra, o *Paraíso* refere-se à natureza e utopia, enquanto *O Homem Ilha* é o sujeito social e político como objeto naturalizado. Assim, *natural* = *normal* e *artifício* = *natureza*.

experiences of depth and the vertigo of diving are animated by a soundtrack and create a temporal deferment. At the back of the room, *Máscaras de Massagem para Olhos Cariocas* [Massage Masks for Carioca Eyes] (2008) offer the possibility of rest and pause: it’s also possible to not want to see.

Perpendicular to the exhibition’s main axis and stemming from room #4, three other rooms, to the left and right, interrupt the “corridic” sequence naturally found in the architecture of exhibition spaces. In these, the passageway experience is also themed and transformed into a concrete experience through works that summon the visitor’s body and objectively brand their movement through the exhibition site, creating pauses and lending rhythm to the visit. Bodies become both matter and material for the piece, generating unity that results in an often-imperceptible state of reflection. This is consequential to the positioning of the pieces *Coluna Niemeyer com Catraca* [Niemeyer Column with Turnstile] (1997); *Coluna Niemeyer com Sofá* (*Museum’s Piece*) [Niemeyer Column with Sofa (Museum’s Piece)] (1997); *Coluna com Retrovisor* [Column with Rearview Mirror] (1997); *Alguns Pássaros* [Some Birds (Those in Flight)] (1991); and the installation *Bico de Diamante* [Diamond Tip] (1990), positioned in a way as to emphasize the longitudinal axis and connect the rooms. However, the reflective experience where “I see myself, seeing the other, in the very work” is destabilized and strained by other pieces that refuse utility, deny the function that befits them, and bet on a less domesticated relation with the viewer. There is also objective reflectivity that befits the pieces with mirrored surfaces, in which the duplication of spaces and the absorption of bodies interrupts the linear experience of time as it multiplies presence in space and time. If, on the one hand, the more utilitarian pieces shelter and protect the body, offering pause and betting on suspension and deferment as a strategy to guide the individual towards a critical experience, others provoke dissolution—as is the case with the mirrors. There are others yet, endowed with opacity, that call upon the body but promote natural detachment, precisely because they refuse to absorb it or even everything that is foreign to it. I am specifically referring to the pieces from 1980–1995, in the series *Chicotes* [Whips], *Mesas* [Tables], or the pieces *Pendurador* [Hanger] (1990) and *Chuveiro* [Shower] (1987). Objects that allude to a particular function and call on design but are hinged in a way that denies their use. Their opaque surfaces, painted mat black, deny any internal experience. With lines in space or sometimes equipped with wheels, they are transitory and repel the subject.

If my production seems to embrace solely discussions that place a critical vision of modern project ideologies via Brazilian modernist architecture

Se, aparentemente, a partir de 1995 minha produção só se apropriará das discussões que colocam em primeiro plano uma visão crítica acerca das ideologias do projeto moderno via arquitetura modernista brasileira é justamente na obra que antecede esse período que podemos ver articuladas várias questões relevantes que serviram de fundamento para o caminho que o trabalho veio a tomar. Como exemplo, podemos notar, ao percorrer a exposição, a forma como a malha, elemento estruturante do pensamento do século XX, é recorrentemente atravessada por proposições que a contaminam. O rigor na confecção das peças, a linha programática do design e sua funcionalidade, e as obras de arquitetos modernistas são constantemente interrogados e desestabilizados ora pelo ornamento de caraterística barroca; ora por detalhes e ornamentos inspirados em móveis manuelinos; ora pela potência das linhas expressivas que se espalham nos espaços da exposição, convulsivamente, em instalações com desenhos ou nas esculturas, ou, ainda, pelas palavras e expressões que transitam em painéis elaborados com uma lógica modular.

Finalmente, as sete salas apresentam vários conjuntos de obras que compreendem o período de 1980 até hoje e mostram um percurso de exploração em distintas linguagens e procedimentos: desenhos, objetos, instalações, vídeos, peças sonoras, fotografias e gravuras compõem o corpo do trabalho. Mais do que uma vista cronológica, os trabalhos perfazem uma lógica que privilegia as tensões presentes na obra desde sua origem – entre a racionalidade da malha modernista e o gesto expressivo; a *manualidade* obsessiva e o rigor e precisão da fabricação industrial; a linha programática do design e o ornamento – além da presença de peças e documentos que exploram os percursos e as experimentações, registram processos e apresentam ainda peças inéditas.

Outra forma de circulação da exposição é articulada pelo eixo que ligará, de maneira mais direta, exterioridade e interioridade: no lobby está a obra *Terceira Natureza* e, em seu oposto, *Atlântica Moderna*, na sala 4. A primeira compõe um ambiente-jardim que figura como “uma paisagem artificial e responde àquilo que é visto como selvagem”.¹² Na obra, natureza

at its foreground, starting in 1995, it is precisely in the works that precede this period that we can see several relevant issues that serve as foundation for the direction the work has come to follow. An example is the way that the grid, a structuring element in 20th-century thinking, is recurrently pierced by contaminating propositions, as can be perceived as we walk through the exhibition. The rigor with which pieces are made, the programmatic line in their design and functionality, and the work of modernist architects are constantly questioned and destabilized; be it by baroque-like details and ornaments inspired by Manueline furniture, by the power of the expressive lines that convulsively spread across the exhibition site in installations with drawings or in sculptures, or in the words and expressions that feature on panels crafted with modular logic.

Ultimately, the seven rooms present several sets of artwork dating from the 1980s to date and depict an exploration trajectory in a diversity of languages and procedures: drawings, objects, installations, videos, audio pieces, photographs, and engravings make up the body of work. Beyond a chronological view, the works execute a logic that benefits tensions present in the pieces from their origin—between the rationale of the modernist grid and the expressive gesture; the obsessive *manuality* and the rigor and precision of industrial manufacturing; the programmatic line of design and the ornament—as well as the inclusion of pieces and documents that explore the trajectory and the experimentations, register processes, and present previously unseen pieces.

Another route in which to navigate the exhibition is given by the axis that connects, in a more direct fashion, exterior and interior: the lobby holds the work *Third Nature* and opposite to it, in room #4, is *Atlântica Moderna*. The former is composed of a garden-space that presents itself as an “artificial landscape and responds to that which is seen as wild.”¹² In the piece, tropical nature, the great threat to the modern project, is encapsulated in *Paisagens Perdidas* (*para Lina Bo Bardi*) [Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi)] (2008–2014); takes on the shape of critical analysis via the collective work of women from northeastern Brazil in *Jardim*

12. “Dixon Hunt propõe que pensem os jardim e o parque como modos de processar aquilo que chamamos de mundo natural ou físico para nosso consumo e prazer estético. Por meio da manipulação do espaço e da vegetação, e da arte, uma ‘primeira natureza’ (a natureza supostamente não mediada, ou ambiente selvagem) e a ‘segunda natureza’ (a natureza baseada na utilidade e contendo objetos construídos como casas, pontes, e estradas, bem como campos de trabalho) são transformados em uma ‘terceira natureza’, uma paisagem artificial que responde àquilo que é visto como selvagem. O jardim é, portanto, um artefato, uma realização artística, um ambiente de controle sobre o espaço e natureza como tal, ‘a mais eloquente expressão de ideias culturais complexas’.” STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Nova York: Cornell University Press, 2001. p. 210.

12. “Dixon Hunt proposes that we think of the garden or park as a way of processing the so-called natural or physical world for our consumption and aesthetic pleasure. Through the manipulation of space and vegetation, and through art, a ‘first nature’ (a supposedly unmediated nature, or wilderness) and a ‘second nature’ (a nature based on utility and containing built objects such as houses, bridges and roads, as well as worked fields) are transformed into a ‘third nature,’ an artificial landscape that responds to what is seen as wild. A garden is, thus, he says, an artifact, an artistic achievement and a milieu of control over space and nature and, as such, ‘the most eloquent expression of complex cultural ideas.’” Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (New York: Cornell University Press, 2001), 210.

tropical, a grande ameaça ao projeto moderno, é encapsulada em *Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)* (2008–2014); toma forma de leitura crítica feita por meio da manufatura coletiva de mulheres do nordeste do Brasil em *Jardim para Burle Marx (Sala Branca)*, de 2013.¹³ Nesta obra a exuberância das cores dos trópicos é eliminada, plantas se tornam ornamento e se apresentam como sombra, como uma natureza comodificada. *Jardim para Burle Marx* "não é o jardim tropical dos desejos e pesadelos ocidentais, não é colorido, mas cinza, não é exótico, mas doméstico, não resiste às atividades humanas, mas as absorve. É um jardim de crochê, que exigiu participação humana coletiva, que se torna, ele mesmo, ornamento, acessório, excedente, supérfluo – o outro".¹⁴ Ainda, para compor esta paisagem-artifício, a natureza tropical é desconstruída na circularidade da edição de registros fílmicos de arquivo, cuja matriz também não capta a exuberância das cores tropicais. A composição destes quatro quadros fílmicos forma um horizonte distante em que natureza figura em *slow-motion* como parte de um imaginário idealizado e é anteparo para ver a cidade que circula freneticamente fora do edifício. *Colunas do Benin (para Lina Bo Bardi)* (2016)– criadas especialmente para o contexto dessa exposição –, são também próteses de arquitetura e *site-specific* deslocado¹⁵ e tensionam, como guardiãs, a presença de colunas neoclássicas do ambiente. Apropriadas da arquitetura de Lina Bo Bardi para a Casa do Benin, essas colunas marcam a presença e a potência da herança negra, da artesanania e da cultura popular em nossos trópicos. Como obra que se abre para a intervenção no Octógono, *Terceira Natureza* oferece amparos para o corpo com as peças *Colunas com Banco de Elevador* (1997) e *Alças* (1999). No conjunto há um tensionamento que transita entre a racionalidade clínica do projeto moderno por meio do emprego de materiais e processos racionalistas, contraposta à potência do fazer artesanal, do impuro, e do que não se quer domesticar.

para *Burle Marx (Sala Branca)* [Garden for Burle Marx (White Room)] (2013).¹³ In this piece, the exuberance of tropical colors is eliminated, plants become ornaments and present themselves as shadows, as commodified nature. *Garden for Burle Marx* is "not the tropical garden of Western dreams and nightmares, it is not colorful but gray, not exotic but domestic, it does not resist human activity but rather absorbs it. It is a crochet garden that required collective human participation, that becomes in itself, ornament, accessory, excess, superfluous—the other."¹⁴ Furthermore, to compose this artifice-landscape, tropical nature is deconstructed in the circularity of edited archival film material, in which the original matrix of which does not capture the exuberance of tropical colors. The composition of these four filmic frames creates a distant horizon in which nature is presented in slow motion as part of an idealized fantasy and is also a screen behind which the city frantically flows outside the building. *Colunas do Benin (para Lina Bo Bardi)* [Columns from Benin (for Lina Bo Bardi)] (2016)—specially created for this exhibition—are also architectural prostheses and dislocated site-specific pieces,¹⁵ stressing, as guardians of their own legacy, the presence of neoclassical columns in the space. Appropriated from Lina Bo Bardi's architecture for Casa do Benin, these columns stand for the presence and strength of the black heritage and the artisanship of popular culture in our tropical land. As a piece that opens into the intervention found in the Octógono, *Third Nature* offers some body comfort with pieces like *Colunas com Banco de Elevador* [Columns with Elevator Stool] (1997), and *Alças* [Handles] (1999). The tense relationship between the clinical reasoning of modern projects by use of rational material and processes, and the strength found in artisanship, in the impure, and in what does not want to be domesticated is stressed here.

Que corpo é este? Que cidade é esta?

Em oposição à presença, à materialidade e opacidade das paredes da face externa que compõem o octógono – as quais delimitam e definem os corredores e, neste caso, a Parede Loos – a arquitetura é desmaterializada em uma radical reflexividade especular na instalação *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* (2016), pensada para o Octógono. Com as obras *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* e *Carroussel (para Duchamp)* (1997), a realidade é multiplicada e fragmentada a tal ponto que o ambiente original se expande em um campo aberto e infinito. Como uma rotação brusca que implode os limites de um corpo, entre o infinito e o monumental, o espaço mais interior da Pinacoteca se multiplica em forma de cidade-ruína piranesiana, e se desdobra em alamedas e edifícios marcados por umbrais de aparência real.¹⁶ Ao centro, uma escada de aço inox, inspirada em escadas de aviões usadas em aeroportos, tem, no topo, um fone de ouvido. Nesse ambiente o visitante é convocado à experiência de deslocamento e suspensão, "a ver-se sendo visto, exposto a si mesmo; sendo visto, flagrado".¹⁷ A paisagem sonora criada pela trilha faz o mapeamento de uma cidade-vertigem, cuja transmissão compulsiva de uma sequência de acontecimentos reais, porém desconectados, forja uma experiência ficcional, evoca a cidade intensamente introjetada em nós, tão fragmentada quanto a realidade no espelho. A obra não oferece saída; ao contrário, como armadilha, sugere que não há mais utopias – talvez somente a espera de milagres.¹⁸ *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* carrega uma cidade para dentro de si: inacessível e dotada de um corpo fraturado impossível de se reconhecer, exceto como aparelho e prótese para dissimular as perversidades com as quais a modernidade nos contemplou.

What body is this? What city is this?

In opposition to the presence, materiality, and opacity of the external walls comprising the Octógono—which border and define the corridors and, in this case, the Loos Wall—architecture is dematerialized with radical specular reflexivity in the installation *Paisagem para Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz)* [Landscape for Exit III with Niemeyer Wall (Luz Station)] (2016), conceived for the Octógono. With *Landscape for Exit III with Niemeyer Wall (Luz Station)* and *Carroussel (para Duchamp)* [(for Duchamp)] (1997), reality is multiplied and fragmented to a point where the original space expands into an endless, open field. Like an impetuous rotation that implodes the boundaries of a body, between the infinite and the monumental, the Pinacoteca's most inner space is multiplied into what resembles a Piranesi-like city in ruins and unfolds into promenades and buildings marked by realistic thresholds.¹⁶ In the center, a stainless-steel staircase, inspired by airplane ladders used at airports, leads to a headphone at the top. In this platform, the viewer is summoned to experience displacement and suspension, "seeing oneself being seen, exposed to oneself; being seen, caught in the act."¹⁷ The audio landscape created by the soundtrack maps a vertigo-city, where the compulsive broadcast of a sequence of real events, albeit unconnected, forges a fictional experience, evokes the city which has been intensely introjected into us, as fragmented as the reality in the mirror. The piece offers no way out; much to the contrary, trap-like, it suggests that there are no more utopias—maybe only the expectation of a miracle.¹⁸ *Landscape for Exit III with Niemeyer Wall (Luz Station)* carries an entire city into itself: inaccessible and with a body fractured to the point of unrecognition, except as an apparatus and prosthesis to dissimulate the perversities with which modernity has provided us with.

13. *Jardim para Burle Marx (sala branca)* teve origem em exercícios de observação, análise e tradução do jardim de Burle Marx projetado para o primeiro edifício modernista do Brasil, o Palácio Capanema (1943). A obra é resultado das proposições colaborativas do projeto *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*, idealizado e coordenado por mim, realizado em Fortaleza, CE, em 2013, com a colaboração da designer Celina Hissa. Artesãos convidados: Antonia Maria Alves de Lima, Auzirene Moura de Lima, Cláudia Capeto, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Ione Pioner, Joana Darc Barros dos Santos, Julia Fideles da Silva, Maria da Conceição Santos Marques, Oscar Cordeiro Menezes, Renata de Sousa Ribeiro, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos, Wilza Lima Pereira.

14. LÓPEZ-DURÁN, Fabiola & Nikki MOORE. *Atlântica Moderna: Purus e Negros. Da eugenia ao pós-humanismo*. Catálogo para a exposição individual de Ana Maria Tavares *Atlântica Moderna: Purus e Negros. Da eugenia ao pós-humanismo*, realizada no Museu Vale, em 2015.

15. Cf. TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos*. Uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de Doutorado em Artes. São Paulo: ECA-USP, 2000.

13. *Garden for Burle Marx (White Room)* was born from observational exercises, analysis, and translation of Burle Marx's garden designed for Brazil's first modernist building, Palácio Capanema (1943). The piece is a result of collaborative propositions made for the *Natural-Natural: Paisagem e Artificio* [Natural-Natural: Landscape and Artifice] project, which I conceived and coordinated, held in Fortaleza, C18th on "apenas "parece tb no lieserve atmart buildings so we can produce more, all aimed at y an aesthetic choice, but a concepteará State (Brazil), in 2013, with designer Celina Hissa's collaboration. Guest artisans: Antonia Maria Alves de Lima, Auzirene Moura de Lima, Cláudia Capeto, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Ione Pioner, Joana Darc Barros dos Santos, Julia Fideles da Silva, Maria da Conceição Santos Marques, Oscar Cordeiro Menezes, Renata de Sousa Ribeiro, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos, Wilza Lima Pereira.

14. Fabiola López-Durán and Nikki Moore, *Atlântica Moderna: Purus e Negros. Da eugenia ao pós-humanismo*. Catalogue for Ana Maria Tavares' solo exhibition *Atlântica Moderna: Purus e Negros. Da eugenia ao pós-humanismo* [Atlântica Moderna: Purus and Negros. From Eugenics to Post-Humanism], at Museu Vale, in 2015.

15. See Tavares, *Armadilhas para os sentidos*.

16. A partir de 1998, produzo as séries *Labirinto* (2010) e *Airshaft* (2008) inspirada nos *Carceri d'Invenzione*, de Piranesi (século XVIII). São modelagens digitais que dão origem a vídeos, videoinstalações, imagens impressas de larga escala e instalações de labirintos que percorrem grandes extensões em edifícios e paisagens urbanas. Segundo Philip Kelleher e Fabiola López-Durán, em texto inédito da exposição *Cárceres a duas vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares*, 2015, "Piranesi torna-se um interlocutor importante: a obra do artista do século XVIII [...] enfatiza não só intervalos verticais e horizontais, mas também uma derrapagem, ou perda de limites exteriores. Piranesi fornece, então, um vetor adicional (anacrônico) à tentativa de Tavares em lidar com os problemas contemporâneos de fragmentação e com as fronteiras e os limites tendenciosos. [...] Design, ordem e estrutura estão destinados à fragmentação, desordem e dissolução. Em vez de abandonar o primeiro ou o último, Tavares junta os dois de uma forma que não apresenta necessariamente respostas, mas examina novas formas de explorar e pensar".

17. Cf. TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos*, op.cit., p.52.

18. Cf. COELHO, Teixeira. *Ana Maria Tavares, um romance contemporâneo*. Publicado originalmente em catálogo para exposição *Paisagem para Exit II*, Culturgest. Porto, 2005. Republicado neste catálogo, pp. 183–91.

16. As of 1998, I begin the production of the *Labirinto* [Maze] (2010) and *Airshaft* (2008) series, inspired on Piranesi's *Carceri d'Invenzione* (18th century). They start out as digital renderings which then lead to videos, video installations, large-scale printed images, and maze installations that cover large areas inside buildings and urban landscapes. According to Philip Kelleher and Fabiola López-Durán, in an article as yet unpublished written for the exhibition *Cárceres a duas vozes: Piranesi e Ana Maria Tavares* [Prisons in Two Voices: Piranesi and Ana Maria Tavares] (2015), "Piranesi becomes an important interlocutor: the artists' work from the 18th century ... emphasizes not only the vertical and horizontal gaps, but also a blurring or loss of exterior boundaries. Piranesi therefore offers an additional (anachronic) vector to Tavares' attempt to address contemporary fragmentation issues and biased boundaries and limits... Design, order, and structure are destined to fragmentation, disorder, and dissolution. Instead of abandoning the former or the latter, Tavares combines both in a way that does not necessarily present answers but in fact examines new forms of exploration and thought."

17. See Tavares, *Armadilhas para os sentidos*, 52.

18. See Teixeira Coelho, *Ana Maria Tavares, um romance contemporâneo*, originally published in the catalogue for *Paisagem para Exit II* [Landscape for Exit II], Culturgest, Porto, 2005. Republished in this catalogue, 183–91.



Ana Maria Tavares realiza as primeiras pesquisas na fábrica para o desenvolvimento da instalação *Cityscape* (*Parede AMT para Niemeyer*), 2001
[Ana Maria Tavares at the factory researching the development of the installation *Cityscape* (AMT Wall for Niemeyer), 2001]

A lógica da fábrica

Yves Cohen entrevista Ana Maria Tavares
Belo Horizonte, 27/09/2016

[YVES COHEN] Sobre a cultura industrial na sua obra, queria que você falasse primeiro da experiência de impor a lógica do processo de fabricação na instalação realizada para a Bienal de São Paulo de 1987.
[ANA MARIA TAVARES] Acho que a obra da Bienal de 1987 não foi minha primeira experiência nesta direção, mas talvez tenha ganhado ali uma escala total, no sentido da montagem de um sistema de fábrica desde a concepção do projeto. Acho que esse modo industrial já era motor de muitos outros trabalhos no passado, com incursões interessantes dentro de fábricas e de laboratórios industriais. A Bienal de 1987 reuniu vários quesitos nos quais podemos identificar a constituição de um pensamento da lógica de fábrica. É que esse projeto começa com a ideia de construir dentro de um pavilhão um espaço que se torna autônomo, e teria que ser construído de alvenaria. Quero lembrar que naquela época já havia a preocupação com o projeto expográfico, mas não havia recursos técnicos nem materiais apropriados para a confecção de painéis como há hoje. As paredes eram feitas com placas de compensado e as emendas com fita crepe, e depois de pintados ficavam enrugados, com uma aparência horrorosa. Às vezes eram conectados com tubos pretos, uma estética como havia no Museu de Arte Contemporânea – a expografia da época era bem precária pois os recursos para isso eram muito escassos. E ficava gritante comparar as intervenções feitas pelos consulados para artistas estrangeiros dos países mais ricos. Meu interesse sempre foi a intersecção entre arquitetura e arte – tudo começa com a ideia de que eu estaria intervindo em espaços arquitetônicos. Naquele momento eu fiz uma coisa que Tadeu Chiarelli definiu como "espaço autoinstitucionalizado, dentro da instituição".

The Factory Logic

Yves Cohen interviews Ana Maria Tavares
Belo Horizonte, 09/27/2016

[YVES COHEN] Regarding the industrial culture in your work, I would like you to tell us about your experience of imposing an industrialized logic in your installation made for the Bienal de São Paulo in 1987.
[ANA MARIA TAVARES] I think that the work created for the 1987 Bienal wasn't my first experience with this approach, but possibly that was when the full scale of the work was first achieved, in the sense of assembling a factory system. I think that this industrial mode was already the engine of many other works in the past, with interesting incursions inside factories and industrial laboratories. The 1987 Bienal brought together some aspects wherein we can identify the establishment of a thought process related to the factory logic. This project starts with the idea of constructing a space that becomes autonomous within a pavilion, and it would have to be made of masonry. I want to bring attention to the fact that at that time there was already a concern for the exhibition design, but there were neither adequate technical nor material resources for the production of panels like the ones we build today. The walls were made with sheets of plywood, and the seams were made with masking tape, and after they were painted they became wrinkled, with a terribly scruffy appearance. Sometimes they were connected using black tubes, an aesthetic similar to that which we can observe at the Museu de Arte Contemporânea – the exhibition design at the time was quite precarious, as the resources for this were very scarce. And it was blatantly obvious that it couldn't match the interventions made by the consulates on behalf of foreign artists, those from wealthier countries. My interest has always been the intersection between architecture and art. It all started with the idea that I would be intervening into architectural spaces. At that moment, I was responsible for something that Tadeu Chiarelli defined as "a self-institutionalized space, within the institution."

[YC] It took the people at the Bienal by surprise.
[AMT] I believe so. It was a surprise right from the

[YC] Foi uma surpresa para as pessoas da Bienal. [AMT] Acho que sim. Foi uma surpresa desde o início, porque eu fiz uma maquete grande, de 1 × 0,60 metros, aproximadamente. Eu carregava essa maquete para todos os lugares para pedir patrocínio, cheguei a arrecadar em torno de 70 mil dólares. A primeira coisa que eu fiz foi elaborar um programa de como eu iria construir aquilo. Houve um estudo, com uma planilha incrível feita junto com o Felipe Bercht, um engenheiro que me ajudou a traduzir a maquete. Era uma fase em que eu fazia desenhos e instalações com tubos de aço. O projeto tinha uma aparência bastante orgânica e gestual, porém com uma lógica extremamente industrial. O que assustou, eu acho. Imagina entrar na Bienal carregando aquela maquete com uma lista completa de tudo o que eu precisava! O nosso trabalho de preparação para entrar na Bienal foi muito cuidadoso porque sabíamos que ela própria não poderia nos oferecer a estrutura de trabalho de que necessitávamos.

[YC] Você tem interesse pelas matérias, pelas técnicas, pela produção. Você não só trabalha com profissionais para identificar os melhores materiais, como acompanha todos os processos industriais. Isso começa pelos ensaios de matérias, de cores, de soluções tecnológicas, e depois há uma produção mesmo, um controle. Como você formou e constituiu essa prática? [AMT] Minha formação me leva a entender que todos os materiais, processos e técnicas são carregados de significados, portanto não há nada neutro. Qualquer escolha implica também uma escolha dos conteúdos que os materiais e matérias carregam, inclusive processos e técnicas. Ao longo da minha carreira, eu fui me distanciando dessa ideia de que eu me especializaria completamente em uma única técnica, o que me levou a grandes possibilidades de experimentação, de risco, de aventuras em searas e em territórios que eu pouco conhecia. Mas dentro dessa aventura havia também a necessidade de conhecer a fundo esses processos. O território que mais me inspira é a indústria. Os lugares que me levam realmente a ter grandes ideias são sempre esses das técnicas, porque quanto mais eu sei como fazer, mais eu posso expandir aquilo que eu quero fazer. É claro que a via é de duas mãos. Por exemplo, teve uma certa época que eu queria fazer um espelho colorido e gravado com texto. Procurei por muito tempo como fazer isso e não encontrava uma solução técnica, até que de repente eu encontrei uma amostra de aço inox colorido em uma das metalúrgicas que estava visitando em Belo Horizonte. Fui falar com o dono dessa indústria e lhe disse: “Eu quero gravar nisso

very beginning, because I produced a large model, measuring approximately 1 × 0.6 m. I carried this model everywhere I went when I was trying to find sponsorship, and I eventually raised almost US\$70,000. The first thing I did was to elaborate a program of how I was going to build that. We put together a study that included an amazing spreadsheet, made together with Felipe Bercht, an engineer who helped me translate the model. That was done during a phase in which I was making drawings and installations with steel pipes. The project had a highly organic, gestural appearance, but with an extremely industrial logic. Which scared people, I guess. Imagine me going into the Bienal building carrying that model and a complete list of everything I needed. Our preparation work to take part in the Bienal was extremely meticulous because we knew that the Bienal itself wasn't able to provide us with the necessary work structure.

[YC] You take a keen interest in the materials, techniques, and in the production. Not only do you work with professionals to identify the best materials, but you also follow all industrial processes. First, you carry out experiments with materials, colors, technical solutions, and then an actual production process takes place. How did you form and constitute this practice? [AMT] My training as an artist leads me to believe that all materials, processes, and techniques are charged with meaning. Therefore, nothing is neutral. Every choice also implies a selection of the contents that the materials and matters hold, including processes and techniques. I received an artistic education that enabled me to understand that the artist is not a specialist in one technique, and that was fundamental. Throughout my career, I gradually distanced myself from the idea that I would become totally specialized in a single thing, which ultimately led me to great possibilities for experimentation, for taking risks, for embarking on adventures in areas and territories that I previously knew very little about. But as part of this experience, there was also the need to acquire deeper knowledge of these processes and techniques. The territory that most inspires me is that of the industry. The places that really lead me to have great ideas are always those territories related to techniques because the more I know about the process of doing or making something, the more I can expand on what I really want to do. This is a two-way street, of course. For example, there was a particular time when I wanted to produce a colored mirror inscribed with text. For a long time, I searched for a way to do this, and I couldn't find a technical solution until I suddenly came across a sample of colored stainless steel in one of the metallurgical industries I was visiting in Belo Horizonte. I went to speak with the owner and told him, "I want to engrave on this type of surface here,

aqui, quero gravar um texto de outra cor. Você sabe fazer?”. Ele respondeu: “Não, não sei, só sei colorir”. E eu falei: “Você não quer me ajudar a desenvolver?”. Conversando com ele, resgatei os princípios da gravura em metal, e a gente chegou ao desenvolvimento ideal desse processo, que é muito utilizado em minha produção, do ano 2000 até hoje. Na fábrica, depois de semanas de testes, quando finalizamos as provas e o resultado parecia incrível, eu lhe disse: “Topa fazer o projeto para a *Bienal 50 Anos* comigo? Posso propor um projeto de instalação para as curadoras, você me apoia?”. Assim foi realizado *Cityscape (Parede AMT para Niemeyer)*, em 2000.

[YC] Mas vocês inventaram uma técnica? [AMT] Sim, nós praticamente inventamos uma técnica. Ele é engenheiro químico, desenvolveu no Brasil a tecnologia de colorir aço inox. Ele tinha muitos recursos na própria fábrica, e eu tinha uma sugestão... uma ideia para somar à técnica dele.

[YC] Aconteceu outras vezes? [AMT] Meu pai é engenheiro químico, eu cresci nesse ambiente do desenvolvimento de técnicas. Eu aprendi cedo, por exemplo, como se produz cimento, como se faz um tijolo refratário, a importância das siderúrgicas, como é um forno de alta temperatura. Cresci nesse ambiente e sempre fui muito encantada pelo fascínio do meu pai em relação a isso. Ele ia para o Japão pesquisar cerâmica, pesquisar fornos e, ao voltar para casa, havia uma troca intensa conosco. Isso não é uma grande novidade, mas acho que o fato de esse repertório fazer parte do ambiente familiar também me acenava como uma possibilidade desde o início da minha formação, ainda durante a graduação. No final da graduação, eu já estava trabalhando dentro do laboratório fotográfico Agfa produzindo fotolitos gigantes, ampliando fotografias grandes, falando com técnicos do laboratório da Agfa em São Paulo. Depois fui para uma grande gráfica para aprender como era o processo de impressão dos fotolitos, da cor. Também fiz um estágio longo na Cerâmica São Caetano, onde trabalhei no laboratório químico, passando por todos os setores da fábrica. Sempre achei esses processos muito fascinantes, gostava de me envolver, aprender e inventar, e até de subverter as técnicas que eu via na linha de produção. Outro exemplo incrível foi o de desenvolvimento do adesivo colorido que precisava para colar as 16 mil plaquinhas de vidro de 10 × 4 centímetros para construir uma esfera toda de vidro para a Bienal de 1987. Este material foi desenvolvido

I want to inscribe a text in a different color. Do you know how to do it?" He answered, "No, I don't. I only know how to add color to it." So, I said, "Won't you help me develop a process for that?" In conversations with him, I sought for a solution in the fundamentals of intaglio printmaking, and we arrived at the ideal development of this process, which is frequently used in my production, from the year 2000 up to the present day. In the factory, after weeks of experimentation, when we finalized the proofs, and the result seemed incredible, I told him, "Would you like to carry out the project for the *Bienal 50 Anos* [50 Years' Biennial] with me? I can propose a project for an installation work to the curators, will you help me?" That was how *Cityscape (Parede AMT para Niemeyer)* [Cityscape (AMT Wall for Niemeyer)] was produced, in 2000.

[YC] So, you both invented a technique? [AMT] Yes, we virtually invented a technique. He is a chemical engineer; he developed the technology for coloring stainless steel in Brazil. He had considerable resources regarding techniques in his factory, and I had a suggestion... an idea to add to his technique.

[YC] Did that ever happen again? [AMT] My father is a chemical engineer, and I grew up in this environment of development and techniques. I learned early on, for example, how cement is made, how refractory bricks are produced, how important the steel industry is, and what a high-temperature kiln is like. I grew up in this environment and always took great delight in my father's fascination for all of this. He used to travel to Japan to research ceramics and kilns, and upon returning home, the exchange between us was always highly intense. That's nothing new, but I think that the fact that this repertoire was part of our family environment also marked it as a possibility from the beginning of my artistic training, still in my graduate years at university. By the end of my undergraduate studies, I was already working at the Agfa photographic laboratory producing large photolithographs, enlarging large-sized photographs, talking to technicians from the Agfa lab in São Paulo. Then I went to work for a large print shop to learn photolithography printing techniques and how to work with color in the process. I also did an extended internship at the ceramic factory Cerâmica São Caetano, where I worked in the chemical laboratory, becoming familiar with all sectors of the plant. I have always found these processes absolutely fascinating and enjoyed engaging in them, learning and inventing, and even subverting the techniques I saw in the production line. Another fantastic example was the development of a color adhesive needed to stick together sixteen thousand small, 10 × 4 cm glass plates to construct a sphere entirely made of glass for the 1987 Bienal de São Paulo. The material was developed

para mim porque eu não me conformei em não encontrar o que precisava no mercado. Consegui isso em uma indústria de São Paulo que desenvolveu uma fórmula especial para um adesivo de secagem rápida, na qual eu conseguia aplicar o pigmento na medida que eu queria.

[YC] Onde fica o seu ateliê? Seu ateliê é o que você chama de "meu ateliê", ou ele fica espalhado entre as empresas que contribuem para a composição de suas obras?
[AMT] Eu comecei a trabalhar nos anos 1980, e já em 1981 participei de uma exposição. Minha primeira individual na Pinacoteca do Estado foi em 1982. Naquela época eu tinha uma vida muito cigana, meus pais moravam em São Caetano do Sul e eu estudava em Higienópolis, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Como fui transferida de Belo Horizonte, tinha que fazer matérias de adaptação à noite. Eu tinha aula às 7h30, ficava a tarde toda na FAAP, fazendo os trabalhos nas oficinas e nos ateliês, e à noite tinha aulas de adaptação e as matérias pedagógicas. Quando eu terminei estas disciplinas, fiz aulas de litogravura e orientação de projetos no Centro de Estudos Aster com a Regina Silveira e o Julio Plaza. E, na verdade, tendo essa vida muito cigana, cada hora eu ficava num lugar, dormia num lugar, não voltava para São Caetano todos os dias porque era muito longe. Então eu aprendi a ficar em trânsito o tempo todo. Na época da FAAP, eu tinha esse apoio das oficinas da faculdade e depois montei um ateliê com a Mônica Nador na rua Iracy, 81, casa onde a gente passou a morar com outros amigos, logo depois de se formar. Isso durou muito pouco tempo, dois anos acho, e logo em seguida fui para Chicago fazer o mestrado. Lá eu tinha um ateliê, mas desde que retornei ao Brasil nunca mais tive ateliê de verdade, talvez exatamente porque desloco para as fábricas essa ideia de um ateliê que centraliza a produção. Lembro-me que em 1988 a Fundação Nacional de Artes (Funarte) me convidou para dar um workshop em Caxias do Sul e eu fiz uma pesquisa, descobri que Caxias do Sul é um polo metal mecânico no Brasil, com muitas indústrias nessa área. Eu tinha acabado de chegar dos Estados Unidos, e feito um curso de solda eclética no Senai em São Paulo. Então escrevi um projeto que deveria acontecer com os alunos dentro de uma indústria. Foi uma experiência incrível, passei em torno de duas ou três semanas com esses alunos. No ateliê eu dava aulas, que eram discussões mais teóricas, e à tarde a gente ia para a indústria. Eles conheceram então todas as etapas de produção, e eu pude produzir todas as obras para a exposição que

for me because I couldn't accept the fact that there was nothing like what I needed in the market. I could get it at an industrial company in São Paulo, which developed a unique formula for a quick-drying adhesive to which I could add the amount of pigment I desired.

[YC] Where is your studio located? Is your studio the kind that you call "my studio," or is your studio spread out among the companies that contribute to the formation of your works?
[AMT] I started working in the 1980s, and already in 1981 I participated in an exhibition. My first solo show at the Pinacoteca do Estado took place in 1982. At that time, I led a gypsy-like lifestyle, my parents lived in São Caetano do Sul, a municipality within the Greater São Paulo area, and I studied at Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), in the Higienópolis neighborhood. As I had transferred from Belo Horizonte, as part of the adaptation program, I was required to take some extra courses in the evenings, in addition to pedagogical classes. In the mornings, my classes started at 7:30 a.m., and I would spend the entire afternoon at FAAP working on projects and assignments in their workshops and studios. When I finished these courses, I attended lithography classes and project guidance sessions at the Centro de Estudos Aster under artists Regina Silveira and Julio Plaza. And, in reality, due to this 'nomadic' life I was leading, I would stay in a different place every night, as it was too far to commute to São Caetano every day. So, I learned how to be in transit all the time. During the time when I studied at FAAP, their workshops became a support base for me, and later on I set up a studio with [fellow artist] Mônica Nador at Iracy Street, 81, in a house where, upon graduating from FAAP, both of us would soon start living in with a few other friends. This lasted only for a short period, around two years, I guess, and shortly after, I traveled to Chicago to pursue a master's degree. There I had my own studio, though ever since I returned to Brazil I never really had a real studio again, maybe precisely because I displace this idea of a studio wherein the art production is centralized to the factories. I recall that in 1988 the Funarte (Brazilian National Foundation for the Arts) invited me to hold a workshop in Caxias do Sul, and I did some research and discovered that Caxias do Sul is the Brazilian hub for the metal-mechanical industry, home for many companies and firms in this field. I had recently arrived from the United States and just taken a course on eclectic welding at the Senai (National Industrial Training Service) in São Paulo. So, I wrote a project to be carried out with the students within an industry. It was an incredible experience, and the students and I spent two to three weeks together. I would give lessons that encompassed theoretical discussions in my studio, and

iria fazer naquele ano, a Arte Híbrida (1989). Tive as ideias enquanto estava vendo e absorvendo os processos e lidando com os materiais usados por aquela fábrica. A série Mesas, o início dos Chicotes. Outras peças, como o Pente (1989), também foram feitas lá, com a tecnologia deles, com todo o envolvimento dos funcionários e dos artistas jovens que participaram do workshop.

[YC] E as peças foram imaginadas lá?
[AMT] Sim. Eu me lembro que não tinha projeto algum quando cheguei. Visitei a fábrica e em dois ou três dias já tinha uma série de peças que eu queria fazer. E com os alunos tive exatamente essa discussão, sobre onde é o ateliê do artista e como a gente incorpora técnicas, expande o conhecimento dentro de uma indústria. Esse diálogo é muito rico.

[YC] Qual é o efeito dessa dimensão produtiva sobre a concepção das obras?
[AMT] Acho que a dimensão produtiva tem um efeito enorme no meu trabalho. Eu aprendi ao longo dos anos a sistematizar a produção. Quando penso um trabalho, já tenho uma visão de todas as etapas dessa produção. Já cheguei a trabalhar com cinco, seis empresas envolvidas em um único projeto, para construir uma única peça. E tenho que fazer uma coordenação gigantesca de todas as etapas. Se eu fosse uma fábrica, se estivesse fazendo um objeto de design, por exemplo, talvez tivesse ali dentro todos os profissionais que poderiam produzir as peças para determinado objeto. Acontece que eu não sou uma fábrica, sou uma artista, e eu tenho que juntar num espaço virtual vários fornecedores que trabalham com técnicas diferentes. Posso te dar um exemplo: as peças da série *Paisagens Perdidas (Para a Lina Bo Bardi)* (2008) que são vitrines de vidro, mármore e aço inox, demorei dois anos para desenvolver. Primeiro, porque não havia uma tecnologia para fazer exatamente o que eu queria. Depois, porque são quatro fornecedores que trabalham nas partes dessa peça e todas precisavam obedecer, com rigor, o desenho e as medidas do projeto, senão não conseguiria montar a obra. Então até formar a equipe de pessoas que entendem o processo, que entendem que uma etapa depende da outra e o rigor da execução, demora um pouco. Esses dois anos não foram só importantes para descobrir como e quem poderia fazer a obra, mas para formar uma equipe. Hoje, para desmontar e montar as vitrines, tenho um vidraceiro que faz isso com perfeição. É importante, quando você faz um trabalho, antever situações. Por exemplo, as obras grandes pesam muito, então,

in the afternoons, we would head to the factory. They thus learned about all the stages of production, and I could produce all the works for the exhibition that I would carry out later that year, titled *Arte Híbrida* [Hybrid Art] (1989). The ideas for it occurred to me while I observed and absorbed the processes and dealt with the materials utilized by that factory. That is where the series *Mesas* [Tables], the beginning of *Chicotes* [Whips], the work *Pente* [Comb] (1989), and other pieces were produced, using their technology, with the active involvement of the employees and of the young artists who participated in the workshop.

[YC] And is that where the pieces were devised?
[AMT] Yes, they were conceived there. I remember I didn't have any project in mind when I returned from Chicago. I visited the factory, and in two or three days I already had a series of pieces that I wanted to make. And with the students, I had that very discussion, about where exactly the artist's studio is, and how we can incorporate techniques and broaden our knowledge inside an industry. It was a very enriching dialogue.

[YC] What is the effect of this productive dimension on the conception of the works?
[AMT] I think that the productive dimension has a significant effect on my work. Over the years, I learned to systematize my production. When I conceive a work, I already have a vision of all the stages of its production. In fact, I've worked with five, six companies involved in a single project, to construct an individual piece. And this requires excellent coordination of all stages. If I were a factory and were making a design object, for example, maybe I would have within the factory all the professionals I needed to produce the parts for this particular object. But as it turns out, I'm not a factory; I'm an artist, and I have to bring together these various suppliers that work with different techniques into a virtual space. I can give you an example: it took me two years to develop the pieces in the series *Paisagens Perdidas (Para Lina Bo Bardi)* [Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi)] (2008), comprised of display cases made of glass, marble, and stainless steel. First, because there wasn't yet a particular technology to produce exactly what I wanted. Then, because four suppliers were working concurrently on parts of this piece, and they all needed to rigorously obey the design specification and the dimensions of the project, otherwise I wouldn't be able to assemble and install the work. For this reason, it takes a while to build a team of people who understand the process, understand that each stage depends on the other and that the execution should be meticulously carried out. These two years were crucial not only to find out how and who could produce the work but also to form a team. Today, for example, when dismounting and reassembling

como você transporta uma obra dessas? Você tem que antever tudo isso, da produção ao transporte até a manutenção da obra.

[YC] Tudo isso me interessa muito porque sou historiador, e historiador da indústria, em parte. Estudei a história da produção fordista desde o início do século XX até a Segunda Guerra Mundial. E uma coisa muito interessante para mim é o fato de que nos escritórios de estudo de projetos, para conceber um modelo de automóvel, os engenheiros integraram também o processo do trabalho, o gesto do trabalho dos operários. Um carro feito na cadeia de montagem é diferente, não só na concepção técnica, mas também estética. Não é a mesma de um carro feito por artesãos, com pequenas séries etc. O que me surpreende é essa integração do processo de trabalho, de produção, na concepção da sua obra. Por isso quero te perguntar se podemos dizer que uma de suas preocupações é a concepção do processo de produção que faz parte da concepção da obra. Me parece que sim. [AMT] Sim, acho que a concepção do processo de trabalho faz parte da obra. Muitas vezes no trabalho de arte você precisa primeiro desenvolver esse como fazer, essa técnica. Quando eu entro na fábrica de aço inox colorido, por exemplo, muitas vezes eu utilizo aquilo que a fábrica produz. Mas a forma como eu utilizo é completamente distinta, e o meu tempo é completamente diferente do tempo da fábrica. Tem uma coisa que é até contraditória. Você olha um trabalho meu e pensa “Ah, ele é superindustrializado, um rigor industrial”, só que é um rigor industrial feito de uma forma muito manual. Então, por exemplo, as *Vitórias-Régias* (2008) concebidas para o Japão, que flutuaram lá no lago do Toyota Museum, foram feitas com pastilhas triangulares e quadradas medindo menos que 2 × 2 centímetros cada uma, postas lado a lado para formar uma grande Vitória de 2 a 3 metros de diâmetro. As células modulares que especifiquei para construir a peça foram desenvolvidas na fábrica. Inventamos isso no ateliê e tivemos que desenvolver uma ferramenta junto com o engenheiro da fábrica, somente para este trabalho. Aquilo foi uma loucura fazer. Prensar os módulos quadrados e triangulares das *Vitórias* foi um processo quase manual, e a montagem das peças gigantes, totalmente manual. É interessante porque as obras são feitas dentro da indústria, mas talvez na contramão e até desacelerando o tempo dela.

[YC] Exatamente. Para os industriais que fazem séries, mesmo que pequenas séries, deve ser um problema você encomendar peças únicas, o que não é costume. [AMT] Concordo que no contexto da produção de

the display cases, I have a glazier who can do it to perfection. When you make a work, it is important to predict situations. For example, large artworks are hefty, so how do you transport something like that? You have to foresee everything, from the production of the work to its transport, and even its maintenance.

[YC] All of this interests me very much because I am a historian, and a historian of the industry, to some degree. I studied the history of Fordist production from the early 20th century to World War II. And one thing I find particularly interesting is the fact that in the offices where projects were studied, to conceive an automobile model, the engineers also became involved in the work process, in the way of operating, of doing the work that was carried out by the employees. A car that is produced in the assembly line is different, not only in its technical conception but also in its aesthetic conception. This is not the same as that of a car built by skilled craftsmen, produced as part of a small series, etc. What surprises me is this integration of the work process, of the production process, within the real conception of your work. That is why I would like to ask you if we can say that one of your concerns is the conception of the production process, as a part of the conception of the work. It seems to me that it is. [AMT] Absolutely! I think that the conception of the work process is part of the work. Frequently in the artwork, you first need to develop this *way of making*, this technique. When I visit a factory that produces colored stainless steel, for example, I often use that which the plant produces. But the way I use it is entirely different, and my time is completely distinct from that of the factory. There's something that is even contradictory. You look at one of my works and think, “Indeed, it is superindustrialized, there is an industrial rigor here,” but it is an industrial rigor that is produced in a very manual way. So, for example, the *Vitórias-Régias* [Victorias Regias] (2008) made for Japan, which floated on the surface of the lake at the Toyota Museum, were made with triangular and square tiles measuring less than two by two centimeters each, placed side by side to form a great Victoria with a two- to three-meter diameter. The modular cells that I specified to build the piece were specially developed in the factory for this work. We invented this at the studio and had to draw up a tool together with the plant's engineer. It was a crazy thing to do. To press the square and triangular modules of the *Victorias* was practically a manual process, and the process of mounting the giant pieces was entirely manual. This is interesting because the works are made inside the industry, but perhaps in the opposite direction, even decelerating its time.

[YC] Exactly. It must be a problem for the manufacturers that produce series, even small ones, to have you

linhas as peças únicas podem ser um transtorno e um ruído pois causam um desvio na rotina da fábrica. Em relação ao que pergunta, meu trabalho é em geral composto por séries, mas nestas cada peça é única. Além disso, nem sempre produzo todas as peças de uma vez. O mais interessante e curioso é esta contradição: as peças têm uma aparência altamente industrial, são feitas na indústria, mas com uma “manualidade” absurdamente alta.

[YC] Além de você ter a questão da produção, você também inclui no processo de criação elementos como armazenagem, transporte para exposições, montagem, manutenção e até a circulação das obras. [AMT] Eu penso que cada vez mais é esse o papel do artista. Eu me preocupo muito com todas essas questões, primeiro dada a escala do meu trabalho. Se eu faço uma obra que tem uma relação com a arquitetura, com o corpo, é provável que ele tenha uma escala bastante considerável. As vitrines são feitas de placas de vidro de 1,80 × 1,60 metros, um cubo com a base de inox de mármore. Costumo dizer que não faço cenário, faço arquitetura. Então, se quero um piso preto e branco, uso o mármore. E uma questão muito importante de se pensar é como vou transportar o trabalho. Os aviões têm uma porta que limita o tamanho da carga, os elevadores e as portas dos museus também; tudo isso entra no meu raciocínio. Esse é o planejamento. O planejamento não é só como eu vou fazer a obra existir, mas como vou montar, quantos dias levo para montar, como desmonto, de quantas pessoas vou precisar para desmontar, como carrego, o tamanho e o peso das obras. Tudo isso entra num pacote das minhas previsões. Acredito na importância desse raciocínio. Não só isso, como também escrever sobre a obra, fazer um manual de limpeza, de manutenção, de preservação do trabalho e até instruir os fornecedores caso precise de restauro. O ideal é que o artista trabalhe junto com os conservadores. Para mim seria o luxo total, e adoraria pensar que muito em breve já poderei trabalhar diretamente com conservadores que olharão o que produzo do ponto de vista também da conservação e do restauro.

[YC] Mas parece que você tem também uma função de gestão muito importante, da produção industrial, incluindo ensaios, riscos e custos gerais. Qual é a parte de gestão de todos esses procedimentos? [AMT] Essa é uma pergunta bem interessante. Eu começaria dizendo bem-vindo ao mundo real. (*risos*) É uma coisa que eu falo bastante

order single, unique pieces, which is quite unusual. [AMT] I agree that in the context of the production of assembly lines the individual pieces may be a hassle and a disruption because they cause a diversion in the factory's routine. In relation to your question, my work is generally composed of series, but in these series, each piece is unique. Besides, I don't always produce all the pieces at once. This contradiction is what I find most interesting and very curious: all the pieces have an appearance that is highly industrial, they are made inside the factory, but with a degree of “manuality” that is unbelievably high.

[YC] In addition to focusing on the production issue, you also include elements like storage, transportation to exhibitions, mounting and installation, maintenance, and even the circulation of the work in the creation process. [AMT] I think that that is increasingly the role of the artist. These issues are of great interest to me and have a direct bearing on my work, given its scale. If I make a work that has a relation to architecture, to the body, its size is likely to be relatively large. The display cases are made with 1.80 × 1.60 m glass plates, a cube with a marble and stainless steel base. I often say that I don't make sceneries, I make architecture. So, if I want a black-and-white floor, I'll use marble. And a crucial issue to consider is how I am going to transport the work. The planes have a door that limits the dimensions of the load, as do the elevators and the doors of museums: all of this is part of my rationale. This is planning. Planning is not only how I am going to make the work come into existence, but also how I am going to mount and install it, how many days it'll take to assemble it, how it will be dismantled and how many people will be needed to do so, how to carry it, the size and weight of the works. All this will be part of my set of projections. I believe in the importance of this rationale. Not only that, but also writing about the work, creating a manual with cleaning instructions, with directions for the maintenance and preservation of the work, and even instructing suppliers in case the work needs restoration. The ideal thing is for the artist to work together with the restorers. For me that would be a total luxury, and I love to think that soon I will be able to work directly with restorers who will be able to view my production also from the perspective of its conservation and restoration.

[YC] But it seems that you also carry out a vital management function, that which concerns the industrial production, including experiments, risks, and general costs. What is the management portion of all these procedures in your work? [AMT] This is a fascinating question. I would start by saying, “Welcome to the real world!” [*laughter*]. This is something I frequently talk about with my students, and which I began calling “Survival of ideas.” There's a book

para os meus alunos e eu passei a chamar de "sobrevivência das ideias". Gosto muito de um livro do Damián Ortega, que se chama *Sobrevivência das ideias*. Penso que fazer as ideias sobreviverem não é somente botar a ideia no papel, nem fazer a obra no mundo real, mas sim pensar nesse circuito todo. Quando eu falo em planificação, nessa lógica do planejamento, acho que estamos fazendo um raciocínio que é entender todo o processo da obra. Qualquer que seja o trabalho, em todas as profissões, na minha concepção, é imprescindível conhecer todas as etapas do processo. Às vezes pensamos que a gestão é só a parte administrativa e financeira. Eu acho que gestão é gerir o passado, o presente e o futuro do trabalho. É bem mais complexo. Uma coisa era a gestão da minha produção e da minha obra quando eu tinha vinte anos, outra coisa passou a ser aos trinta, aos quarenta e hoje quase aos sessenta. O tempo todo tenho que administrar esse passado que é o acervo, a documentação da obra, os papéis que foram produzidos de desenhos, de projetos, a forma como isso está organizado. Depois também tenho que fazer a gestão dos projetos em andamento, que vão acontecer mais adiante, e dos projetos que eu faço para mim, sem data para terminar. Gosto de ter projetos que faço para mim mesma. Vou fazendo, e levam cinco, seis, dez anos. Tenho muitos trabalhos realizados hoje que fizeram um percurso gigantesco. Eu comecei a produzir os *Desviantes*, por exemplo, em 2005. Mas só em 2011 fechei a primeira exposição com esta série, e acho que ainda estou fazendo esse trabalho. Em 2015, por exemplo, fiz um vídeo ligado aos *Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*). Esse gerenciamento é muito interessante pois inevitavelmente imigra para a questão financeira. É como eu disse, "bem-vindo ao mundo real". A obra de arte é um objeto como qualquer outro que é produzido, então tem toda uma administração financeira que precisa ser feita de forma profissional. Acho que isso não acontecia no Brasil dos anos 1970 ou 1980, mas hoje sabemos que a produção de arte transita no universo formal. Esta gestão também faz parte da vida do artista.

[YC] Você diria que é uma *manager*, uma gerente?
[AMT] Acho que sim, não deixo de ocupar essa posição; qualquer profissional liberal tem que assumir isto em algum momento do dia. Por exemplo, na Bienal de 1987 eu jamais teria dito isso, mas pensando hoje, em retrospectiva, foi o que eu tive que fazer: gerenciar meu desejo. Eu estava lá, captando recursos, inventando maneiras de realizar um projeto muito ambicioso. Fui uma das primeiras artistas a entender o funcionamento

by Damián Ortega that I really like called *Survival of the Idea – Failure of the Object*. I think that making ideas survive is not solely putting the idea on paper, or even making the work in the real world, but rather thinking of this whole circuit. When I refer to planification as part of this planning logic, I believe that we are employing a rationale that entails understanding the entire work process. The way I see it, whatever the work may be, in any profession, it's essential to have knowledge of all stages of the process. Sometimes we think that management consists only of the administrative and financial part. I think that management is to manage the past, the present, and the future of the work. It is much more complex. One thing was managing my production and my work when I was in my twenties, another was doing so in my thirties, forties, and now, nearly in my sixties. I have to administer this past all the time, a past that forms the collection, the documentation of the work, the paper records that were produced such as drawings and projects, the way all this is organized. Then I also have to manage the projects currently underway, those that will be carried out later on, and of the projects that I make for myself, that have no deadlines. I like making projects for myself. I keep on working on them, and they take five, six, even ten years. Today I have a great number of projects that have been carried out that followed a long course. For example, I started to produce the *Desviantes* in 2005. But only in 2011 did I decide to show this series, and I think that I am still carrying out this work. In 2015, for example, I made a video work related to the series *Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*) [(from the Social Hieroglyphs series)]. This management process is fascinating, as it inevitably migrates to the financial domain. Like I said before, "Welcome to the real world!" The work of art is an object like any other that needs to be produced, and this, in turn, calls for a whole set of actions linked to the financial administration process, which must be carried out in a professional manner. I don't think this usually occurred in Brazil in the 1970s and '80s, but today we know that the production of art transits within the formal sphere. This management is also part of the artist's life.

[YC] Would you say you are a manager?
[AMT] I believe so; I never cease to occupy this position; any independent professional has to get to grips with this at some point. For example, at the 1987 Bienal, I never would have said such a thing, but thinking about this now, in retrospective, it was what I eventually had to start doing: managing my desire. I was there, trying to secure funds, applying to federal funding programs via tax incentives, coming up with ways to carry out a highly ambitious project. I was one of the first artists to gain a clear understanding of the Sarney Law, which later gave rise to the Rouanet Law. I found out that this law

da Lei Sarney, que depois deu origem à Lei Rouanet. Quando cheguei dos Estados Unidos em 1986, descobri que essa lei existia logo que fui convidada a participar da 19ª Bienal. Obtive da presidência todas as cartas para conseguir patrocinadores e levantar o dinheiro, e fiz isso sozinha. Na época eu não tinha galeria. Trabalhei doze anos sem galeria e administrei toda a minha produção sozinha. De certa maneira eu tive que fazer isso para sobreviver, para continuar o que eu fazia e chegar até aqui. Também aprendi a fazer essa parte de administração porque todos os trabalhos que eu queria fazer eram muito complexos e, aos olhos das galerias, invendáveis.

[YC] Por outro lado, podemos dizer que nas suas obras não fica apenas o seu trabalho, mas o trabalho dos seus assistentes, dos operários, das mulheres artesãs, dos técnicos e empreendedores.
[AMT] Fica, com certeza. Nos meus catálogos e na minha tese de doutorado tem uma lista gigantesca de nomes nos agradecimentos, pois são pessoas que colaboram muitíssimo para a realização dessas obras. As discussões técnicas são muito intensas, e eu aprendi que para discutir nesse meio, que é masculino, é preciso falar a mesma língua, dominar a técnica. Para entrar numa fábrica, você precisa ter domínio do discurso. E eu acho impressionante o poder da linguagem. Quanto mais eu tinha conhecimento e segurança, repertório técnico, mais fui respeitada. Ao voltar dos Estados Unidos fiz o curso de soldadora eclética no Senai, em São Paulo. Eu também me especializei em pintura automotiva. Entendo muito de pintura industrial. Isso me deu uma tranquilidade grande para transitar nesse meio e poder discutir a técnica de uma forma ágil. Me deu condições de coordenar do projeto à produção.

[YC] Você acha que essa espessura da obra, feita da participação no processo de produção, no ciclo de vida da obra, nos trabalhos de tantas pessoas e na gestão está bem entendida pelas galerias, pelos colecionadores, pelos críticos de arte e pelo público?
[AMT] (risos) Eu acho que não. Não é nada novo produzir um trabalho de arte industrialmente. Um exemplo interessante aqui em São Paulo é o Geraldo de Barros, que não só produziu as obras dentro da fábrica, mas construiu, ele mesmo, a fábrica, a Hobjeto. Ele cria esse sistema de colaboração, e é ali que ele pensa um design extremamente rigoroso. No meu caso, eu incorporo a vida da fábrica na lógica da minha produção, no conceito da obra. Outra coisa muito importante é que eu não estou só interessada na fabricação. Estou interessada em desenvolver uma pesquisa sobre processos, técnicas e materiais, subvertendo a lógica original

had been enacted as soon as I arrived from the United States in 1986 and was invited to participate in the 19th Bienal. I got all the letters that were required from the presidency of the foundation, to obtain sponsorship and raise the necessary funds, and I did that alone. At the time, I had no gallery representation. I worked for twelve years without being represented by a gallery and administered my production on my own. To some degree, I had to do this to survive, to continue what I was doing and get to where I am now. I also learned how to deal with all these administrative issues because everything I wanted to do was incredibly complex and, from the perspective of art galleries, was just unsaleable.

[YC] On the other hand, we can say that your artworks are expressions not only of the work you yourself have put in, but also the work of your assistants, the factory workers involved in the project, the craftswomen, the technicians, and also the entrepreneurs.
[AMT] Absolutely. In my catalogs and my doctoral thesis, there is a huge list of names in the acknowledgments section because they are all people who collaborate substantially towards the realization of these works. The technical discussions are always incredibly intense, and I have learned that to be able to hold discussions in this male-oriented arena, it is necessary to speak the same language, to master the technique. To go into a factory, you must have full command of that discourse. And I find the power of language truly impressive. The more I acquired knowledge and confidence, and built up a technical repertoire, the more I became respected. So, I learned all of this very quickly. Upon returning from the United States, I took a course on eclectic welding at the Senai in São Paulo. I also specialized in automotive painting. I have considerable knowledge of industrial painting. This brought me reassurance and put my mind at ease to transit through this arena and be able to discuss techniques swiftly, enabling me to coordinate the process, from its conception to the actual production.

[YC] Do you think that the density of your oeuvre, composed from your participation in the manufacturing process, in integrating works of so many other collaborators, as well as from the management of this process throughout the work's entire life cycle, is fully understood by galleries, collectors, art critics, and the audience?
[AMT] [laughter] I don't think so. Industrially producing an artwork is nothing new. An interesting example here in São Paulo is Geraldo de Barros, who not only produced his works inside a factory but also constructed the factory itself, called Hobjeto. He creates this collaborative system, and that's where he conceives an extremely rigorous design. In my case, I incorporate the life of the factory into the

destes, no interior da fábrica mesmo. A pesquisa é um aspecto que diferencia meu trabalho, eu acho. E é por isso também que meu trabalho de arte interessa às universidades: ele é pesquisa. Não só pesquisa teórica, mas pesquisa que vem da prática. Há invenção dentro e junto da fábrica. Acho que terceirizar, por exemplo, é outra coisa. Raras vezes eu fiz isso. Meu trabalho tem um rigor, ele depende de uma interação muito grande, de um aprofundamento, e os conteúdos das obras são obtidos a partir dos significados de técnicas materiais e processos. Com as séries *Airconditioning Life* (2011), ou das *Cápsulas* (2010), eu fui para dentro da fábrica desenvolver a paleta de cores especialmente para esse trabalho. Em *Cityscape* (*Parede AMT para Niemeyer*) eu inventei uma técnica dentro da fábrica experimentando processos que eles nem mesmo conheciam. Daí surgiram todas as obras em aço inox colorido e gravado.

[YC] Mas não é doloroso para você encontrar o mau entendimento disso? [AMT] Talvez seja mesmo difícil fazer tais diferenciações pois grande parte dos artistas terceirizam suas produções ou usam processos industriais ou algum tipo de tecnologia que requer terceirização. Hoje as galerias produzem as obras dos artistas. Eles enviam os projetos para a galeria, que tem uma equipe que gerencia a produção, escolhe os fornecedores e acompanha tudo para os artistas. Mas eu não trabalho assim. Não sei o quanto as pessoas entendem que esse rigor não é apenas uma escolha estética, é um conceito. Por que usei aquelas cores nas *Cápsulas* e em *Airconditioning Life*? O *Airconditioning Life* fala sobre o quanto o ar-condicionado mudou as nossas vidas, controlou o nosso passo na vida; criou a possibilidade de termos prédios inteligentes para produzirmos mais, tudo voltado para o mundo do capital. É o sujeito que rende, rende, rende, que não vê o tempo passar, que está confortável, não importa se é dia, noite, sol ou calor. *Thermal Delight*, *Thermal Control*, que é o controle térmico e prazer térmico; todo um raciocínio ligado a esse tipo de invenção que o modernismo global trouxe para nós. E ao fazer esse trabalho, quais cores uso? Cores pastéis, típicas dos anos 1950 e 1960, muito leves, *soft*. As cores como significado importante, e eu só vou resolver esta demanda do projeto se eu puder inventar isso na fábrica.

[YC] Como artista, você faz obras que são peças de matéria, mas a sua matéria da obra é extraordinariamente complexa. Eu queria saber se a complexidade da matéria da obra tem alguma relação com a sua crítica ao modernismo. [AMT] O modernismo realiza uma disciplina forte

logic of my production, into the concept of the work. Another important fact is that I am not only interested in the manufacturing process. I am interested in researching processes, techniques, and materials, subverting their original logic, from within the factory itself. I believe that research is an aspect that distinguishes my work. And that is why my artwork is of interest to the University: it is research. Not only theoretical research but research that is rooted in practice. There is invention within and together with the factory. I think that outsourcing, for example, is a different thing. That's something I've done on very rare occasions. My work has a high degree of rigor, it depends on a large amount of interaction, in-depth investigation, and the contents of the works are obtained from the meanings of material techniques and processes. With the series *Airconditioning Life* (2011), or that of the *Cápsulas* [Capsules] (2010), I worked in the factory to develop a palette of colors, especially for this work. In *Cityscape* (*AMT Wall for Niemeyer*), I devised a technique inside the factory by experimenting with processes that they weren't even aware of. This brought about all the colored stainless steel works with inscriptions.

[YC] But isn't it painful for you to come across a lack of understanding about this? [AMT] Maybe it really is difficult to make these distinctions, as a significant part of the artists outsource their productions or use industrial processes or some type of technology that requires outsourcing. Today the galleries produce the artists' works. They send their projects to the galleries, which have a team that focuses on managing the production, selecting the suppliers and service providers, and following up the process for the artist. But I don't work that way. I'm not sure to what extent people understand that this level of rigor is not merely an aesthetic choice, but a concept. Why did I use those particular colors in *Capsules* and *Airconditioning Life*? *Airconditioning Life* discusses how much the air conditioning has changed our lives, controlled our pace in life; it created the possibility of having smart buildings so we can produce more, everything always centered around the world of capital. It is that person who produces, produces, and produces, who doesn't see time go by, who is comfortable, whether it is day or night, sunny or hot. *Thermal Delight*, *Thermal Control*, which is the control of the temperature and thermal pleasure; an entire rationale related to this kind of invention that global modernism has provided us with. And upon making this work, what colors do I use? Pastel colors, typical of the 1950s and '60s, with a very light, soft feel. The colors have a significant meaning, and I will only satisfy this requirement

sobre a matéria e eu forço a saída desta disciplina ao subverter os sentidos da matéria. Por exemplo, o aço inox é um material sobre o qual se pode exercer total controle. É o metal que menos contamina e menos se deixa contaminar. Digo que é um material “indiferente”; por isso é utilizado nas indústrias alimentícia e hospitalar. Na obra há uma espessura, muitas camadas de significado, e uma delas vem do emprego de técnicas e processos dos materiais. Uma das estratégias da obra é reproduzir o rigor racionalista do desenho e dos processos de produção do projeto modernista. Utilizo todo esse vocabulário, mas acho que tem um quê de subversão na obra. Outra estratégia recorrente é fazer com que a obra mesma carregue a ambiguidade, apresente esse vocabulário modernista, mas o desconstrua, como é o caso dos *Desviantes*. Sem subverter, estaria fazendo apologia ao modernismo, e não é isso que eu faço. O trabalho não é de forma alguma uma apologia. Eu tomo o rigor como um elemento de sedução. Penso que a obra precisa ser uma armadilha. Utilizo muitas matérias e materiais, mas faço rotações no contexto dos objetos, sua função é distorcida. A pessoa pode estar sentada no banco, dentro do espaço-tempo da obra e, ao mesmo tempo, algo de perturbador se passa ali que a constrange; ela se vê em um lugar que não é simplesmente para trazer conforto, mas para proporcionar uma experiência crítica e, talvez, de conscientização. Se isso acontece, eu não sei. Pode ser que aconteça para algumas pessoas, não se pode garantir isso. A obra tem a função de fazer muitas perguntas. Mas antes de fazer perguntas, ela seduz, ela abraça, ela traz o corpo das pessoas, e, quando nos damos conta, estamos diante de um problema. A obra vira mais um problema do que uma situação confortável. Tenho consciência disso, sempre tive, e quanto mais faço isso, mais vejo que esse rigor é superimportante.

[YC] É muito interessante esse uso da palavra rigor. É pelo menos a quinta vez que você usa essa palavra. (*risos*) Mas eu queria que você falasse do seu trabalho dentro das fábricas. Com quem você fala quando visita uma fábrica para ajudar a acompanhar a feitura de uma obra? Onde e com quem você discute os problemas? [AMT] Eu já tive experiências incríveis de todos os tipos. Uma coisa que acho incrível é que consigo entrar na fábrica e me misturar com os funcionários muito rapidamente. É um lugar em que eu me sinto muito à vontade. Minha primeira experiência de detalhamento de obras em programa de computador foi para fazer *Porto Pampulha* (1997). Eu tinha desenhado todas as peças à mão, com uma geometria básica, ângulos

of the project if I can formulate it at the factory. [YC] As an artist, you make works that are composed of incredibly complex materials. I'd like to know if the complexity of the matter of the work has any relation to your critique of modernism. [AMT] Modernism exerts a strong discipline over matter, and I force the withdrawal of such discipline as I subvert the meanings of matter. For example, stainless steel is a material over which we can exercise total control. It is the metal that least contaminates and that least lets itself be contaminated. I refer to it as an "indifferent" material; that is why the food and hospital industries use it. There is a density in the work, made up of many layers of meaning, and one of them comes from the employment of the materials' techniques and processes. One of the strategies of the work is to reproduce the rationalist rigor of the drawing and that of the production processes, of the rigor of the modernist project. I employ this entire vocabulary, but I think that there is an element of subversion in the work. Another recurring strategy is making the work itself carry this ambiguity, presenting this modernist vocabulary, but at the same time deconstructing it, as is the case in *Desviantes*. Without subverting it, I would only be making an incitement for modernism, and that is not what I do. The work is by no means an incitement. I view rigor as an element of seduction. As I see it, the artwork must be a trap. I use many different types of matter and materials, but I produce rotations in the context of the objects, and thus their function is distorted. The viewer may be seated on the bench, immersed in the space-time of the work, and, at the same time, something disconcerting is taking place, and it makes him or her uneasy; the viewer sees him or herself in a place that was designed not just to offer physical comfort but to provide a critical experience and possibly bring awareness. If this is in fact what happens, I can't tell. Maybe it happens to some people, but there is no guarantee. The role of the work is to raise many questions. But before it does so, it seduces and embraces people's bodies, and before we realize it, we are facing a problem. Instead of creating a comfortable situation, the work becomes more of a problem. I am aware of that, I have always been, and the more I do this, the more I see how terribly important this rigor actually is.

[YC] The use you make of the word *rigor* is fascinating. This is at least the fifth time you use the word [*laughter*]. But I would like you to talk about your work inside the factories. With whom do you speak when you visit a facility to help follow the development of a work? Where and with whom do you discuss the issues that arise? [AMT] I've already had remarkable experiences of all types. One thing that I find amazing is that I can go into the factory and mix with the workers

e detalhes de medidas, e quando eu consegui o patrocínio da siderúrgica Acesita – que já não é mais a Acesita, agora é a ArcelorMittal –, eles falaram que me dariam o patrocínio com a condição de que eu produzisse em Belo Horizonte. Eu queria morrer, porque eu dava aula na Universidade de São Paulo e tive que me deslocar toda semana para Belo Horizonte. Eles queriam que eu levasse a tecnologia de produção e manipulação do aço inox de São Paulo para lá, porque em Belo Horizonte não havia uma serralheria que soubesse fazer o acabamento que eu fazia nas obras. Eu tinha acabado de produzir a exposição *Rotatórias* (1996), organizada por mim e Luciana Brito em parceria com o André Millan. Então, em São Paulo produzia coisas que em Belo Horizonte eles não conseguiam produzir; eles não sabiam fazer acabamento, polir espelho, tirar o cordão da solda. O que aconteceu é que eu fui para dentro da fábrica trabalhar com os funcionários. Naquela época eu já dominava a serralheria, sabia soldar, esmerilar, pintar, fazer tudo. Ajudei até a especificar quais máquinas eles deveriam comprar, quais ferramentas precisavam ter, como limar, como soldar. Tive que fazer isso com eles.

[YC] Você também é engenheira, não? *(risos)*
[AMT] *(risos)* Foi incrível, porque os funcionários faziam muitas perguntas, e foram se envolvendo muito com o trabalho. Antes de passar meus desenhos para a fábrica, o dono dessa serralheria em Belo Horizonte, a Comisa, falou para mim “Ana, eu acabei de contratar um engenheiro que sabe usar o AutoCAD e ele vai passar os seus desenhos para esse *software*, e os desenhos vão para a fábrica”. Era 1997. Foi a primeira vez que eu tive contato com o AutoCAD. Sentei durante semanas ao lado do engenheiro para traduzir os meus desenhos feitos manualmente para esse programa que ia detalhar tudo. Nesse momento discutimos muito técnica, já que cada indústria tem uma técnica e um equipamento próprio. E pudemos chegar ao mesmo fim, com técnicas diferentes.

[YC] Uma questão sobre a sua experiência em Fortaleza, desse mesmo ponto de vista. Foi uma experiência também com trabalhadoras, artesãs, mulheres. É uma experiência de trabalho, como é?
[AMT] Acho que eu poderia fazer um paralelo com a Bienal de 1987, já que você começou a entrevista falando dela. Fortaleza foi uma ampliação daquilo que eu fiz em 1987. Para mim foi uma experiência de criação, produção e gestão. Eu fiz o projeto, entrei com o projeto no Ministério da Cultura (MinC), captei recursos e coordenei todo o processo. Eu era ao mesmo tempo artista,

very quickly. It is a place where I feel very much at home. My first experience detailing artworks using a design software was when making *Porto Pampulha* [Pampulha Port] (1997). I had drawn all parts by hand, with basic geometry, angles, and dimension details, and when I obtained sponsorship from Acesita Steelworks—which is no longer Acesita, now it is called ArcelorMittal— they told me that they'd give me the funding provided that I produced it in Belo Horizonte. I wanted to die because I was teaching at the Universidade de São Paulo and I had to travel once a week to Belo Horizonte. They wanted me to take the technology for producing and manipulating stainless steel from São Paulo to Belo Horizonte because there wasn't a metalworking company there that knew how to do the finishing that I employed in the works. I had just produced the exhibition *Rotatórias* [Roundabouts] (1996), organized by Luciana Brito and myself in partnership with André Millan. So, in São Paulo I presented things that couldn't be produced in Belo Horizonte, where they didn't know how to produce the surface finishing process, perform the mirror polishing, remove the weld seam. What eventually happened was that I went into the factory to work directly with the workers. At that time, I already had a metalwork workshop with which I was working, I knew how to weld, grind, paint, I could do everything! I even helped specify which machines they should buy, which tools they should have, how to file, how to weld. I had to do all of this with them.

[YC] You are also an engineer, right? *[laughter]*
[AMT] *[laughter]* It was incredible, because the workers would ask lots of questions, and started to become deeply involved with the work. Before I took my design drawings to the factory, the owner of a metalwork workshop in Belo Horizonte called Comisa told me, “Ana, I've just hired an engineer who knows how to use AutoCAD, and he will put your drawings into this software, and these will be sent to the factory.” That was in 1997. It was the first time I heard of AutoCAD. For weeks, I would sit down with the engineer to translate my manually produced drawings into this program that would then detail the design. At that point, we held many discussions about techniques, as each industry adopts a particular technique using their specific equipment. And we were able to achieve the same end, using different techniques.

[YC] Following that same line, let's talk about your experience in Fortaleza. It was also an experience with workers, craftswomen. What was the work experience like?
[AMT] I think that I could draw a parallel with the 1987 Bienal since we started out the interview on that note. Fortaleza was an expansion of what I had done in 1987.

administradora, coordenadora das ações com as artesãs e mediadora. Foi um trabalho intenso de mediação com instituições e parceiros, com fábricas e artistas. Na primeira reunião, participaram uma administradora financeira, um contador, uma advogada, minha assistente e eu. Ficamos cinco horas em reunião. Quando terminamos, falei para minha assistente “Acho que eu fiquei louca. Não sei se vou dar conta de fazer isso”. Esse projeto, com apoio do MinC, me ensinou muita coisa. Foi incrível. Mas no final eu vi que o ateliê se expandiu, virou uma grande empresa e um grande laboratório de produção colaborativa. Eu tinha uma equipe administrativa aqui e uma em Fortaleza. Aqui eu tinha uma advogada que fez todos os contratos, tinha um contador, duas pessoas no administrativo... era quase como se eu tivesse um jurídico, um administrativo, um financeiro, um almoxarifado – uma equipe de produção em São Paulo, uma equipe de produção lá. Precisava gerenciar tudo isso, além da criação das obras e das parcerias com outros artistas e artesãos. Passei o ano entre São Paulo e Fortaleza. Foi um projeto em rede incrível que culminou com um seminário internacional focando as questões do trabalho. Parti de uma proposição inicial, articulei a estrutura de trabalho colaborativo com um foco específico, mas não fazia a menor ideia do resultado que iríamos alcançar. Tudo explodiu... a produção foi muito intensa e o resultado foi extraordinário, a ponto de se voltar, inesperadamente, também a uma releitura da minha própria obra.

[YC] Você trabalhou com mulheres num ateliê de crochê. Você organizou esse ateliê?
[AMT] Sim, além dessa parte administrativa, tem o trabalho em si, que é o principal. O trabalho se constituía exatamente da ideia de criar uma rede de colaboração com artesãos e artistas locais. Idealizei a realização de laboratórios de imersão, que constituíam um processo de troca entre artesãos e artistas para a realização do trabalho. Claro que foi um grande processo de criação, mas ele só pôde existir porque tinha uma equipe de gestão muito, muito forte e parceiros excelentes em Fortaleza e São Paulo. E para mim, como artista, é maravilhoso saber dos processos de dentro. Logo depois eu fiz uma exposição na Vale. E foi muito interessante, depois de Fortaleza, saber como funcionam esses processos de incentivo de lei, de captação, quase como se você pudesse falar do outro lado do balcão. É muito mais legal quando você sabe dos processos e das dificuldades, e você se coloca no lugar do outro. É a mesma coisa: depois que eu aprendi a soldar,

To me, it was a creation, production, and management experience. I conceived the project, submitted it to the Ministry of Culture (MinC), secured funding, and coordinated the entire process. I was simultaneously doing the work of an artist, manager, coordinating the work with the craftswomen, and also acting as a mediator. It was necessary to carry out an intense mediation process with institutions and partners, with factories and artists. In the first meeting, a financial administrator, an accountant, a lawyer, my assistant, and I sat down together. The meeting lasted five hours. When we were done, I turned to my assistant and said, “I think I've gone crazy. I don't know if I'll be able to deal with all of this.” This project, which had support from the MinC, taught me so much. It was extraordinary. But by the end of it, I could see that the studio had expanded and become a large company and an excellent laboratory for collective production. I had a managing team here and one in Fortaleza. Here I had a lawyer, who drew up all the contracts, an accountant, two people doing administrative work... it was almost like I had a legal and a financial department, a warehouse—a production team here in São Paulo, another one there. I needed to manage all of this, besides the actual creation of the works and the development of partnerships with other artists and craftspeople. I spent the entire year going back and forth between Fortaleza and São Paulo. It was an incredible network that culminated in an international seminar, which focused on the issues that arose from this work. It all stemmed from an initial proposal; I articulated the structure of the collaborative work with a specific focus, but I had no idea of the results that would be achieved. It all exploded... the production process was incredibly intense, and the result was extraordinary, to the point that it led, unexpectedly, to me revisiting my own work.

[YC] You worked with women in a crochet studio. Did you set up this studio?
[AMT] Yes. Besides running the administrative side of things, there is the work itself, which is the most important. The work was rooted precisely in the idea of creating a collaborative network with craftspeople and local artists. I came up with the idea of setting up immersion laboratories, which functioned as a knowledge exchange process between craftspeople and artists for the realization of the work. Of course, it became an extensive creation process, but it could only take place because there was a management team that was very, very solid, as well as excellent partners in Fortaleza and São Paulo. And for me, as an artist, it's wonderful to become aware of the processes from the inside. Soon after I carried out an exhibition at the Brazilian multinational corporation Vale. And, after Fortaleza, it was fascinating to see how the processes that relate to tax-incentive laws and

pude ir para dentro da fábrica e ter diálogos mais interessantes. Depois de fazer Fortaleza, posso trabalhar em grandes projetos com outra relação, entre produtora e artista, com outro tipo de envolvimento. Isso é o mais importante.

[YC] **Você falou de onde vem a sua cultura industrial, falou do seu pai, das fábricas onde o seu pai trabalhava. Seria interessante falar um pouco mais disso. Se a influência do seu pai é bem clara, não tem também uma influência da sua mãe? Das práticas domésticas?**
 [AMT] **Nossa... (risos) Eu cresci numa fábrica. A casa dos meus pais, quando nasci, era ao lado da Companhia de Cimento Itaú. Foi lá o primeiro emprego que meu pai teve como engenheiro químico. Ele se formou na Escola Nacional de Engenharia no Rio de Janeiro e veio para Belo Horizonte já com um emprego. Ele já havia feito estágio nessa empresa, e depois trabalhou lá por muitos anos. Em 1964, saiu da Companhia Itaú e foi para Magnesita Refratários S.A. Para mim, a conversa sempre foi essa. Todos os amigos do meu pai trabalhavam em indústria. Na época as escolas técnicas brasileiras eram muito boas. Grande parte dos meus primos e outras pessoas da família não faziam o ensino médio, faziam escola técnica, e iam trabalhar na indústria para depois fazer uma faculdade. Então havia uma relação muito interessante com a indústria. Minha mãe foi uma tradutora desta lógica da fábrica no ambiente doméstico, em suas ações deixava ver que conhecia a organicidade dos processos e a visão do todo. Ela foi uma pessoa extremamente prática e fazia a gestão do tempo, das atividades e das relações. Somos cinco filhos e, apesar de não trabalhar, era extremamente produtiva, coordenava a vida de todos. Exímia costureira e muito criativa, inventava, transformava o que caía em suas mãos. Sabia fazer de tudo, era muito inteligente e tinha um senso estético incrível. E era extremamente perfeccionista, amante dos detalhes. Ela me ensinou a ter esta visão do todo, dos detalhes, e a não ter preguiça e nem medo de arriscar. Com ela acho que aprendi a antever problema, a pensar lá na frente. Essa lógica de antever problemas, como organizar, como conduzir foi realmente introjetada na vivência deste contexto familiar. O fato é que as experiências do trabalho vão vindo e, quando você percebe, está aplicando coisas que não aprendeu na escola.**

[YC] **O rigor?**
 [AMT] **Acho que o rigor a gente aprende e desenvolve. Nasce com ele e desenvolve. A importância do olho afiado, do prazer da estética. O prazer da experiência estética é algo**

to securing funding actually work, now seen from the perspective of the other side. It is really great when you understand how things work and are aware of the difficulties that arise from a process, and then you can put yourself in someone else's shoes. It's the same thing: after I learned how to weld, I could go into the factory and have more interesting conversations. After Fortaleza, I am ready to work on large-scale projects in which I assume a different relation between the role of the artist and that of the producer, which entails a new level of involvement. This is what really matters.

[YC] You spoke about the origins of your industrial culture, you talked about your father, about the factories where he used to work. It would be interesting to speak a little more about that. If it's clear that your father exerted a profound influence on your practice, isn't there also an influence from your mother, one that relates to domestic practices?
 [AMT] Oh, wow! [*laughter*] I was raised in a factory. When I was born, my parents' house was next to the Itaú Cement Company. That was where my father had his first job as a chemical engineer. He graduated from the Escola Nacional de Engenharia engineering school in Rio de Janeiro and moved to Belo Horizonte, where he had found a job. He had already been an intern at that company and then continued to work there for some years. In 1964, he left Itaú Company and went to work for the mining company Magnesita. For me, that was always the main subject of conversation in my house. All of my father's friends worked in industries. At the time, Brazilian technical schools were excellent. A large part of my cousins and other people in the family didn't study at a regular high school, they studied at technical schools, and went on to work in the industry, and later on they would get an undergraduate degree. So, there was always a fascinating relation with the industry, and this was the general theme of our conversations. In our home, my mother was a translator of this factory logic to the family environment, and her actions revealed that she had a good understanding and an overall view of these processes and their organic unity. She was an incredibly practical person who was a good time manager and also managed the activities and relations in the house. We were five children in total, and although she didn't have a job, she was extremely productive and coordinated everybody's lives. She was an outstanding seamstress, so highly creative and inventive, and she transformed whatever fell into her hands. She knew how to do everything well, she was very smart and had a superb aesthetic sense. And she was extremely perfectionist, a lover of details. She taught me to look at the whole picture, to pay attention to details, and not to be lazy or be afraid of taking risks. From her, I think I learned how to anticipate potential problems, to

que meus pais sempre carregaram. Crescemos na Pampulha, olhando Niemeyer da hora que acordava até a hora de dormir, frequentando esses espaços. No fim, acabei indo nessa direção. E acho que o meu trabalho é fruto dessa experiência. A compreensão da Pampulha só vai acontecer mais tarde, mas o que eu aprendi antes de saber o que é arte ou arquitetura, o que eu aprendi nesses espaços, foi muito significativo.

[YC] **Uma última pergunta, para concluir. Você acha que a questão técnica e industrial do seu trabalho afeta a qualidade artística dele?**
 [AMT] **Sim, afeta completamente, porque a técnica e os processos industriais constroem os significados da obra. São conteúdos muito importantes. Não são escolhas aleatórias, nem vinculadas ao gosto. Não tenho qualquer julgamento prévio sobre materiais e processos. Posso usar qualquer um que necessitar e, na obra, eles disparam significados muito relevantes. Às vezes fico fascinada com determinado material ou técnica, mas estes ficam parados em meu ateliê até conseguir identificar a razão pela qual deveria entrar em uma obra. Recentemente assumi a entrada da artesanania de forma mais explícita no trabalho. O que significa também a entrada de homens e mulheres artesãos. Aquilo que é determinado como *low culture* – o artesanato – é articulado junto a materiais e processos identificados como *high culture*, os processos industriais e tecnológicos do modernismo. Acho engraçado ver que as pessoas revelam seus preconceitos justamente neste lugar. Tudo que minha obra critica, a exclusão do ornamento, do outro, no projeto moderno, é justamente o que as pessoas tendem a não incorporar. É frequente ouvir as pessoas perguntando: “Crochê? Por que crochê?”, em tom claramente de recusa, de aversão... Então, posso dizer que as escolhas de materiais afetam o trabalho, mas também afetam as pessoas. E é justamente esse o lugar que quero que minha obra ocupe.**

think ahead. This logic of predicting potential problems, and of organizing and conducting my work, was really introjected in me throughout my family life. The fact is that the experiences that unfold from the work continue to arise, and suddenly you realize that you are coming up with solutions that were not learned at school.

[YC] The rigor?
 [AMT] I think that rigor is something that we learn and develop. We are born with it and develop it further. The importance of having a sharp eye, the pleasure of aesthetics. The joy that comes from aesthetic experiences, something my parents always had. We grew up in the Pampulha district, next door to the lake and looking at Niemeyer's modern ensemble from the time we woke up to the time we went to bed, going in and out of those spaces. In the end, I ended up going in that direction. And I think that my work is the fruit of that experience. As I mentioned earlier, I only gained an understanding about Pampulha later, but what I learned before I knew what art or architecture was, what I learned in those spaces, was highly significant.

[YC] One last question, before we conclude. Do you think that the technical and industrial issue affects the artistic quality of your work?
 [AMT] Absolutely! It affects my work significantly because the technique and the industrial processes construct the meanings of the work. They are valuable contents. They are neither random choices nor options that are linked to personal taste. I have no previous judgment about materials and processes. I can use any particular one that is needed and, in the work, they trigger relevant meanings. Sometimes I become fascinated with a particular material or technique, but they lie awaiting in my studio until I am able to identify the reason why it should be used in a work. Recently I embraced the use of craftsmanship in a more explicit way in my work. Which also entails the entry of craftspeople. That which is regarded as “low culture”—craftwork—is articulated with materials and processes identified as being “high culture,” the industrial and technological processes of modernism. I find it curious to see that people reveal their prejudice precisely in this place. All that my work critiques, the exclusion of the ornament, the exclusion of the other in the modernist project, is exactly what people tend not to incorporate. We often hear people asking, “Crochet? Why crochet?” in a tone of obvious refusal, of aversion... so I can say that the choice of materials does affect the work, but it also affects people. And it is precisely this very place that I want my work to occupy.

Wish Ribbons Net, 2008

Rede de pesca e fitas de tecido com texto bordado [Fishing net and fabric ribbons with embroidered text], 600 x 240 cm
Coleção [collection]
Köller Müller Museum
Vista parcial da intervenção na [Partial view of the intervention at] 10th Sonsbeek: Grandeur, Arnhem, Holanda



Da sala de aula à prática artística: conversas sobre a obra de Ana Maria Tavares

Em 2008, eu e Ana Maria Tavares estivemos em Arnhem, Holanda, para a exposição *Sonsbeek Grandeur*. Tratava-se de uma experiência imersiva na paisagem local – um estudo das águas. As obras de Ana Maria Tavares foram produzidas ao longo de um mês, em colaboração com a comunidade. Trabalhar com comunidades era algo já experimentado por mim em outros projetos artísticos, mas esse foi o primeiro que se deu fora do Brasil, e isso configurava novos olhares. Nos processos de criação, pesquisa e produção conduzidos por Ana Maria Tavares em Sonsbeek, havia o que hoje vejo como marcas do *modus operandi* da artista: o rigor para lidar com a relação matéria/conceito e um espírito crítico incansável. Um pouco mais adiante, já em 2013, tivemos um reencontro ao acaso. Em São Paulo, na saída do metrô: “Estou procurando trabalho”, eu disse; “Estou precisando de uma assistente para um novo projeto”, disse ela. E mais uma vez estávamos preparando uma grande exposição, envolvendo muitas pessoas, dessa vez em Fortaleza e Juazeiro do Norte. *Natural-Natural: Paisagem e Artifício* (2013) foi um processo de muito trabalho. Não tinha hora para começar, não tinha hora para terminar. Nesses dois importantes projetos, de Arnhem e do Ceará, o sentido prático do fazer, o querer trabalhar junto com pessoas em trocas desafiadoras, a vontade de manter os olhos brilhantes em ideias constantes e o desejo da construção foram os movimentos que fizeram a convergência para estarmos juntas, acredito. Eu me interessei muito pelo que Ana Maria Tavares chamou uma vez, e achei bom o nome, de *avesso da obra*. Tudo o que acontece nas entrelinhas, antes e depois, em volta, com, apesar de... É onde se evidencia a presença, as relações sinceras e as escolhas de vida. Entendo que é aí que podemos encontrar os acontecimentos poéticos: nos pequenos detalhes e nos gestos do cotidiano dos processos de criação, que, se não prestarmos atenção, passam despercebidos.

Fabiola Salles Mariano é doutoranda em Artes Visuais pela ECA-USP, e colaborou no projeto *Natural-Natural: Paisagem e Artifício*.

From the Classroom to the Artistic Practice: Conversations on Ana Maria Tavares' Work

In 2008, Ana Maria Tavares and I went to Arnhem, in the Netherlands, to participate in the exhibition *Sonsbeek Grandeur*. The proposal entailed an immersive experience within the local landscape—a study of the waters. Ana Maria Tavares' works were produced over the course of a month in collaboration with the local community. I had already experienced working with communities in other artistic projects, but this was my first experience with this type of work outside Brazil, and this configured new ways of seeing. In the processes of creation, research, and production conducted by Ana Maria Tavares in Sonsbeek, there were what I now perceive as traces of the artist's MO: the rigor employed to deal with the matter/concept relation and an unrelenting critical spirit. A little later on, already in 2013, we met again by chance. In São Paulo, at the exit of a subway station: “I am looking for work,” I said; “I need an assistant for a new project,” she said. And once again we were preparing a large exhibition together, which involved a significant number of people, now in the cities of Fortaleza and Juazeiro do Norte, in the state of Ceará. *Natural-Natural: Paisagem e Artifício* [Natural-Natural: Landscape and Artifice] (2013) was a process that required a tremendous amount of hard work. There was no set time to start working in the morning or to stop working at the end of the day. I believe that, in these two important projects—the one in Arnhem and the other in Ceará—the practical sense of doing and making, of wanting to work together with people amid challenging exchanges, the desire to maintain our eyes alight, reflecting the constant flow of ideas and the willingness to construct were the movements that led to the convergence that has allowed us to be together. I am really interested in what Ana Maria Tavares once referred to as the *inside out of the work*, which I feel is a good way to describe it. All that happens between the lines, before and after, around, with, in spite of... that is where presence becomes evidently manifest, and where sincere relations and life choices become clear. I believe that ultimately this is where we find poetic events: in the small details and in the gestures of the everyday life of creation processes, which, if we are not careful, go by unnoticed.

Fabiola Salles Mariano is pursuing a doctorate in the visual arts at ECA-USP. She collaborated in the project *Natural-Natural: Landscape and Artifice*.

Eu e Luciana Martins conhecemos Ana Maria Tavares em 1997, quando participamos do seu grupo de orientação de projeto no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Fizemos parte do grupo por dois anos, e esse período foi muito importante para nossa formação. Dois anos antes havíamos projetado a poltrona *Cadê*. Essa peça nos trouxe várias questões sobre as quais voltariamos a trabalhar em projetos futuros, especialmente a questão da dúvida. No trabalho da Ana, a dúvida é um ponto central, e a conversa com ela expandiu esse questionamento dentro da nossa produção. Os objetos que povoam a vida cotidiana são muito baseados em uma lógica de não deixar em aberto aquilo para que servem, e de certa forma nós estávamos fazendo o oposto disso. Em nossas conversas, a Ana apresentou o conceito de distração, que surge quando vemos objetos que comunicam claramente sua utilidade. Com isso o usuário se apropria do objeto e executa aquela ação em um determinado estado de distração. E isso é visto como uma qualidade. Nós nos propusemos não a romper com essa lógica completamente, mas a pesquisar outra possibilidade do objeto, a de não comunicar claramente aquilo a que ele se destina.

Gerson de Oliveira é designer e forma a dupla de criadores do estúdio Ovo, em parceria com Luciana Martins.

O que me interessa no trabalho de Ana Maria Tavares é a maneira com que esses objetos descolados do mundo real vêm tão livremente para o espaço expositivo. O que é esse atrito que o trabalho causa dentro do espaço da galeria, que não é pertencente ao design, mas a outra coisa? Era isso o deslocamento, essas pequenas identidades, construções de forma que a Ana fazia naqueles objetos. Mas, mais do que isso, esses objetos conduziam o público. Fico pensando, onde está a maldade nesse trabalho? A produção da Ana tem uma condução da imersão do público no trabalho que é muito autoritária. O trabalho conduz a uma espécie de imersão, de contemplação que está associada a uma ideia da artista de suspensão, de elevação, de um sentimento diante da experiência artística que dá um respiro. O trabalho faz isso, mas ao mesmo tempo joga abertamente com termos e itens do universo do consumo. Não só com termos literais, como “Lexotan” e “Credicard”, mas também com a própria aparência do trabalho, uma aparência de luxo, de material industrial bem-acabado. Existe um jogo nisso, do trabalho que se sabe objeto de luxo e objeto de consumo, e ele põe o espectador na imersão daquelas experiências. Você está usufruindo uma coisa que é, na verdade, a percepção de si mesmo como um consumidor.

João Loureiro é mestre em Artes Visuais pela ECA-USP e participa de diversas exposições individuais e coletivas desde a década de 1990.

Luciana Martins and I met Ana Maria Tavares in 1997 when we participated in the project-orientation group which she hosted at the Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). The two-year period that we attended the group was paramount for our training and development as artists. Two years earlier, we had designed an armchair called *Cadê*. This piece brought forward questions that we would take up again in future projects, particularly the issue of doubt. Doubt is a focal point in Ana’s work, and the dialogue with her expanded this questioning within our own artistic output. The objects that reside in everyday life rest on a logic of not leaving their utility and purpose open-ended, and in a way, we were doing the exact opposite of this. In our conversations, Ana introduced the concept of distraction, which arises when we contemplate objects that clearly communicate their utility. With this, the user appropriates the object for him or herself and executes that action in a determined state of distraction. And this is regarded as a good thing. We proposed not to break completely with this logic, but to research the object’s other possibility, that of not communicating clearly the practical use for which it is intended.

Gerson de Oliveira is a designer and cofounder of Ovo studio alongside Luciana Martins.

What interests me in the work of Ana Maria Tavares is the way that these objects dislocated from the real world present themselves so freely and unrestrictedly in the exhibition space. What exactly is this friction that the artwork generates within the gallery space, which does not belong to the realm of design, but to something else? This was what the displacement consisted of, these small identities, constructions of form framed by Ana in those objects. But, more than this, these objects conducted the viewers, I keep wondering where the evil in this work is. Ana’s output holds sway over the immersion of viewers into the work. The artwork leads to an immersion of sorts, a contemplation that is associated with the artist’s idea of suspension, elevation, a feeling aroused by the artistic experience that provides respite. The work does this, but at the same time, it openly plays with terms and items from the consumerist universe. Not only in literal terms, such as “Lexotan” and “Credicard,” but also with the actual appearance of the work, an appearance of luxury, of an industrial material with a fine surface finish. There is a game at play here, one that involves the artwork that knows itself to be a luxury object and a consumerist object, and which also plunges the viewer into those experiences. You are using and enjoying a thing that is, in fact, the perception of yourself as a consumer.

João Loureiro holds a master's degree in the visual arts from ECA-USP, and has held solo shows and taken part in group exhibitions since the 1990s.

Fui buscar na sala de aula e na academia um recuo crítico em relação à minha produção como artista, e de certa maneira a sala de aula se tornou o espaço de atuação artística para mim. Assim, começo a produzir teoria e discurso como prática artística. Lembro que minha entrada no mestrado coincidiu com o *Projeto Matéria* (2004), no Centro Cultural São Paulo, em que a ideia era pensar a matéria tanto como arte quanto como sendo algo da educação. Na pesquisa acadêmica temos uma temporalidade distendida, algo que não encontramos em projetos para exposição ou em outros lugares do sistema da arte. O que interessa na pesquisa acadêmica é a possibilidade de abrir os conceitos e a própria produção para uma visada analítica e coletiva, que assim vai ganhando força, expandindo-se no espaço e no tempo. Quando fazemos uma obra, criamos para um público e um lugar ainda inexistentes. Parte da atividade do artista em sala de aula é também construir contextos para leitura da própria obra. Faz parte de uma tentativa de criar diálogo, de criar contexto de recepção em um país no qual a criação desses contextos é muito precária. Trata-se também de habilitar pessoas para terem leituras mais complexas sobre a própria produção. Com isso, constrói-se um contexto mais amplo e sólido – embora “sólido” não seja uma boa palavra, porque nunca é sólido –, e ganha-se mais consistência para o sistema como um todo.

Jorge Menna Barreto é doutor em Artes Visuais pela ECA- USP, atua como artista, pesquisador e professor do Instituto de Artes da UERJ.

A boa arte nos faz repensar o que julgamos já conhecer, como se fosse um primeiro olhar, ou um outro olhar. Traz o insólito no cotidiano. Ana Maria Tavares faz essa operação no momento em que seleciona certos elementos para representar e deslocar. Por exemplo, trazer as colunas do Niemeyer para o Conjunto Moderno da Pampulha, a escada de avião para um prédio histórico em Amsterdã, a fachada da casa de Loos para o museu Vale do Rio Doce, os jardins tropicais para o museu, e tantos outros. É como se ela desenhasse essas arquiteturas, colocando-as num outro contexto e as tornando únicas. E assim ela relê o modernismo, nos faz repensá-lo, colado a outras arquiteturas e significados.

Luciana Martins é designer e forma a dupla de criadores do estúdio Ovo, em parceria com Gerson de Oliveira.

Em 1995, entrei em um projeto de experiência de interface gráfica para web para o USP On-line – isso na época em que só universidades, centros de pesquisa e órgãos governamentais tinham acesso à internet. Aquela serviu como minha primeira experiência com

I turned to the classroom and the academic circles seeking a critical retreat from my own output as an artist, and in a way, the classroom became the space for artistic action for me. Thus, I began to produce theory and discourse as artistic practice. I remember that my entry into the master's program coincided with the *Projeto Matéria* [Matter Project] (2004), carried out at Centro Cultural São Paulo, where the idea was to think about matter both as art and as something that pertains to education. Academic research affords us a distended temporality, something that we don't find in exhibition projects or other sub-spheres of the art system. What matters in academic research is the possibility of opening up concepts and the actual production to an analytical and collective gaze, and consequently, it begins to gain momentum, expanding itself in space and time. When we make an artwork, we are creating for an audience and place as yet inexistent. Part of the artist’s activity in the classroom is also to construct contexts for the reading of the actual work. It is part of an attempt to enter into dialogue, to create a context of reception in a country wherein the creation of these settings is extremely precarious. It is also an effort to enable people to produce more complex readings of their own output. This way, a broader and more solid context is constructed—though “solid” is not a good word, seeing that it is never really solid—and more consistency is obtained for the system as a whole.

Jorge Menna Barreto holds a doctorate in the visual arts from ECA-USP. He works as an artist, researcher, and professor at UERJ’s Instituto de Artes.

Good art makes us rethink what we thought we already knew, as though we were seeing it for the first time or seeing it with different eyes. It pushes the uncanny or the extraordinary into daily life. Ana Maria Tavares performs this operation at the precise moment when she selects certain elements to be represented and displaced. For example, as she takes Niemeyer’s columns to the Pampulha Modern Ensemble in Belo Horizonte, a plane's ladder to a historical building in Amsterdam, the façade of the Loos' project for a house to the Museu Vale do Rio Doce, the tropical gardens into the museum, among many others. It is as though she were designing these architectures, placing them in another context and rendering them unique. And in this way, she reconstrues modernism, making us also reassess it, coupled and associated with other architectures and significations.

Luciana Martins is a designer and cofounder of Ovo studio alongside Gerson de Oliveira.

In 1995, I embarked on a design project related to user interface experience for web linked to the Universidade de São Paulo’s online platform—and this was a time when only universities, research centers, and governmental agencies had access to the Internet. That was my first experience in working with three-dimensional design.

3D. Foi um grande encanto perceber que era lá que a escultura começava, que ela podia estar naquele espaço virtual. Logo depois, Ana Maria Tavares veio com uma proposta de maquete eletrônica, que virou o vídeo do *Station*, feito para a exposição *Arte no Espaço Urbano* (1995). A artista me apresentou esse ambiente escultórico que é espacial, e que usa muitos dos materiais do meu interesse: reflexo, simulação, metal. É o que ocorre com *Enigma* (2004), por exemplo. Quando você pega o *render*, até se confunde. Parece que a exposição já aconteceu.

Pedro Perez Machado é artista plástico formado pela ECA-USP. Atua como assistente das artistas plásticas Ana Maria Tavares, Carmela Gross e Branca de Oliveira.

—
Fico pensando sobre a relação da docência com o trabalho de arte, que tem a ver com se deslocar de si mesmo, de se ver – para usar um termo da minha tese – em perspectiva. É quase uma relação entre o "*site specific* deslocado" (Ana Maria Tavares) e a "obra em perspectiva documental" (Raquel Garbelotti). O aprendizado de também olhar a própria obra numa relação em perspectiva: não em uma relação progressista, no sentido de que uma obra supera a outra, mas uma informando a outra, e que produz um tipo de chave para um novo trabalho. Isso é uma prática que tem muito a ver com o *site specific*, mas também com operar dentro da universidade: como você coloca a informação e como uma produção informa a próxima, acarretando essa relação. Por exemplo, no trabalho de Ana Maria Tavares, ela apresenta uma obra que estava contextualizada em um lugar de uma maneira, recontextualizando-a. Essa operação tem muito a ver com o lugar da sala de aula, conforme endereçamos nossa prática e nosso modo de pensar a arte. Uma ideia de que existe realmente uma distância reflexiva que é necessária na sala de aula, mas que também é necessária para o artista quando ele pensa a própria produção, na medida em que também pode estar reapresentando os projetos em diferentes contextos e, no entanto, produzindo uma nova obra. Existe, portanto, uma instância de reflexibilidade, tanto da obra realocada, quanto nesse contexto da educação. Essa reflexividade aparece na troca que é feita com os alunos, enfim, com essa primeira audiência que criamos a partir do nosso próprio modo de pensar a arte e a pesquisa, quando dividimos as informações em sala de aula ou orientamos o trabalho de outros.

Raquel Garbelotti é doutoranda na ECA-USP e atua como artista e professora da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES).

—
Eu tinha a percepção de que a aula e a universidade não estavam descoladas da produção. A aula e a reflexão teórica não partiam de algo prático, era entre, era desde ali, tudo mais ou menos junto, tentando de

It was a great delight to realize that that was where sculpture began, that it could be found in that virtual space. Soon after, Ana Maria Tavares came up with a proposal of constructing an electronic model, which unfolded into the video work *Station*, produced for the exhibition *Arte no Espaço Urbano* [Art in the Urban Space] (1995). The artist introduced me to this sculptural environment that is fundamentally spatial, and which uses many of the materials that I am interested in: reflection, simulation, metal. This is what occurs in *Enigma* (2004), for example. When you see the digital rendering, you even get confused. It feels like the exhibition has already taken place.

Pedro Perez Machado is a visual artist who graduated from ECA-USP. He is currently assistant to the artists Ana Maria Tavares, Carmela Gross, and Branca de Oliveira.

—
I often think about the relation between teaching and the artistic work, which involves displacing oneself from oneself, with seeing oneself—to use a term from my thesis—in perspective. It is almost a relation between a *displaced site-specific art* (Ana Maria Tavares) and the work of *art in a documental perspective* (Raquel Garbelotti). The learning process of also looking at one's own work in a perspective relation: not in a progressive relation, in the sense that one work supplants the other, but where one supplements and informs the other, which ultimately produces a key of sorts to a new work. This is a practice that has a lot to do with the site-specific art, but also with operating within the university: how you present and make available information and how one art production informs the next, unfolding into this relation. For example, in the work of Ana Maria Tavares, she presents a work that was already contextualized in a place in such a way as to recontextualize it. This operation has a lot to do with the place of the classroom, in the way that we address our practice and in the way we think of art. An idea that there really exists a reflexive distance that is necessary in the classroom, but which is also necessary for the artist when he or she reflects upon his or her own art production, insofar as he or she may also be reexhibiting projects in different contexts and still be producing a new work of art. Therefore, there is an instance of reflexivity, both vis-à-vis the reallocated artwork and vis-à-vis this education setting. This reflexivity appears in the exchanges that take place with the students, in other words, with this first audience that we create based on our own way of looking at and thinking of art and research, when we share information in the classroom or when we provide orientation to other artists about their work.

Raquel Garbelotti is currently pursuing a doctorate at ECA-USP. She works as an artist and professor at the Universidade Federal de Espírito Santo (UFES).

—
I had a perception that the classroom and the university were not separate from the actual production. The classroom and the theoretical reflection did not arise from something practical, rather it lay somewhere *in-between*, and this is where it began to unfold, everything

alguma maneira ativar aquele espaço como um *site* de trabalho. Interessava-me muito o fato de Ana Maria Tavares sempre trazer outros artistas para a aula, de tentar criar projetos a partir de publicações. Essa característica, de um artista que atua em diferentes contextos, informou bastante o modo como venho pensando o lugar no qual o trabalho, de fato, acontece.

Vitor César é mestre em Artes Visuais pela ECA-USP, atua como artista, professor, e participa do coletivo O grupo inteiro.

—
Durante o doutorado, deparei-me com a tese de Ana Maria Tavares, *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte* (ECA-USP, 2000). Para mim foi um momento importante para pensar diferentes formas de trabalhar a relação entre arte e pesquisa, e como a tese pode se tornar mais próxima a uma situação de obra. A tese de Ana Maria Tavares tem um espelho na capa, e lembro bem que quando a puxei da prateleira aconteceu algo muito intrigante. A biblioteca inteira apareceu refletida, inserida na tese, e achei essa solução envolvente para pensar uma situação em que ela se relaciona com o espaço no qual está inserida. Quando você está com a tese na mão, você, como leitor, também está inserido nessa situação. Isso me instigou. Fez-me pensar em como posso considerar o espaço da biblioteca, como posso trabalhar uma relação com a publicação da pesquisa, como ela pode se tornar um objeto de relação e participação. Foi um momento importante para pensar como fazer a pesquisa de arte. Durante o doutorado, trabalhei a ideia de transferência do papel de *performer* do artista para o participante. Quando vi a biblioteca refletida na tese de Ana Maria Tavares, percebi isso como uma armadilha, transformando o leitor em uma espécie de *performer* involuntário. Isso ficou claro em trabalhos como *Coluna com Retrovisor* (1997), na exposição Porto Pampulha. Esse tipo de obra me chamou a atenção para a possibilidade de transferência via um dispositivo, uma armadilha que vai captando a presença das pessoas dentro do espaço expositivo. Assim, na realidade, o centro do trabalho não é mais o objeto, mas quem aparece em movimentação dentro da exposição. Pensei essa relação na minha tese também, nas diferentes estratégias que podem ser pensadas para incorporar o que chamei de *performance do visitante*.

Yiftah Peled é doutor em Artes Visuais pela ECA-USP, atua como artista, professor e curador.

more or less occurring together, attempting somehow to activate that space as a work site. I was profoundly interested in the fact that Ana Maria Tavares always brought other artists to the classroom and in her proposals for developing projects from publications. This characteristic, of an artist whose work spans different contexts, greatly informed the way I have been thinking the space in which the work actually happens.

Vitor César holds a master's degree in the visual arts from ECA-USP. He currently works as an artist and professor, and takes part in the collective O grupo inteiro.

—
During my doctoral studies, I came across Ana Maria Tavares' thesis, *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte* [Traps for the Senses: An Experience in the Space-Time of Art] (completed at the Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2000). For me, it was an important moment to think about different ways of working with the relation between art and research, and how the thesis can become more analogous to an artwork situation. Ana Maria Tavares' thesis has a mirror on its cover, and I remember that something very intriguing happened when I pulled it out of the shelf. The entire library appeared reflected, integrated into the thesis, and I saw this as a compelling solution to think a situation wherein it is related to the space in which it is inserted. When holding the thesis in your hands, you, the reader, are also integrated into this situation. This enticed me. It made me think about how I can take the space of the library into consideration, how I can approach the relation of the publication of the research, how it can become an object of relation and participation. It was an important moment to think about how to carry out and conduct the art research. Throughout the doctoral process, I worked on the idea of transferring the role of performer fulfilled by the artist to the participant. When I saw the library reflected on Ana Maria Tavares' thesis, I understood this as a trap that turns the reader into an involuntary performer of sorts. This is even more evident in works like *Coluna com espelho retrovisor* [Column with Rearview Mirror] (1997), at the *Porto Pampulha* [Pampulha Port] (1997) exhibition. This type of work turned my attention to the possibility of transference via an apparatus, a trap that progressively captures the presence of the people in the exhibition space. This way, the center of the work is no longer the object, but the individuals who appear moving in and around the exhibition. I reflected upon this relation in my thesis too, thinking about the different strategies that can be devised to incorporate that which I called the *performance of the visitor*.

Yiftah Peled holds a doctorate in the visual Arts from ECA-USP, and works as an artist, professor, and curator.



Vitória-Régia (for Naiah) [para Naiah], 2008 Detalhe [Detail]

Atlântica moderna:
Purus e Negros
Da eugenia ao
pós-humanismo

Fabiola López-Durán e Nikki Moore, 2014

Quando conheci Ana Maria Tavares, em 2008, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), ela estava preparando a série *Vitrines* (2008), inspirada nos elementos museográficos de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo (Masp).¹ As *Vitrines* de Ana Maria Tavares, feitas de vidro, aço inox e mármore, são fisicamente vazias, exceto por imagens fotográficas transparentes da natureza virgem impressas em suas superfícies de vidro. Em suas *Vitrines*, a artista parece capturar a selva tropical, suas montanhas e cachoeiras e, com elas, a natureza em si – a própria ameaça à modernidade. Na época, eu escrevia sobre a dramática remoção do Morro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, um morro habitado que foi totalmente arrasado no início da década de 1920, desalojando centenas de moradores “indesejáveis”, ostensivamente por motivos médicos, mas também estéticos. As *Vitrines* de Ana Maria Tavares, como instrumentos clínicos – como a arquitetura, tal como comecei

1. Ao reinventar o espaço e seus elementos expográficos em 1968, após o término de sua visão arquitetônica para o Masp, as bases de vidro para esculturas não realizadas de Lina Bo Bardi e seus suportes de vidro para a coleção de arte do museu inspiraram as *Vitrines*, da série *Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)* (2008), de Ana Maria Tavares. Dando a cada obra uma qualidade quase suspensa, esses elementos museográficos e sua localização no espaço ofereciam aos visitantes do museu uma oportunidade de criar um percurso autoguiado do acervo, pois uma peça podia ser vista através do vidro de outra, sem caminhos oficiais para narrar cada novo encontro. A coragem formal e política da visão de Bo Bardi é algo a que os artistas contemporâneos ainda aspiram. Sobre a obra de Bo Bardi no Masp, ver LIMA, Zeuler R. M. de A. *Lina Bo Bardi*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2013. p. 122–137; e OLIVEIRA, Olívia de. “Lina Bo Bardi, obra construída/Built Work”. 2G *International Architecture Review*, v. 23/24, 2003. p. 142.

Atlântica Moderna:
Purus and Negros
From Eugenics to
Post-Humanism

Fabiola López-Durán and Nikki Moore

When I first met Tavares in 2008 at MIT (Massachusetts Institute of Technology), she was preparing the Vitrines [Displays] (2008) series, inspired by Lina Bo Bardi's museographical elements for the Masp (Museu de Arte de São Paulo).¹ Tavares' Displays, made of glass, stainless steel, and marble, are physically empty, except for the transparent photographic images of virgin nature, printed to their glass surfaces. In her Displays, the artist seems to capture the tropical jungle, its mountains and waterfalls and with them, nature itself—the very threat to modernity. At that time, I was writing about the dramatic demolition of the Morro do Castelo in Rio de Janeiro, a populated mountain at the center of the city that, when totally razed in the early 1920s, displaced hundreds of “undesirable” inhabitants, ostensibly for medical but also aesthetic reasons. Tavares' Displays, like clinical devices—like architecture as I began to understand it at

1. Reinventing the space and display elements of gallery installations in 1968, following the completion of her architectural vision for the Masp, Lina Bo Bardi's glass sculpture bases and her glass easels for the museum's predominantly western art collection, inspired Tavares' *Displays (Lost Landscapes Series for Lina Bo Bardi)* (2008). Giving each work an almost suspended quality, these museographical elements and their location in the space offer the museum visitor the opportunity to create a self-guided tour of the amassed collection, as one piece can be seen through the glass of another, without official pathways to narrate each new encounter. The formal and political bravery of Bo Bardi's vision is one to which contemporary artists are still aspiring. For more on Bo Bardi's work on and within the Masp, see Zeuler R. M. de A. Lima, *Lina Bo Bardi* (New Haven and London: Yale University Press, 2013), 122–137; Olívia de Oliveira, “Lina Bo Bardi, Obra construída/Built Work,” 2G *International Architecture Review* 23/24 (2003): 142.

a compreendê-la na época –, eram instrumentos de natureza anestésica. Percebi que estava diante de uma obra de arte capaz de ser ao mesmo tempo uma síntese e uma ativação das dicotomias de pureza e contaminação, natureza e artifício, hereditariedade e meio ambiente presentes no centro do movimento eugênico na América Latina. E assim começa nossa história... Fabiola López-Durán

I. OPOSIÇÕES: INATO-ADQUIRIDO Enquanto o inato e o adquirido revelam uma situação binária, a obra de Ana Maria Tavares parece afirmar que natureza e artifício são a mesma coisa. O fascínio de Ana Maria Tavares pela arquitetura moderna é na verdade um fascínio pelas manobras do modernismo para dominar a natureza. Se o modernismo comumente apresenta “natureza”, “cultura”, “paisagem” e “arquitetura” como entidades totalmente distintas, a própria origem e formação de Ana Maria Tavares, em Belo Horizonte, desconstrói essas distinções. Como ela nos disse em uma entrevista em 2011:

Eu cresci em Belo Horizonte, cidade projetada como um laboratório no final do século XIX para ser a capital de Minas Gerais. No início dos anos 1940, o então prefeito Juscelino Kubitschek convidou Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e outros modernistas para desenvolverem a Pampulha, um bairro moderno dentro da cidade moderna. Era um empreendimento totalmente artificial, com um lago artificial, jardins esmeradamente desenhados e uma marina construída para moradores das montanhas, que, ironicamente, não têm ideia do que fazer com a água. Meu pai mudou a família para lá, e eu conheci a Pampulha antes mesmo de saber qualquer coisa sobre arte. Lá, a paisagem era natureza e a natureza era arquitetura.

Aqui Ana Maria Tavares toca na famosa antinomia – inato/natureza versus adquirido/meio social – articulada pela primeira vez na obra de Francis Galton (1822–1911), o mesmo cientista britânico que mais tarde cunharia o termo “eugenia” para identificar o movimento biológico e social que visava a nada menos que o “aperfeiçoamento” da raça humana.² Historicamente, temos denominado como natureza aquilo que é

2. GALTON, Francis. “Eugenics: Its Definition, Scope and Aims”. *The American Journal of Sociology*, v. X, jul. 1904.

derivado de fatores genéticos ou biológicos inatos, enquanto o adquirido está relacionado a circunstâncias sociais, políticas e culturais. Galton, entretanto, olhava para as pessoas e as despia de qualquer valor, vendo nelas algo cru, inculto e até vegetal, incluindo sua capacidade de se reproduzir, realizar tarefas trabalhosas e ativar seu potencial natural.³ Equacionando pessoas e terra, como se os seres humanos não fossem sujeitos políticos, mas recursos básicos (como petróleo, zinco ou sal) ou objetos técnicos a ser gerenciados e explorados, a convicção de Galton acerca da primazia da natureza sobre o ambiente social caracterizava a linha mestra do movimento da eugenia no início do século XX. De fato, os eugenistas da corrente dominante viam a evolução como impermeável ao meio ambiente e conduzida somente pela genética em que as características orgânicas eram fixas, e, portanto, impossíveis de serem modificadas por fatores ambientais. Entretanto, a eugenia não era uniforme nem universal, e para os eugenistas no mundo latino as características orgânicas poderiam ser modificadas pelo meio ambiente, e essas modificações poderiam então ser herdadas pelas gerações seguintes. Essa forma particular de eugenia – ativada na França durante a Terceira República e adotada com entusiasmo pelas elites latino-americanas no início do século XX – tornou-se a ideologia dominante de progresso na América Latina e o próprio veículo de seu processo de materialização. Essa forma de eugenia ativou o espaço e transformou a arquitetura em sua principal tecnologia e forma estética definitiva.⁴ Continuemos nossa investigação da obra de Ana Maria Tavares com uma sentença provocadora: “A natureza é sempre cultura antes de ser natureza”.⁵ Aprendemos com pensadores contemporâneos, como W. J. T. Mitchell, Simon Schama e Nancy Leys Stepan, que nossa visão do mundo natural é uma forma de conhecimento

3. Como parte do proselitismo da eugenia ao qual dedicou seus últimos anos, em 1910 Galton escreveu uma novela utópica intitulada *Kantsaywhere* [trocadilho de “não posso dizer onde”, envolvendo o nome de Kant], que retrata um Estado utópico organizado de acordo com suas opiniões sobre hereditariedade. LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. “Utopía en práctica: eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana” In HEFFES, Gisela (Org.). *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Madri: Vervuert, 2013. p. 134.

4. LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. *Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century*. Tese de Doutorado, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

5. STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

labor-intensive tasks, and to activate their natural potential.³ Equating people and land, as if humans were not political subjects but primary resources (such as petroleum, zinc, or salt) or technical objects to be managed and exploited, Galton's primacy of nature over nurture characterized the mainline of the eugenics movement at the beginning of the 20th century. In fact, mainstream eugenacists viewed evolution as impervious to the environment and driven solely by genetics in which organic characteristics were fixed, and were, therefore, impossible to modify by environmental factors. However, eugenics was neither uniform nor universal and, for eugenacists in the Latin world, organic characteristics could be modified by the environment, and these modifications could then be inherited by the following generations. This particular form of eugenics—activated in France during the Third Republic and eagerly adopted by Latin American elites at the beginning of the 20th century—became a dominant ideology of progress in Latin America and the very vehicle in the process of its materialization. This form of eugenics activated space and transformed architecture into its main technology and its ultimate aesthetic form.⁴ Let's continue our investigation of Tavares' work with a provocative sentence: “Nature is always culture before it is nature.”⁵ We have learned from contemporary thinkers such as W. J. T. Mitchell, Simon Schama, and Nancy Leys Stepan that our view of the natural world is a form of social knowledge.⁶ As Simon Schama argues, “even landscapes that we suppose to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product.”⁷ And yet, even the most rigorous modern travelers and naturalists, including Alexander von Humboldt and Charles Darwin, forgot or ignored the built-in biases we bring to landscape and nature. For instance, the image portrayed by Humboldt of Latin America was

3. As part of the eugenics proselytism that occupied his last years, in 1910 Galton wrote a utopian novel amusingly titled *Kantsaywhere*, which portrays a utopian state organized according to his views on heredity. Fabiola López-Durán, “Utopía en práctica: Eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana,” in *Utopías Urbanas: Geopolíticas del Deseo en América Latina*, ed. Gisela Heffes (Madrid, Frankfurt: Vervuert, 2013), 134.

4. Fabiola López-Durán, “Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine, and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century” (Ph.D. dissertation, Massachusetts Institute of Technology, 2009).

5. Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 15.

6. For works by the above-mentioned scholars on social constructions of nature see: W. J. T. Mitchell, *Landscape and Power* (University of Chicago Press, 2002); Nancy Leys Stepan, *Picturing Tropical Nature* (Ithaca: Cornell University Press, 2001) and *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation in Latin America* (Ithaca: Cornell University Press, 1996); and Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Press, 1996).

7. Simon Schama, *Landscape and Memory* (New York: Vintage Press, 1996), 9.

social.⁶ Tal como Simon Schama argumenta, “até as paisagens que acreditamos ser mais dissociadas de nossa cultura podem vir a ser, em um exame mais minucioso, seu produto”.⁷ Ainda assim, até os mais rigorosos viajantes e naturalistas modernos, incluindo Alexander Von Humboldt e Charles Darwin, esqueceram ou ignoraram os preconceitos arraigados que trazemos sobre a natureza e a paisagem. Por exemplo, a imagem da América Latina representada por Von Humboldt foi de uma natureza pura e primal, assim como aquelas dos chamados inventores das Américas, entre eles Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio. Para Von Humboldt, a América Latina continuou sendo um lugar cheio de plantas e animais – alguns deles humanos – sem organização social, política ou econômica.⁸ Como escreve Leys Stepan, “a natureza não é apenas natural, mas é criada como natural pelos desejos e as intenções humanas”.⁹ Reconhecendo que os processos da natureza ocorrem fora de nossa esfera cultural, não obstante, onde traçamos as linhas entre esses chamados binômios tem mais a ver com o político do que com o científico... expandindo e limitando nosso envolvimento com o mundo.¹⁰

Mais que meramente identificar uma área geográfica, a natureza tropical constitui um lugar de alteridade radical para o mundo ocidental – um antípoda de outras plantas, outros animais, outras pessoas, outras doenças. Ao relacionar o “tropical” com a própria natureza, o mundo euro-americano podia então, de modo arrogante, ver-se como o oposto, como cultura. Há muitos anos a obra de Ana Maria Tavares vem questionando não apenas o projeto moderno, mas sua alteridade arraigada. Suas *Vitórias-Régias para Naiah*, originalmente concebidas em 2008 para uma exposição no Japão, tornaram-se o *leitmotiv* de um projeto extraordinário, embora nunca construído, o *Pavilhão para Burle Marx (Observatório das Águas)*, uma piscina pública em Porto Alegre. A artista imaginou uma piscina cristalina, imersa nas águas poluídas do Lago Guaíba, com um

that of a pure, primal nature, as was that of the so-called inventors of the Americas, including Christopher Columbus and Amerigo Vespucci. For Humboldt, Latin America continued to be a place filled with plants and animals—some of them human—without social, political, or economic organization.⁸ As Leys Stepan writes, “Nature is not just natural but is created as natural by human desires and intentions.”⁹ Recognizing that processes of nature do exist outside the sphere of culture, nonetheless, where we draw the lines between these so-called binaries often has more to do with the political than the scientific... expanding and limiting our engagement with the world.¹⁰

Tropical nature, more than just identifying a geographical area, constitutes a place of radical otherness for the Western world—an antipode of other plants, other animals, other people, other diseases. Equating the “tropical” with nature itself, the Euro/American world could then arrogantly see itself as the opposite, as culture. For many years, Tavares’ work has been interrogating not only the modern project but its embedded otherness. Her *Vitórias-Régias para Naiah* [Victorias Regias for Naiah], originally conceived in 2008 for an exhibition in Japan, became the leitmotif of an extraordinary, yet never built, project, *Pavilhão para Burle Marx (Observatório das Águas)* [Pavilion for Burle Marx (Water Observatory)], a public swimming pool in Porto Alegre, Brazil. Immersed in the contaminated waters of the Lago Guaíba, Tavares imagined a pristine swimming pool with a glass pavilion at the center, which like a water-purifying apparatus seems to treat the waters precisely through her encapsulated tropical species. Here, once again Tavares recreated one of her primary methodological operations—what she calls a rotation; where, in this case, architecture becomes part of nature and nature becomes part of the machine—the very technological mechanism of purification. In an imagined gesture, a sort of double clinical operation—cutting nature and inserting us within both the artwork and the lake—Tavares confronts viewers with the urgent need to recalibrate our relationship with the natural world. She transforms an aesthetic experience into a critical one, transforming art into politics. From the outset, Tavares’ work cuts through the hegemonic a-critical narratives of modernism, which by celebrating form, beauty, and ideologies of progress dismiss the politics and the social implications of the modern movement. As the aesthetic experience, and the above story of Humboldt makes it clear, there is

pavilhão de vidro no centro, que, tal como um equipamento para purificar a água, parece tratá-la precisamente através de suas espécies tropicais encapsuladas. Aqui, mais uma vez, ela recriou uma de suas operações metodológicas originais – o que a artista denomina como rotação, na qual, neste caso, a arquitetura torna-se parte da natureza e a natureza torna-se parte da máquina – o próprio mecanismo tecnológico de purificação. Em um gesto imaginário, em uma espécie de dupla operação clínica – cortando a natureza e ao mesmo tempo nos inserindo na obra de arte e no lago –, Ana Maria Tavares confronta os visitantes com a necessidade urgente de recalibrar nosso relacionamento com o mundo natural. Ela transforma uma experiência estética em crítica, transforma arte em política. Desde o início, a obra da artista atravessa as narrativas hegemônicas acríicas do modernismo, as quais, ao celebrar a forma, a beleza e as ideologias de progresso, descartam a política e as implicações sociais do movimento moderno. Como deixam claro a experiência estética e a história supracitada de Von Humboldt, sempre há uma lacuna entre a essência e a aparência de uma coisa.¹¹ Para negociar essa lacuna, existem as ferramentas da ciência, da visualidade, da política e, para Ana Maria Tavares, da arte. Desde a década de 1990, quando transformou o Museu da Pampulha de Oscar Niemeyer em sua instalação *Porto Pampulha* (1997), ela tem examinado e replicado características da obra de alguns dos mais ilustres arquitetos do modernismo, como Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965) e o próprio Niemeyer (1907–2012). Ao fazê-lo, Ana Maria Tavares espelha a agenda clínica do modernismo e reinsere a tão chamada natureza tropical que foi satanizada pelo discurso do progresso, criando uma contaminação que não é fiel a seu nome – o que sempre esteve lá não é um contaminante, mas um constituinte.¹²

Anos antes, para a Exposição Internacional de Artes Industriais e Decorativas Modernas de 1925, em Paris, Robert Mallet-Stevens e os irmãos

always a gap between what a thing is and how it appears.¹¹ Negotiating that gap are the tools of science, visuality, politics, and, for Tavares, art. Since the 1990s, when Tavares transformed Oscar Niemeyer’s Pampulha Museum into her installation *Porto Pampulha* [Pampulha Port] (1997), she has been examining and replicating features of the work of some of modernism’s most illustrious architects, including Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965), and Niemeyer (1907–2012) himself. While doing so, Tavares mirrors the clinical agenda of modernism and reinserts the so-called tropical nature, which was blighted from their original designs, creating a contamination that is not true to its name—what was always there is not a contaminant but a constituent.¹²

As early as 1925, for the International Exhibition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris, Robert Mallet-Stevens and the brothers Jan & Joël Martel designed a garden that best exemplifies modernists’ attempts to control nature. Jean-Claude Nicolas Forestier, a member of the Parisian Musée Social—the institution which instrumentalized eugenics in the process of development—and the Director of Parks and Gardens for the exhibition, recounts their project:

Four tall trees were required for this small garden, and we could not plant them in June, furthermore, their shapes and sizes needed to be strictly identical.... With audacity, Mr. Mallet-Stevens resorted to reinforced cement.... The design frankly expressed the material’s characteristics while its overall perception was that of a tree.¹³

This move to replace unpredictable, nonidentical live trees, with concrete and thus formable, identical, white, implacable, and undying replications foreshadows what architecture could and would do for the eugenics movements in Latin America. Designed to increase efficiency, concrete construction, in contradiction to its appearance, depends on a very intensive labor process and pool. While the sleek industrial forms enabled by concrete seem to speak to

6. Para obras sobre as construções sociais da natureza, dos estudiosos acima citados, ver: MITCHELL, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002; STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001; STEPAN, Nancy Leys. *The Hour of Eugenics: Race, Gender and Nation in Latin America*. Ithaca: Cornell University Press, 1996; SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Nova York: Vintage Press, 1996.

7. SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*, op. cit., p. 9.

8. PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*. Nova York: Routledge Press, 2008. p. 193.

9. STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

10. MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

8. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes* (New York: Routledge Press, 2008), 193.

9. Stepan, *Picturing Tropical Nature*, 15.

10. Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 2009).

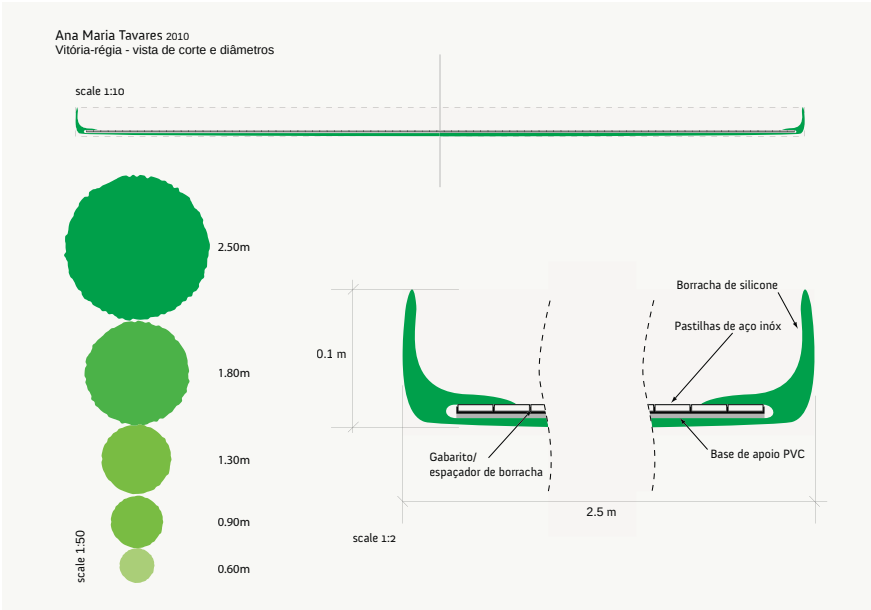
11. Ao criar uma estética no cruzamento da ontologia objetual, o romantismo do século XIX e uma notavelmente estranha, populosa e extremamente íntima compreensão da ecologia, Timothy Morton descreve a estética como a própria causalidade. A lacuna existente entre o que uma coisa é e a sua aparência é a consequência de algo canhestamente denominado *withdrawal* (retiro ou recuo) – termo que vem da fenomenologia do século XX, e migra para as interações humanas e não humanas, que os pensadores do conceito original não estavam preparados para pensar. MORTON, Timothy. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

12. Dentre as obras de Ana Maria Tavares em que esta estratégia é enfatizada, poderíamos mencionar as de 2012, *Sobre a Pureza Visual (da série Artifactual)*, e sua instalação de 2013 *Tautorama*, no Paço das Artes, em São Paulo.

11. By creating an aesthetics at the intersection of object-oriented ontology, 19th-century romanticism and a sparkingly weird, crowded, and exceedingly intimate understanding of ecology, Timothy Morton describes aesthetics as causality itself. The gap that exists between what a thing is and how a thing appears is the result of an awkwardly named “withdrawal”—a term that comes straight from 20th-century phenomenology, into human and nonhuman interactions, which the concepts original thinkers were not prepared to think. Timothy Morton, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013).

12. Among Tavares’ works in which this strategy is emphasized we could mention her 2012 works *Sobre a Pureza Visual* [On Visual Purity] (*Artifactual series*) and her 2013 installation *Tautorama* at Paço das Artes, São Paulo.

13. Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France* (New Haven: Yale University Press, 1993), 40.



Vitória-Régia (for Naiah)
[para Naiah], 2008

Aço inox colorido e látex
[colored stainless steel and latex]
Florescendo: Brasil-Japão.
O seu lugar [Blooming Now:
Brazil-Japan. Your Place].
Toyota Municipal Museum of Art

Jan e Joël Martel desenharam um jardim que melhor exemplifica as tentativas dos modernistas de controlar a natureza. Jean-Claude Nicolas Forestier, membro do Musée Social em Paris – instituição que instrumentalizou a eugenia no processo de desenvolvimento – e diretor de Parques e Jardins para a exposição, descreve o projeto:

Eram necessárias quatro árvores altas para esse pequeno jardim, e não podíamos plantá-las em junho; além disso, suas formas e tamanhos deviam ser exatamente idênticos [...]. Com ousadia, o sr. Mallet-Stevens recorreu ao cimento armado [...]. O desenho francamente expressava as características do material, enquanto sua percepção geral era a de uma árvore.¹³

Essa opção por substituir árvores vivas imprevisíveis, não idênticas, por réplicas de concreto e, portanto, moldáveis, idênticas, brancas, implacáveis e imorredouras pressagia o que a arquitetura poderia fazer e faria pelos movimentos eugenistas na América Latina. Destinada a aumentar a eficiência, a construção em concreto, contradizendo sua aparência, depende de um processo de trabalho muito intenso, em equipe. Enquanto as despojadas formas industriais possibilitadas pelo concreto parecem falar à mecanização, o processo artesanal e trabalhoso de moldá-lo foi sublimado na ilusão da fabricação em massa. A nova espécie tropical de Ana Maria Tavares – suas *Vitórias-Régias para o Rio Cocó* (2013), seu *Jardim para Burle Marx* (2013) e suas mais recentes *Vitórias-Régias para Purus e Negros* (2014) – traz o ornamento, por meio da natureza, de volta aos discursos da arquitetura moderna. Essas obras, feitas em colaboração com a designer Celina Hissa e um grupo de artesãos em Fortaleza, invertem e confrontam o concreto, material quintessencial do modernismo, com o crochê, transitando da arquitetura à *artesanía*, e da ausência de ornamento ao próprio ornamento.¹⁴

Para a exposição *Jardim para Burle-Marx*, Ana Maria Tavares recriou o jardim de Burle Marx projetado para a cobertura do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Esse jardim parecia examinar criticamente, desde seu interior, um dos mais importantes emblemas do modernismo no Brasil – projetado por Lucio Costa em

mechanization, the labor-intensive crafting process of working with concrete was sublimated in the illusion of mass manufacture. Tavares' new tropical species, her *Vitórias-Régias para o Rio Cocó* [Victorias Regias for the Cocó River] (2013), her *Jardim para Burle Marx* [Garden for Burle Marx] (2013), and her most recent *Vitórias-Régias para Purus e Negros* [Victorias Regias for the Purus and Negros Rivers] (2014), brings ornament, via nature, back to the discourses of modern architecture. These works, made in collaboration with designer Celina Hissa and a group of artisans in Fortaleza, Ceará, invert and confront concrete, modernism's quintessential material, with crochet, moving from architecture to *artesanía*, and from lack of ornament to ornament itself.¹⁴

For her *Garden for Burle Marx*, Tavares recreated Burle Marx's roof garden for the Ministry of Health and Education in Rio de Janeiro, a garden that seemed to interrogate, from within, one of the iconic emblems of modernism in Brazil—designed by Lucio Costa in collaboration with Le Corbusier and built from 1936 to 1945 on the very site where the Morro do Castelo mountain once stood. Like Burle Marx, Tavares follows abstract patterns that attempt to defy the very nature of the tropical—its exuberance, its lack of control, its resistance to human activities. However, Tavares is not portraying a tropical garden, incredibly green and full of rare and colorful flora. In her almost monochromatic garden, alluding to the paradoxical effect of the extreme vision impeding luminosity of the Ceará region—there is a representation of nature which is neither natural nor cultivated, a nature that has been turned into commodities. As Brazil took its own name from nature as commodity, from its first product of exportation—the *pau-brasil* [brazilwood], Tavares' *Garden for Burle Marx* exhibits a catalog of species crafted in diverse materials including silk, acrylic, cotton, wool, and leather. It is not the tropical garden of Western desires and nightmares, it is not colorful but gray, it is not exotic but domestic, it does not resist human activities but absorbs them. It is a crochet garden, one that required collective human participation, one that becomes ornament

13. IMBERT, Dorothee. *The Modernist Garden in France*. (New Haven: Yale University Press, 1993). p. 40.
14. Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva e Verônica Vieira dos Santos são algumas das artesãs que participaram deste projeto.

14. Among the artisans that participated in this project are: Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva, and Verônica Vieira dos Santos.

colaboração com Le Corbusier e construído de 1936 a 1945 no mesmo lugar onde antes se erguia o Morro do Castelo. Como Burle Marx, Ana Maria Tavares adota padrões abstratos que tentam desafiar a própria natureza tropical – sua exuberância, seu descontrole, sua resistência às atividades humanas. Entretanto, a artista não está retratando um jardim dos trópicos, incrivelmente verde e cheio de plantas raras e coloridas. Em seu jardim quase monocromático – aludindo ao efeito paradoxal da extrema luminosidade que impede a visão na região do Ceará –, há a representação de uma natureza que não é nem natural nem cultivada, uma natureza que foi transformada em bem de consumo. Assim como o Brasil tirou seu próprio nome de um bem natural transformado em bem de consumo, o pau-brasil, seu primeiro produto de exportação, o *Jardim para Burle Marx* de Ana Maria Tavares exibe um catálogo de espécies representadas em diversos materiais, incluindo seda, acrílico, algodão, lã e couro. Não é o jardim tropical dos desejos e pesadelos ocidentais, não é colorido, mas cinza, não é exótico, mas doméstico, não resiste às atividades humanas, mas as absorve. É um jardim de crochê, que exigiu participação humana coletiva, que se torna ele mesmo ornamento, acessório, excedente, supérfluo – o outro.¹⁵

II. EXTERIORIDADES: ARQUITETURA EUGÊNICA

No I Congresso Brasileiro de Eugenia, em julho de 1929, o médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto se dirigiu a um público preocupado em saber como um país tão vasto quanto o Brasil poderia aumentar e aperfeiçoar sua população. Para realizar isso, Roquette-Pinto propôs a eugenia, uma nova ciência ou pseudociência que, juntamente com a medicina e a higiene, garantiria a eficiência e a perfeição da raça.¹⁶ Com as seguintes palavras, Roquette-Pinto salientou uma agenda positivista que trouxe a arquitetura para o centro do movimento eugênico na América Latina: “A domesticação é fator preponderante nas diferenciações raciais; mas é preciso acentuar

itself, accessory, surplus, excedent—the other.”¹⁵

II. EXTERIORITIES: EUGENICS-ARCHITECTURE

At the First Brazilian Congress of Eugenics in July of 1929, the physician and anthropologist Edgar Roquette-Pinto addressed an audience preoccupied with the question of how a country as vast as Brazil could best increase and improve its population. To accomplish this, Roquette-Pinto proposed eugenics, a new science that, together with medicine and hygiene, would guarantee the efficiency and perfection of the race.¹⁶ With the following words, Roquette-Pinto underscored a positivist agenda that brought architecture to the very core of the eugenics movement in Latin America: “It is critical to emphasize that the influence [on our race] does not stem from the natural environment but rather from the artificial environment, created by man.”¹⁷ At this address to the Congress, Roquette-Pinto was calling attention to the crucial role that the man-made environment plays in the “amelioration” of what he called “the biological patrimony” of Brazil’s diverse population.¹⁸ Clearly, Roquette-Pinto, in his invitation to social engineering, was pointing to the environmental-genetic interaction that would bring with it the very possibility of progress. But what kind of architecture would be capable of such ambitious work? The white, clean, and aseptic forms of the international style or neocolonial architecture with its decorative forms and historical references? Which one would whiten the population?

In the early 1920s, the battle against bubonic plague, yellow fever, and other tropical diseases had led to radical sanitary and urban reforms that reached their climax with the spectacular demolition of the Morro do Castelo mountain.¹⁹ The idea of eliminating the mountain was not new, but it was not until the 1920s that the mountain became the very negation of modernity itself, a reservoir of vice

que a influência não é do meio natural e sim de um meio artificial, criado pelo homem”.¹⁷ **Nesse discurso ao Congresso, Roquette-Pinto chamou a atenção para o papel crucial que o ambiente criado pelo homem exerce no “melhoramento” do que ele chamou de “patrimônio biológico” da diversificada população brasileira.**¹⁸ **Em seu convite à engenharia social, Roquette-Pinto apontava explicitamente para a interação genético-ambiental que traria consigo a possibilidade de progresso. Mas que tipo de arquitetura seria capaz de obra tão ambiciosa? As formas brancas, limpas e assépticas do estilo internacional ou a arquitetura neocolonial, com suas formas decorativas e referências históricas? Qual delas embranqueceria a população?**

No início dos anos 1920, a luta contra a peste bubônica, a febre amarela e outras doenças tropicais havia levado a reformas radicais na cidade e sua rede de saneamento urbano que atingiram o clímax com o espetacular desmonte do Morro do Castelo.¹⁹ **A ideia de eliminar a colina não era nova, mas foi somente na década de 1920 que ela se tornou a negação da própria modernidade, um reservatório de vícios e doenças, local de uma população “marginal”, na maioria negros pobres, prostitutas e antigos escravos, que, segundo as elites, invadiram o centro da cidade “com suas práticas embaraçosas de superstição e miséria”.**²⁰ **Foi somente nesse momento, quando a higiene – até então compreendida como pessoal ou ambiental – se tornou higiene social, que a derrubada do Morro do Castelo se tornou possível. Essa dramática demolição – gerando um extenso território que, dois anos depois, seria ocupado pela Exposição Internacional em comemoração ao centésimo aniversário da Independência do Brasil – representou a primeira e mais radical ação na construção de uma nova imagem nacional, livre de associações retrógradas e de exotismo racial.**²¹ **Em outras palavras, a exposição foi concebida como um autorretrato de uma nação moderna – uma nação que era capaz de empreender “um processo de autorreconstrução, não apenas de seu meio, mas de sua população”.**²² **A Exposição Internacional, que se promoveu**

and disease, a place of a “marginal” population, mostly poor blacks, prostitutes, and former slaves, who, according to the elites, invaded the center of the city “...with their embarrassing practices of superstition and misery.”²⁰ It was only at this point, when hygiene—until then understood as personal or environmental—became social hygiene, that the demolition of the Morro do Castelo was possible. This dramatic demolition—which generated an extensive territory that, two years later, would be occupied by the International Exhibition commemorating the 100th anniversary of Brazil’s independence—represented the first and most radical action in the construction of a new national image, free of backward associations and racial exoticism.²¹ In other words, the exhibition was conceived as a self-portrait of a modern nation—a nation that was able to undertake “a self-remaking process, not only of its milieu but of its population.”²²

The International Exhibition, which promoted itself as a *tabula rasa*, represented a literal “triumph” over the territory—a territory now cleansed of its history and unwanted inhabitants. Its more than five-hundred-page catalog, the *Livro d’Ouro* [Golden book] is striking in its complete elimination of all traces of the African and indigenous component of the Brazilian culture. With the exception of one article briefly mentioning the abolition of slavery, the catalog presents Brazil as a white country.²³ Just as this catalog was overrun by Hellenic-looking people portrayed in its illustrations and advertisements, the demolished mountain’s footprint was suddenly overrun by neocolonial pavilions—and even by a splendid hydroplane port built to provide a glorious entrance to the capital city. The adoption of neocolonial architecture was followed a few years later by an invitation to French architect and member of the Musée Social Donat-Alfred Agache, to formulate an urban plan in the languages reformers had identified as their own.²⁴ Curiously, the European neocolonial and Beaux Art styles were interchangeable as representations of the visual ideology of the country, and Agache’s invitation

15. Baseando-se no trabalho de Burle Marx, que trouxe a desprezada e exótica flora brasileira para seus jardins modernos, juntamente com a incorporação por Lina Bo Bardi da arte folclórica e da cultura popular em seus edifícios e móveis modernos, Ana Maria Tavares traz o trabalho de artesãs para museus e galerias de arte, ao mesmo tempo ajudando a incorporar essas mulheres ao sistema legal do trabalho no Brasil. Esperamos que futuros projetos como este não apenas confirmem poder às mulheres, como também desconstruam as relações socioeconômicas entre artistas e artesãos. Precedentes ponderados dessas desconstruções são visíveis no trabalho de artistas contemporâneos como Margarita Cabrera.
16. ROQUETTE-PINTO, Edgar. “Sessão inaugural” *Congresso Brasileiro de Eugenia: Actas e Trabalhos*, v. 1, 1929. p. 12.

15. Drawing on Burle Marx’s work bringing unappreciated and exotic local Brazilian flora to his modern gardens, along with Lina Bo Bardi’s incorporation of folk art and popular culture into her modern buildings and furniture, Tavares brings the work of artisans into museums and art galleries, simultaneously helping to incorporate these women artisans into Brazil’s legal labor apparatus. We hope that future projects like this one will not only empower women, but also deconstruct the socioeconomic relations between artists and artisans. Thoughtful precedents for such deconstructions are visible in the work of contemporary artists such as Margarita Cabrera.
16. Edgar Roquette-Pinto, “Inaugural Session,” *Congresso Brasileiro de Eugenia: Actas e Trabalhos* 1 (1929): 12.
17. “A domesticação é factor preponderante nas diferenciações raciaes; mas é preciso accentuar que a influencia não é do meio natural e sim de um meio artificial, creado pelo homem.” Roquette-Pinto quoted in López-Durán, “Eugenics in the Garden,” 11.
18. Roquette-Pinto, “Inaugural Session,” 12.
19. López-Durán, “Paris Goes West: From the Musée Social to Ailing Paradise,” in “Eugenics in the Garden,” 23–101.

17. ROQUETTE-PINTO apud LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 11.
18. ROQUETTE-PINTO, “Sessão inaugural”, op. cit., p. 12.
19. LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. “Paris Goes West: From the Musée Social to Ailing Paradise” In LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 23–101.
20. NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. p. 67.
21. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 29.
22. LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 69.

20. José Antônio Nonato and Núbio Melhem Santos, *Era uma vez o Morro do Castelo* (Rio de Janeiro: IPHAN/Ministério da Cultura, 2000), 67.
21. Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (São Paulo: Brasiliense, 1983), 29.
22. López-Durán, “Eugenics in the Garden,” 69.
23. The only exception is a brief mention of the abolition of slavery in Brazil made by Monsignor Fernando Rangel in his article “A Igreja no Brasil.” See *O Livro de Ouro: Comemorativo do Centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Edição do Anuário do Brasil, 1923), 287–288.
24. Donat Alfred Agache, *Cidade do Rio de Janeiro. Extensão remodelação embelezamento* (Paris: Foyer Brésilien), 1930.

como uma tábula rasa, representou uma “vitória” literal sobre o território – agora limpo de sua história e de seus moradores indesejados. Seu catálogo de mais de 500 páginas, o *Livro de ouro*, é notável pela eliminação de todos os vestígios dos componentes africanos e indígenas da cultura brasileira. Com exceção de um artigo que menciona brevemente a abolição da escravatura, o catálogo apresenta o Brasil como um país branco.²³

Assim como este catálogo foi dominado por pessoas de aparência helênica retratadas nas ilustrações e nas propagandas, o local do morro arrasado foi subitamente dominado por pavilhões neocoloniais – e até por um esplêndido porto para hidroaviões, construído para oferecer uma entrada gloriosa na capital. A adoção da arquitetura neocolonial foi seguida alguns anos depois por um convite ao arquiteto francês Donat-Alfred Agache, membro do Musée Social, para formular um plano urbano nas linguagens que os reformadores haviam identificado como suas.²⁴ Curiosamente, os estilos europeus neocolonial e de *Beaux Arts* eram intercambiáveis como representações da ideologia visual do país, e o convite a Agache sugere uma interessante cumplicidade entre ciência e estética nas práticas de médicos e arquitetos. Os proponentes de Agache no Brasil eram médicos que apoiavam as ideias neolamarckianas proclamadas pelo Musée Social, do qual Agache, Forestier e Jaussely eram membros ativos.

Devemos nos perguntar por que os organizadores dessa exposição selecionaram o estilo neocolonial para representar seu novo país moderno no centenário de sua independência? Em outras palavras, o que essas duas imagens – pessoas brancas e arquitetura neocolonial – têm a ver uma com a outra? Ninguém ilustra melhor essa conexão entre raça e estilo que Lucio Costa, que, em 1928, fez esta ligação racista em um artigo de jornal:

Sou apenas pessimista quanto [...] à arquitetura em geral e [ao] urbanismo. Toda arquitetura é uma questão de raça, enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não se trata da meia dúzia que viaja e se veste na rue de la Paix, mas

suggests an interesting complicity between science and aesthetics in the practices of physicians and architects. Agache's proponents in Brazil were physicians supporting the neo-Lamarckian ideas proclaimed at the Musée Social, where Agache, Forestier, and Jaussely were active members.

One must ask, why did the organizers of this exhibition select the neocolonial style to represent their new modern country in the centennial anniversary of its independence? In other words, what do these two images—white people and neocolonial architecture—have to do with one another? No one illustrates this connection between race and style better than Lucio Costa, who, in 1928, made this racist link in a newspaper article:

I am pessimistic about ... architecture and urbanism in general. All architecture is a question of race. When our nation is that exotic thing that we see on the streets, our architecture will inevitably be an exotic thing. It is not that half-dozen who travel and dress on Rue de la Paix, but that anonymous crowd that takes trains from Central [Station] and Leopoldina, people with sickly faces who shame us everywhere. What can we expect from people like this? Everything is a function of race. If the breed is good, and the government is good, the architecture will be good. Talk, discuss, gesticulate: our basic problem is selective immigration; the rest will change on its own.²⁵

Thus, the neocolonial style in Brazil, which was in a sense antimodernist, pro-Iberian, and “white,” was appropriated as the emblem of progress and modernity—suggesting that Costa intended for his eugenic syllogism of breed begetting good government, begetting good architecture, to also work in reverse.²⁶ In any event, the neocolonial white style, represented in almost every pavilion at the exhibition, was declared by the government, from 1922 to 1938, to be the national style—mandatory for every building that would represent Brazil abroad. Perhaps this need to present modern Brazil as a homogeneous white society was behind the omission of race as a demographic factor in every national census from 1890 to 1940. This omission was not the result of

da multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.²⁵

Assim, o estilo neocolonial no Brasil, que era em certo sentido antimodernista, pró-ibérico e “branco”, foi apropriado como emblema de progresso e modernidade – sugerindo que Costa pretendia que seu silogismo eugênico de raça gerando bom governo, gerando boa arquitetura, também funcionasse ao contrário.²⁶ Em todo caso, o estilo branco neocolonial, representado em quase todos os pavilhões da exposição, foi declarado pelo governo, de 1922 a 1938, o estilo nacional – obrigatório para todo edifício que representaria o Brasil no exterior. Talvez essa necessidade de apresentar o Brasil moderno como uma sociedade branca homogênea estivesse por trás da omissão da raça como fator demográfico em todo censo nacional de 1890 a 1940. Essa omissão não foi o resultado da necessidade de promover uma sociedade racialmente neutra, mas da fantasia de um muito desejado Brasil branco.²⁷ A raça é um “esquema epidérmico”, afirma Frantz Fanon em seu famoso livro *Black Skins White Masks*²⁸ [Peles negras, máscaras brancas]. Sua visibilidade gritante marca os corpos como adequados ou inadequados de acordo com as variações de cor da pele, embutindo convenções sociais, políticas e pseudocientíficas e um viés discriminatório em dados biológicos falaciosos. Um exemplo icônico da colusão entre raça e a obsessão da arquitetura moderna por superfícies, a casa projetada por Loos para a famosa bailarina e cantora afro-americana Josephine Baker apresenta

a need to promote a race-neutral society, but of the fantasy of a much-desired white Brazil.²⁷

Race is an “epidermal schema,” Frantz Fanon argues in his famous book *Black Skins White Masks*.²⁸ Its blatant visibility marks bodies as fit or unfit according to skin color gradients, embedding social, political, and pseudoscientific conventions and discriminatory bias into specious biological data. An iconic example of the collusion between race and modern architecture's obsession with surfaces, Loos' house for famed African-American dancer Josephine Baker presents an *underwater revue* of surfaces.²⁹ In his unbuilt project, a bulky black-and-white striped monolith, pierced by small and sparse windows, contains a double-height (or two-story) swimming pool—the core of the house. There, Josephine Baker's naked, exoticized black body, would, according to Loos' imagination, swim and perform for her guests who could see her not only from the second-floor pool deck but also through the glass windows piercing the pool walls, opening to the interior spaces of the first floor. Creating a dialogue between the tattooed exterior façade and Baker's own body, understood as the surface of the home's interior spaces, Loos' house “is all surface,” projecting on its architectural body Western culture's own ideologies of race, sexuality, exoticization, and taboo.³⁰

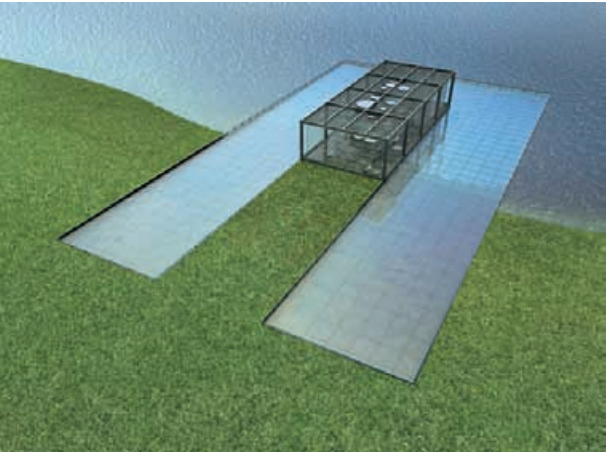
From *Parede Niemeyer* [Niemeyer Wall], a facsimile of the large glass wall at Niemeyer's Pampulha Casino, created in 1998 for Paulo Mendes da Rocha's Brazilian Museum of Sculpture in São Paulo, to *Parede Loos* [Loos Wall], an installation created in 2014 for the Museu Vale in Espírito Santo State, Ana Maria Tavares has been destabilizing spatial perceptions and ornamenting the aseptic surfaces of celebrated modernist architecture. For Tavares, *Niemeyer Wall* was “a synthesis of the modernist utopia, a nonstructural element, an autonomous entity, capable of traversing reality and transforming it.”³¹ Since 1998, Tavares brought Niemeyer's

23. A única exceção é uma breve menção à abolição da escravidão feita por Monsenhor Fernando Rangel em seu artigo “A igreja no Brasil”. Ver *O livro de ouro: comemorativo do centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1923, p. 287–288).
24. AGACHE, Donat-Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro*. Extensão remodelação embelezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930.

25. Lucio Costa, “O arranha-céu e o Rio de Janeiro,” *O País*, July 1, 1928.
26. For more on Lucio Costa's relationship to the neocolonial style, see Otavio Leonídio's excellent book *Carradas de razões*, in particular the section titled “O neocolonial: Lucio Costa e Jose Marianno Filho (1924-1929).” Otavio Leonidio, *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira* (Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2008), 30–56.

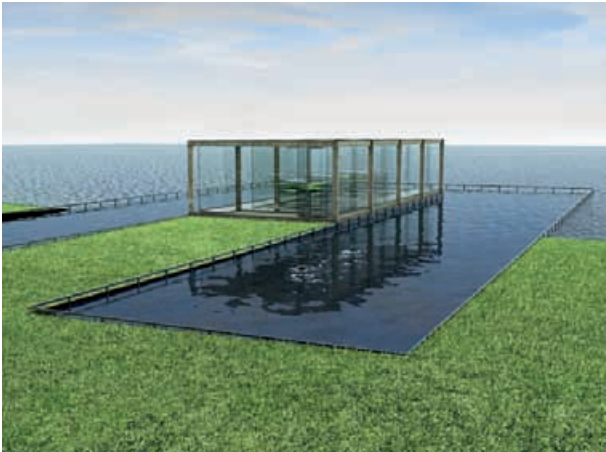
25. COSTA, Lucio. “O arranha-céu e o Rio de Janeiro”. *O País*, 1º jul. 1928.
26. Para saber mais sobre o relacionamento de Lucio Costa com o estilo neocolonial, ver o excelente livro de Otavio Leonídio *Carradas de razões*, em particular a parte intitulada “O neocolonial: Lucio Costa e José Marianno Filho (1924–1929)”. Leonídio, Otavio. *Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008. p. 30–56.
27. Um diagrama fascinante foi apresentado no I Congresso Brasileiro de Eugenia no Rio em 1929 para mostrar o potencial êxito do processo de branqueamento brasileiro, antecipando um país sem qualquer negro em 2012. Na época, o desenho incomodou a todos, não por causa de sua ideologia, mas, ao contrário, pelo longo tempo que seria necessário para se alcançar um Brasil branco.
28. FANON, Frantz. *Black Skin White Masks*. Nova York: Grove Press, 2008.

27. A fascinating diagram was presented at the First Brazilian Congress of Eugenics in Rio in 1929 to show the potential success of the Brazilian whitening process, forecasting a country with Zero Negro by 2012. At the time, the diagram upset everyone, not because of its ideology but because of the opposite—of how long it would take to achieve a white Brazil.
28. Frantz Fanon, *Black Skin White Masks* (New York: Grove Press, 2008).
29. Kurt Ungers quoted in Beatriz Colomina, “The Split Wall: Domestic Voyeurism,” in *Sexuality and Space*, ed. Beatriz Colomina (Princeton: Princeton Architectural Press, 1992), 88.
30. Colomina, “The Split Wall,” 98.
31. Ana Maria Tavares, e-mail message to the authors, December 8, 2014. On this aspect, see Ana Maria Tavares, “Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte” (doctoral thesis, Universidade de São Paulo, 2000).



**Pavilhão para Burle Marx
(Observatório das Águas)
[Pavilion for Burle Marx
(Water Observatory)], 2009**

modelação digital e impressão
fotográfica [digital modeling
and photo print]



uma “revisão subaquática” de superfícies.²⁹ Em seu projeto, que não foi construído, um volumoso monólito com faixas pretas e brancas, perfurado por janelas pequenas e esparsas, contém uma piscina de altura dupla (ou dois andares) – o centro da casa. Lá, o corpo negro nu e “exotizado” de Josephine Baker, segundo a imaginação de Loos, nadaria e se apresentaria para seus convidados, que poderiam vê-la não apenas do deque da piscina no segundo andar, mas também pela janela de vidro na parede da piscina, dando para os espaços internos do primeiro andar. Criando um diálogo entre a fachada exterior tatuada e o próprio corpo de Baker, entendido como a superfície dos espaços internos da casa, a residência de Loos “é toda superfície”, projetando em seu corpo arquitetônico as próprias ideologias da cultura ocidental sobre raça, sexualidade, exotismo e tabu.³⁰ De *Parede Niemeyer*, um fac-símile da grande parede de vidro no Cassino da Pampulha de Niemeyer, criada em 1998 para o Museu Brasileiro da Escultura, projetado por Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, à *Parede Loos*, instalação criada em 2014 para o Museu Vale, no Espírito Santo, Ana Maria Tavares vem desestabilizando as percepções espaciais e ornamentando as superfícies assépticas da célebre arquitetura modernista. Para Ana Maria Tavares, a *Parede Niemeyer* era “uma síntese da utopia modernista, um elemento não estrutural, uma entidade autônoma capaz de atravessar a realidade e transformá-la”.³¹ Desde 1998, Ana Maria Tavares levou a parede de espelhos de Niemeyer para diversos lugares, da Turquia a Portugal e à Holanda, mas foi no Brasil que Ana Maria Tavares infundiu natureza, cor e linguagem para “contaminar” a obra arquitetônica utópica de Niemeyer – no Museu de Arte Contemporânea de Niemeyer, em Niterói, refletindo o relevo ornamental do teto da galeria, e no Pavilhão da Bienal, em São Paulo, imitando a parede estruturada de Niemeyer e acrescentando cor, palavras e a natureza refletida em suas superfícies imaculadas.³² Realizando o

mirror wall to a wide variety of places, from Turkey to Portugal to the Netherlands, but it was in Brazil where Tavares infused nature, color, and language to “contaminate” Niemeyer’s utopian architectural body—at Niemeyer’s Museu de Arte Contemporânea in Niterói by reflecting the ornamental ceiling relief of the gallery, and at Niemeyer’s Biennale Pavilion in São Paulo by mimicking Niemeyer’s structured wall and adding color, words, and reflected nature to its pristine surfaces.³² Performing what the artist calls a rotation, a systematic strategy used by Tavares to lead the visitor to not only an aesthetic experience but also a critical one, *Loos Wall* brings the exterior façade of Baker’s house into the interior space of the museum. Painting Loos’ perfect tattooed façade on the museum’s irregular walls and overlaying this painting with a gigantic projection of a video, through which the viewer is invited to navigate from the exterior to the interior of Loos’ house for Josephine Baker, this new installation articulates themes of performance, visibility, and the politics of nature and ornamentation as otherness. In Le Corbusier’s famous 1925 book *The City of Tomorrow*, he argues “Loos told me one day: ‘A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through.’”³³ In Loos’ architecture, windows were either blocked by furniture or covered by curtains—they were never inviting viewing spaces.³⁴ Tavares seems to instrumentalize the features of the main space of the Museu Vale with its blind windows positioned far above eye level, by replicating them on the projected walls of Loos’ house for Baker, which are, at the beginning of the video, opaque and without any reflection. As the camera slowly moves along the house’s exterior façades, the windows become more translucent finally dissolving altogether, with the walls, into a view of tropical nature, complete with rushing waterfalls and native foliage. Instead of birds and water, we hear mechanical sounds

29. Kurt Ungers apud COLOMINA, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, op. cit., p. 88.
30. COLOMINA, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, op. cit., p. 98.
31. Ana Maria Tavares, mensagem de e-mail aos autores, 8 dez. 2014. Sobre este assunto, ver também a tese de doutorado da artista: TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado. ECA-USP, 2000. Aqui nos referimos a vários trabalhos do início dos anos 2000, incluindo *Exit I (com Parede Niemeyer)*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil (2000); *Exit II (Rotterdam Lounge com Parede Niemeyer)*, na VII Bienal da Turquia, em Istambul, Turquia (2000); *Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer*, em Middelburg, Holanda (2001); *Cityscape (Parede AMT para Niemeyer)*, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, Brasil (2001); e *Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge com Parede Niemeyer)*, na Culturgest em Porto, Portugal (2005).

32. Here we refer to various works from the early 2000s, including *Exit I (com Parede Niemeyer)* [Exit I (with Niemeyer Wall)] at the Museu de Arte Contemporânea in Niterói, Brazil (2000); *Exit II (Rotterdam Lounge with Niemeyer Wall)*, at the 7th Istanbul Biennial, in Istanbul, Turkey (2000); *Middleburg Airport Lounge com Parede Niemeyer* [Middleburg Airport Lounge with Niemeyer Wall], in Middelburg, the Netherlands (2001); *Cityscape (Parede AMT para Niemeyer)* [Cityscape (AMT Wall for Niemeyer)] at the Bienal de São Paulo Pavilion in São Paulo, Brazil (2001); and *Paisagem para Exit II (Rotterdam Lounge com Parede Niemeyer)* [Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge with Niemeyer Wall)] at Culturgest in Porto, Portugal (2005).
33. Le Corbusier, *The City of Tomorrow* (New York: Dover Architecture Press, 1987), 184–186.
34. Colomina, “The Split Wall,” 74.

que a artista chama de rotação, uma estratégia sistemática usada por Ana Maria Tavares para levar o visitante não apenas a uma experiência estética, mas também crítica, a *Parede Loos* traz a fachada exterior da casa de Baker para o espaço interno do museu. Ao pintar a fachada perfeitamente tatuada de Loos sobre as paredes irregulares do museu, e sobrepondo essa pintura com uma gigantesca projeção de vídeo, através da qual o espectador é convidado a navegar do exterior para o interior da casa de Loos para Josephine Baker, essa nova instalação articula temas de performance, visualidade e as políticas da natureza e ornamentação como alteridade.

Em seu famoso livro *Urbanisme*, de 1925, Le Corbusier escreveu: “Loos me disse um dia: ‘Um homem culto não olha pela janela; sua janela é um vidro fosco; existe somente para deixar entrar a luz, não para permitir a passagem do olhar’”.³³ Na arquitetura de Loos, as janelas são bloqueadas por móveis ou cobertas por cortinas – nunca convidam a olhar os espaços.³⁴ Ana Maria Tavares parece instrumentalizar as características do espaço principal do Museu Vale com suas janelas cegas posicionadas muito acima do nível dos olhos, replicando-as nas paredes da casa de Loos projetada para Josephine Baker, que são, no início do vídeo, opacas e sem qualquer reflexo. Enquanto a câmera se move lentamente pelas fachadas externas da casa, as janelas tornam-se mais e mais translúcidas até se dissolverem totalmente nas paredes, em uma visão da natureza tropical, com cachoeiras e plantas nativas. Em vez de pássaros e água, ouvimos sons mecânicos acompanhando as imagens da natureza exuberante.³⁵ Quando a câmera recua, o visitante vê-se diante de uma imagem projetada, quase uma tela de cinema que apresenta a natureza, e de repente o espectador é ressituated dentro de algo semelhante a um dos esboços do Rio de Janeiro feitos por Le Corbusier. Ao recriar uma imagem do Rio desenhada por Le Corbusier, na qual o arquiteto primeiro representa o Pão de Açúcar, depois as montanhas e praias que o rodeiam, depois as palmeiras, as bananeiras e todo “o esplendor tropical [que] anima o lugar”, depois um homem em sua confortável poltrona e finalmente as linhas de perspectiva de um espaço interno que hoje emoldura o Rio e sua natureza tropical, Ana Maria Tavares, como Le Corbusier, coloca o espectador no espaço disciplinar da

33. LE CORBUSIER. *The City of Tomorrow*. Nova York: Dover Architecture Press, 1987. p. 184–86.

34. COLOMINA, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, op. cit., p. 74.

35. A peça sonora desse vídeo foi realizada por Pedro Perez Machado e a artista, em seu ateliê.

accompanying the images of exuberant nature.³⁵ As the camera pulls back, the visitor is positioned in front of a projected image, almost a theater screen where nature is being played, and suddenly the viewer is resituated within something akin to one of Le Corbusier’s sketches of Rio. Recreating an image drawn by Le Corbusier of Rio, where the architect first draws the Pão de Açúcar, then the mountains and beaches that surround it, then the palms, the banana trees, and all “the tropical splendor [that] animates the site,” then a man in his comfortable armchair, to finally draw the perspective lines of an interior space, which now frame Rio and its tropical nature, Tavares, like Le Corbusier, places the viewer in the disciplinary space of architecture.³⁶ However, in Tavares’ video, the armchair is substituted by a cruise ship chaise-lounge and replicated in a series of bunkers—encapsulated structures that isolate human beings in front of images of nature. But suddenly, the camera rises toward the ceiling and an aerial view of these series of bunkers reveals a perfect grid, the zero point for art and architecture’s modern imagination. It is at this point that the camera and the viewer dive into the bunkers, only to come up within the swimming pool at the center of Loos’ house for Baker. Tropical nature reappears projected on the pool’s surrounding walls. The visitor never sees Baker’s exoticized black body swimming free “... in water-liquid, elusive, unable to be controlled...” surrounded by waterfalls and exotic flora.³⁷ Baker as well as museum visitors are caught in a double encapsulation in both Loos’ pool and Tavares’ bunkers, which are visible through the clear water of the pool. At this point, the inside of Loos’ house becomes as arresting as its exterior revealing a central but disregarded project of modern architecture—its clinical agenda—its disciplinary function which traveled to Brazil on the back of medical science and Lamarckian eugenics.³⁸

35. The audio piece for this video was made by Pedro Perez Machado and the artist in her studio.

36. Le Corbusier and François de Pierrefeu, *The Home of Man* (London: The Architectural Press, 1948), 87.

37. Colomina, “The Split Wall,” 98.

38. For more on the arresting nature of the interior as well as the exterior of Loos’ design for Josephine Baker, see Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and The Modern Surface* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 50.

arquitetura.³⁶ Entretanto, no vídeo da artista, a poltrona é substituída por uma *chaise longue* de navio e replicada em uma série de *bunkers* – estruturas encapsuladas que isolam os seres humanos diante de imagens da natureza. Mas subitamente a câmera sobe em direção ao teto, e uma vista aérea dessas séries de *bunkers* revela uma grade perfeita, o ponto zero da imaginação moderna da arte e da arquitetura. É nesse ponto que a câmera e o espectador mergulham nos *bunkers*, somente para surgirem dentro da piscina no centro da casa que Loos projetou para Baker. A natureza tropical reaparece projetada nas paredes que circundam a piscina. O visitante nunca vê o corpo negro exotizado de Baker nadando livremente “em líquido-água, fugaz, impossível de ser controlado” cercado de cachoeiras e flora exótica.³⁷ Baker, assim como os visitantes do museu, é capturada em um duplo encapsulamento, tanto na piscina de Loos como nos *bunkers* de Ana Maria Tavares, que são visíveis através da água límpida da piscina. Nesse ponto, o interior da casa de Loos torna-se tão sedutor quanto seu exterior, revelando um projeto central, mas ignorado nas discussões sobre arquitetura moderna – sua agenda clínica –, sua função disciplinar que viajou ao Brasil no dorso da ciência médica e da eugenia lamarckiana.³⁸

36. LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. *The Home of Man*. Londres: The Architectural Press, 1948. p. 87.

37. COLOMINA, “The Split Wall: Domestic Voyeurism”, op. cit., p. 98.

38. Para ler mais sobre a natureza notável dos interiores, assim como do exterior, do projeto de Loos para Josephine Baker, ver CHENG, Anne Anlin. *Second Skin: Josephine Baker and The Modern Surface*. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 50.





Abrigo para o Sol
[Shelter for the Sun], 1986

200 × 280 cm
Tubos de PVC, revestimento
epóxi, tijolos refratários,



Ana Maria Tavares e o cerco da arte

Tadeu Chiarelli, 1990

Um conflito pontua toda a produção de Ana Maria Tavares: a luta entre um entendimento da arte como espaço existencial, lugar de configuração mais eficaz de sua sensibilidade, e a consciência (derivada da lição duchampiana) sobre a impossibilidade da arte hoje em dia escapar do cerco institucional que a sociedade lhe criou.

A enunciação desse conflito talvez esclareça logo de início o fato de a artista conscientemente não ter se definido por uma modalidade artística determinada, preferindo agir sempre em seus limites. Para Ana, identificar-se como desenhista, ou escultora, ou pintora etc., parece um dia ter significado confinar-se ainda mais num território já fartamente delimitado. Sem dúvida essa atitude não busca circunscrever uma postura absolutamente original dentro da arte contemporânea. Afinal, desde o dadá e, no caso brasileiro, desde o fenômeno neoconcreto, vários artistas vêm operando entre aquelas fronteiras. O que é original na trajetória de Ana é como a artista individualiza essa atitude, sabendo acrescentar a esse procedimento, perceptível em outras poéticas, certas propriedades que particularizam sua atuação.

Ponto diferencial da produção de Ana é sua capacidade de tornar visível nos trabalhos que realiza aquele conflito referido acima – móvel de sua atitude no campo da arte. Suas peças e instalações são mais do que pontos de equilíbrio entre forças instintivas bloqueadas por uma razão que procura tudo dominar; são mais do que momentos de trégua tensionada entre atitudes apolíneas e dionisíacas. Os trabalhos de Ana parecem a própria concreção do conflito da arte como manifestação do eu, operando num estamento pré-determinado. Metáforas da ação possível do artista nos dias de hoje.

O próprio fato de a artista atuar no circuito sempre intervindo no lugar onde mostra sua produção, quer através de instalações, quer através de objetos que dialogam com o entorno e com o espectador,

Ana Maria Tavares and the Encirclement of Art

A conflict characterizes all of Ana Maria Tavares' oeuvre: the struggle between an understanding of art as an existential space, the place where her sensibility is most efficiently configured, and the awareness (derived from the Duchampian lesson) of the impossibility, at this moment in time, of art escaping the institutional encirclement created by society.

The enunciation of this conflict in itself can perhaps elucidate, right from the very beginning, the fact that the artist never elected a particular artistic modality, choosing to consistently work at its limits. It seems that for Tavares, to identify herself as a draughtswoman, or sculptor, or painter, etc. may one day have represented being further confined to the bounds of an already exhaustively delimited territory. Undoubtedly this attitude does not seek to circumscribe an entirely original posture within contemporary art. After all, since Dada, and, in the Brazilian case, since the neo-concrete phenomenon, some artists have been operating within these frontiers. What is in fact original in Tavares' trajectory is the way in which the artist lends this attitude an individual character, knowing how to add certain properties to this procedure, perceptible in other poetics, that particularize her artistic endeavors.

A distinctive feature in Tavares' output is her capacity to render visible the previous conflict in her oeuvre—the grounds for her attitude in the art field. Her pieces and installations are more than points of equilibrium between instinctive forces blocked by a rationale that attempts to exercise control over everything; they are more than just moments of a tense truce amid Apollonian and Dionysian attitudes. Tavares' works appear to be the actual concretization of art's conflict in the form of an embodiment of her own self, operating within a predetermined state or condition. Metaphors of the artist's possible action in the present day.

The very fact that the artist's practice is set within the art circuit and that her work is always

demonstra uma preocupação ou a consciência da impossibilidade de levar adiante a concretização de sua individualidade sem levar em conta no ato mesmo da concepção da obra, o espaço real e metafórico em que ela sempre estará irremediavelmente inserida.

Essa particularidade do trabalho de Ana Maria Tavares atinge um momento privilegiado justamente na exposição do Gabinete de Arte, quando a artista demonstra ter chegado a um estágio de depuração maior do conflito que caracteriza sua produção. Notem: não que Ana o solucione com os objetos agora expostos – mesmo porque não é esse seu desejo, pois a artista sabe que tal conflito é insolúvel. Ana, neste momento, parece apenas (mas isto é muito) ter alcançado um patamar em seu recente percurso em que se afirma com maior nitidez a razão verdadeira de sua atuação.

Suas peças atuais, mais do que as anteriores, tensionam o campo da escultura e do design, driblando cada uma dessas áreas, conformando um território possível em que os conceitos de objeto industrial e objeto artesanal, de objeto utilitário e objeto puramente estético, de arte e não arte se digladiam em cada uma das peças apresentadas, colocando o espectador frente a situações em que a contemplação passiva necessariamente se transforma em participação.

São objetos estranhamente familiares, parentes desses que povoam nosso universo cotidiano. Todos rigorosamente executados. Objetos com uma aparência de racionalidade que a princípio produz no espectador o desejo de utilização imediata. No entanto, essa razão utilitária presente em suas configurações é na verdade falaciosa, e o público, após a primeira impressão, se dá conta deste fato. Se tal razão é apenas aparente, se os desenhos que configuram cada objeto exposto não foram pensados visando a uma utilização prática, a que vêm esses objetos, uma vez que também não se inscrevem de maneira confortável no campo tradicional da escultura, já que lhes faltam certos apoios para que se configurem como tal?

Entre o design e a escultura, entre o objeto de arte tradicional e o objeto aparentemente utilitário, as peças da artista reafirmam a impossibilidade da arte hoje em dia constituir um sentido, a não ser pela negação ou tangenciamento crítico das modalidades artísticas tradicionais (ou pela reinvenção das mesmas, o que não é o caso de Ana).

Como foi colocado, os trabalhos de Ana Maria Tavares agora à mostra são uma depuração do conflito já enunciado, fato que persegue a artista desde o início de seu percurso. Num passado próximo, 1988, Ana já dava sinais evidentes dessa depuração através de seus móveis, exibidos no ano passado na itinerante *Arte Híbrida* (1989).

intervening in the places where it is shown, either in the form of installations or objects that dialogue with their immediate surroundings and the viewer, reveals a concern for or an awareness of the impossibility of taking the concretization of her individuality forward without taking into account, in the very moment of the work's conception, the real and metaphorical space in which she will always irremediably be situated.

This particularity of Ana Tavares' oeuvre reaches an auspicious moment, precisely at the time of the exhibition at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud, when the artist gives proof of having reached a stage of greater depuration of the conflict that characterizes her output. But note that this does not entail that Tavares solves it with the objects presented here—after all, this is not her intention, seeing that the artist knows that this conflict is insoluble. At this point, the artist seems only (though this is quite significant) to have reached a level in her recent trajectory wherein the true rationale behind her artistic output affirms itself with greater clarity.

Her current pieces, more than her previous ones, provoke tensions in the field of sculpture and design, outmaneuvering each of these domains, forging a realizable territory wherein the concepts of industrial object and artisanal object, of an object that is utilitarian and that which is purely aesthetic, of art and nonart contend in each of the works exhibited, placing the viewer in situations in which passive contemplation inevitably turns into participation.

These are strangely familiar objects, closely related to those that inhabit our daily universe. All painstakingly executed. Objects with a rational appearance, which, in the first instance, produces in the viewer a desire for immediate use. However, the utilitarian rationale that permeates Tavares' configurations is actually deceptive, and the audience realizes this shortly after the first impression. If such rationale is only apparent, if the drawings that configure each object presented were not devised for practical use, then to what use are these objects, if they also do not inscribe themselves easily within the traditional field of sculpture, since they lack certain bases to configure themselves as such?

Between design and sculpture, between the traditional art object and the seemingly utilitarian object, the artist's pieces reaffirm the impossibility of current art to embody a meaning, unless it is by way of denial or by critical contiguity with the traditional artistic modalities (or by their reinvention, which is not Tavares' case).

As mentioned, the works by Ana Maria Tavares displayed here are a depuration of the conflict that has been explored earlier, a fact which pursues the artist since the beginning of her trajectory.

Eram objetos indeterminados rolando entre o campo da escultura e do design. Brecados para a exposição, parodiando esculturas ou objetos de arte tradicionais, tensionavam o próprio território criado entre as duas modalidades de produção (a escultura e o design), uma vez que, por causa do acabamento apuradíssimo, “industrial”, faltavam-lhes, na configuração final, elementos que justificassem o sentido de estranhamento esperado de um objeto de arte (afinal, eles estavam numa exposição de arte “moderna”). Faltava-lhes a aura de “inutilidade” do objeto de arte tradicionalmente entendido como “transgressivo”. Afinal, eles podiam se deslocar como aparelhos de uso cotidiano, revelando uma (falsa) utilidade – o suficiente para incomodar sobretudo o espectador acostumado a se deliciar com objetos que reafirmam a “falta de significado” da arte nos dias de hoje.

A mobilidade presente naqueles objetos, por outro lado, estabelecia um diálogo dúbio, irônico mesmo, com os espaços onde foram expostos. Em tese, eles sempre poderiam abandonar facilmente cada recinto onde foram apresentados, deixando a arte entregue a si mesma.

A capacidade de dialogar com o espaço e seus elementos fica patente nos trabalhos de instalação de Ana Maria Tavares, e não apenas em seus objetos interferentes. Se nas peças de 1988 e nestas de 1990 Ana operou entre os territórios da escultura e do design, em sua instalação *Bico de Diamante*, realizada este ano no Paço das Artes, seu problema era trabalhar com alguns elementos mais típicos da pintura. Transformando a sala que escolheu, através da inclusão de um plano de cor/luz verde metálico (entre os dois planos formados por uma parede e duas colunas), e um anteparo fronteiro a essa superposição de planos, a artista reforçou algumas das especificidades mais rígidas da pintura tradicional: a perspectiva e o exercício de frontalidade que essa modalidade requer do espectador. Reforçou-as e ao mesmo tempo as negou, através das possibilidades que apresentou ao público de observar ou literalmente penetrar entre os planos da “pintura”.

Essa capacidade da artista de estabelecer relações inusitadas com o espaço e seus elementos constituintes teve um momento pontual em 1986, com o trabalho *Abrigo para o Sol*, realizado para o *Projeto vermelho* na Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. Um reservatório cilíndrico de 2,80 metros de altura por 2 metros de diâmetro construído com tijolos refratários. Uma arquitetura monolítica, “industrial”, que destoava do entorno “artístico” dos jardins da FAAP, através da mesma razão utilitária falaciosa que a artista usaria mais tarde em outros trabalhos.

In the recent past, that is to say, 1988, Tavares already showed evident signs of this depuration in her furniture, exhibited last year in the traveling show *Arte Híbrida* [Hybrid Art] (1989). They were indeterminate objects that traversed swiftly between the field of sculpture and that of design. Brought to a standstill for the exhibition, they parodied sculptures or traditional art objects, and tautened the very territory created between the two modalities of production (sculpture and design), seeing that, due to their meticulous, “industrial” finish, in their final configuration they lacked elements that justified the sense of incongruous unreality expected from an art object (after all, they were partaking in a “modern” art exhibition). They lacked the aura of uselessness expected of an art object, traditionally regarded as “transgressive.” In any event, they could move around like apparatuses of everyday use, revealing a (false) utility—enough to unsettle, above all, the viewer who is used to indulging in objects that reaffirm the “lack of meaning” of art in the present day.

On the other hand, the mobility that exists in those objects established a dubious, even ironic, dialogue with the spaces where they were exhibited. In theory, they could always easily abandon each setting where they had been presented, leaving art to itself.

The capacity for dialogue with space and its elements is evident in the installation works by Ana Maria Tavares, and not only in her interferential objects. If in the 1988 pieces and these from 1990 Tavares operated between the territories of sculpture and design, in her installation *Bico de Diamante* [Diamond Tip], carried out this year at Paço das Artes, the matter in question was to work with some of the most distinctive elements of painting. Transforming the room that she chose to work in with the inclusion of a plane of metallic green color/light (between the two planes formed by a wall and two columns) and placing a railing in front of this superimposition of planes, the artist enhanced some of the more rigid specificities of traditional painting: perspective and the use of frontality required of the viewer by this modality. She enhanced them and, at the same time, negated them, through the possibilities presented to the audience of observing or literally penetrating between the planes of the “painting.”

This capacity that the artist has of establishing unusual relations with space and its constitutive elements reached a distinct moment in 1986, with the work *Abrigo para o Sol* [Shelter for the Sun], produced for *Projeto vermelho*, an experimental program led by Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), in São Paulo. A cylindrical tank with a two-meter diameter, 2.8 meters tall constructed of firebricks. A monolithic, “industrial-like” architecture, which looked misplaced in the “artistic” surroundings of FAAP's gardens,

Apesar da aparência, nem caixa d'água, nem silo comum, muito menos um objeto de arte previsível. E sim uma construção específica para receber, guardar e manter por algumas horas os raios de luz solar. Interessante nesse trabalho o fato de a artista privilegiar uma relação com o macrocosmo, levando para o espaço do *Projeto vermelho* uma dimensão lírica surpreendente, difícil de ser localizada na maioria dos outros trabalhos ali expostos.

O lirismo, a expressividade nos trabalhos de Ana, ou seja, o componente subjetivo da artista na realização de sua produção, como foi visto, parece estar encontrando mais recentemente uma colocação adequada em sua relação com a consciência da arte como território totalmente delimitado. Nos seus novos objetos e instalações, aquele primeiro componente funde-se com o segundo, produzindo interferências que concretizam essa relação tensionada e conflituosa. No entanto, em alguns trabalhos anteriores, quando esse conflito ainda não havia atingido a depuração atual, o componente subjetivo da artista parecia querer dominar a situação, como se fosse possível, através da ênfase na gestualidade expressiva, driblar o contexto institucional da arte. O exemplo máximo desse momento tenso, quando se percebe claramente o esforço quase ingênuo da artista para salvaguardar sua individualidade do cerco da arte, foi o ambiente que Ana criou para a 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Ali, ao invés de relacionar-se diretamente com o espaço da mostra, a artista optou por separar-se definitivamente do entorno, construindo, num universo à parte, um território aparentemente ideal para sua subjetividade.

O ambiente de 228 m² era um imenso cubo composto por três salas revestidas de cerâmica branca ligadas por um mural. Um espaço frio e anódino povoado, entretanto, por linhas e volumes que, originados nas paredes em imensos desenhos gestuais, invadiam as salas demarcando áreas de sombra e luz de intensa dramaticidade. No entanto, apesar da inegável qualidade da instalação como espaço de expressão de uma individualidade inconformada, penetrar naquele ambiente não era sair da arte (a Bienal) para ingressar numa experiência puramente existencial. Era justamente entrar num território autoinstitucionalizado, uma representação do espaço tradicional de uma galeria de arte.

Nessa instalação para a 19ª Bienal, Ana, recém-chegada de um período de estudos no exterior, tentava dar prosseguimento a duas experiências bem-sucedidas realizadas anteriormente nos Estados Unidos, onde, através do desenho e do uso bem articulado dos elementos constituintes dos espaços em que operou – Oxbow Art Center

created using the same fallacious utilitarian rationale that the artist would later employ in other works.

Despite its appearance, it was neither a water tank nor a traditional silo, least of all a predictable art object. Rather, it was a specific construction to receive, store, and maintain rays of sunlight for a few hours. One of the key things to note here is the fact that the artist opted to favor a possible relation with the macrocosm, bringing into the space of the *Projeto vermelho* a surprising lyrical dimension that is hard to spot in most of the other works in that particular show.

The lyricism and the expressiveness in Tavares' works, that is, the subjective component of the artist in the realization of her oeuvre, as previously seen, seems more recently to be finding an adequate placement in its relation with the consciousness of art as a territory whose limits are totally determined. In her new objects and installations, that first component merges with the latter, producing interferences that concretize this tension-ridden, conflict-ridden relationship. However, in some of her previous works, when that conflict had not yet attained total depuration, the artist's subjective component seemed to want to dominate the situation as if it was possible to circumvent the institutional context of art by laying emphasis on the artist's expressive gestures. The ultimate example of this tense moment, when one can clearly perceive the artist's almost naïve effort to protect her individuality from the encirclement of art, was the work that Tavares created for 19th Bienal de São Paulo, in 1987. There, the artist chose to separate herself completely from the surroundings instead of relating directly to the space of the event, constructing an apparently ideal territory for her subjectivity, in a different universe.

The 228-square-meter environment was a huge cube comprised of three ceramic-clad rooms connected by a mural. A cold, neutral space, yet inhabited by lines and volumes which emerged on the walls in immense gestural drawings and invaded the rooms demarcating areas of light and shadow of intense dramaticity. Yet, despite the undeniable quality of the installation as a space for the expression of a recalcitrant individuality, to penetrate into that environment did not mean leaving art (the Bienal) to move into a purely existential experience. Indeed, it meant entering a self-institutionalized territory, a representation of the traditional space of an art gallery.

In this installation for the 19th Bienal, Tavares, who had recently arrived from a period of study abroad, tried to lend continuity to two successful experiences carried out earlier in the United States, where, through drawing and the well-articulated use of the elements that composed the spaces where she was working in—Oxbow Art Center (Michigan) and the Superior Street Gallery at the School of Art Institute

(Michigan) e na Superior Street Gallery da School of Art Institute Chicago (Illinois) –, a artista já demonstrava sua capacidade em jogar a subjetividade que lhe é inerente com o lugar da arte, sempre levando em conta as possibilidades de propor ao espectador uma relação mais totalizadora com a obra e o espaço onde ela ocorre.

Essa característica de não se contentar com os espaços limitados das modalidades artísticas tradicionais, que Ana radicalizou a partir de sua experiência norte-americana (1984–1986), na verdade já podia ser sentida tanto em seus desenhos e gravuras, realizados na primeira metade da década passada, quanto em seus trabalhos apresentados nas exposições *Pintura como meio*, no MAC-USP, em 1983, e *Objetos e interferências*, na Pinacoteca do Estado, em 1982.

O desenho que a artista enviou para a mostra *E o desenho?*, realizada em 1985 na Humberto Tecidos, demonstrava nitidamente a necessidade que Ana tem de extrapolar os limites do plano, no sentido de intervir mais profundamente no espaço e na percepção do público.

Suas pinturas apresentadas no Museu de Arte Contemporânea, desprovidas de chassis e jogadas sobre painéis delimitadores do espaço reservado para a artista na exposição, mais do que demonstrarem um caminho possível e original para a “volta à pintura” que se iniciava naquele período no país, já evidenciavam as posteriores discussões de Ana a respeito da arte e do lugar da arte na contemporaneidade.

Na exposição da Pinacoteca do Estado, com uma instalação realizada a partir da colocação de chapas de borracha perfuradas, na parede, que formavam um desenho em constante transformação a partir do deslocamento do público na sala, Ana iniciava seu percurso profissional, estabelecendo os parâmetros de sua atuação questionadora, fruto de uma sensibilidade inconformada com as regras socialmente determinadas para a arte.

A mesma sensibilidade que fez a artista procurar redimensionar sua primeira aprendizagem em Belo Horizonte, a favor de um posicionamento problematizador com o fato artístico contemporâneo, conseguido em São Paulo sobretudo através do contato com Julio Plaza, Nelson Leirner e Regina Silveira, seus professores na FAAP e no Centro de Estudos Aster.

Chicago (Illinois)—the artist already demonstrated her capacity for activating and inscribing her inherent subjectivity to play with the space and place for art, always mindful of the possibilities for inviting the viewer into a more totalizing relationship with the work and the space where it occurs.

This aspect of not being content with the limited spaces of the traditional artistic modalities, which Tavares radicalized after her experience in the US (1984–1986), in practice could already be felt both in her drawings and prints, produced in the first half of the 1980s, and in the work she presented in the exhibitions *Pintura como meio* [Painting as Medium], which took place at the Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP), in 1983, and *Objetos e interferências* [Objects and Interferences], held at the Pinacoteca do Estado, in 1982.

The drawing that the artist sent to the show *E o desenho?* [What about drawing?], held at the Humberto Tecidos exhibition space in 1985, clearly demonstrated Tavares' need to extrapolate the limits of the plane, in the sense of intervening more profoundly in the space and the audience's perception.

The paintings she presented at MAC-USP, divested of the chassis and thrown over panels that delimited the area that had been reserved for the artist in the exhibition, besides indicating a possible and original path to the “return to painting” that was beginning to occur during that period in the country, actually already pointed to the later discussions that Tavares would posit concerning art and the place of art in contemporaneity.

It was with an exhibition at the Pinacoteca do Estado, wherein Tavares presented an installation produced by putting perforated rubber sheets on the wall, which formed a drawing that continually transformed itself, according to the movement of the public in the room, that she initiated her professional trajectory, setting the parameters of her inquisitive endeavors, fruit of a sensibility that does not conform to the rules that have been socially imposed for art.

The same sensibility that led the artist to seek to rethink the dimensions of her initial formal training in Belo Horizonte, for a problematizing posture towards the contemporary artistic fact, essentially adopted in São Paulo with Julio Plaza, Nelson Leirner, and Regina Silveira, her teachers at FAAP and the Aster Study Center.



Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer [Middleburg Airport Lounge with Niemeyer Wall], 2001

Aço inox, couro, madeira, cd player, espelho e fone de ouvido [stainless steel, leather, wood, cd player, mirror and headphone]
Vista parcial da instalação [Installation partial view] De Vleeshal, Middelburg, Holanda.

A promessa

Anna Tilroe, 2001

Aeroportos internacionais são um panorama da sociedade pós-industrial. Formam um mundo em que as multidões disciplinadas movem-se silenciosas através de ambientes de ordem, luxo e perfeição cuidadosamente construídos. É um mundo que impõe respeito por sua engenhosidade organizacional subjacente e sua compreensão da psicologia de massa, e pela sutileza material de seu design. Nada deve remeter ao caos, à arbitrariedade e aos perigos do mundo que está além dos padrões vigentes. Tudo está sob controle e, ao mesmo tempo, pleno de promessa: saímos, mas ainda não chegamos. As coisas ainda estão por acontecer; o tempo, momentaneamente, está suspenso.

Há pensadores que chamam os aeroportos de “não lugares”, termo usado para designar locais genéricos: salas de espera, estações e zonas industriais. O aeroporto, de fato, evoca a sensação de uma zona cinza, um vácuo em que o próprio conceito de identidade se esfacela como um rótulo ressecado. Contudo, o termo não lugar não é inteiramente adequado. Aeroportos como os de Amsterdã, Xangai e Tóquio têm personalidade, nem que seja somente porque foram pensados não em termos de passado ou presente, mas em termos de futuro. O que envolvem exatamente essas visões de futuro? Quais são os conceitos por trás do projeto? Onde tudo isso deixa as pessoas, hoje e em 2015? Essas são as questões que a artista brasileira Ana Maria Tavares deve ter contemplado quando decidiu transformar o De Vleeshal em um saguão de aeroporto futurístico.

Ana Maria Tavares não precisa de muito: longas colunas de aço inoxidável que alcançam o teto; catracas e barreiras de contenção, também em aço inox; dois enormes espelhos; duas grandes telas nas quais vídeos são projetados. Isso se mostra suficiente para criar um espaço minimalista imponente e uma atmosfera na qual o futuro flutua como uma luz ofuscante e fria.

The Promise

International airports are the vista of postindustrial society. They form a world where disciplined crowds noiselessly move around in a carefully constructed ambiance of orderliness, luxury, and perfection. It is a world that commands respect for its underlying organizational ingenuity and mass psychological insight, and for the material subtlety of its design. Nothing may be reminiscent of the chaos, arbitrariness, and dangers of the world beyond customs. Everything is under control and, at the same time, full of promise: we have left, but we have not yet arrived. Things have yet to happen; time, for the moment, is suspended.

There are thinkers who call airports 'non-spaces,' by which they mean generic places: waiting rooms, stations, and industrial zones. The airport does indeed evoke a sense of being a gray zone, a vacuum where the very concept of identity crumbles like a dried-out label. However, the term non-space is not entirely appropriate. Airports such as those in Amsterdam, Shanghai, and Tokyo do have character, if only because they have been thought out not in terms of the past or the present, but in terms of the future. What, exactly, do these visions of the future encompass? What are the concepts behind the design? Where does all this leave people, now and in 2015? These are the questions that the Brazilian artist Ana Maria Tavares, too, must have contemplated when she decided to transform De Vleeshal into a futuristic Airport Lounge.

Tavares has not needed much: long stainless steel poles reaching up to the ceiling; turnstiles and crush barriers, also stainless steel; two enormous mirrors; and two large screens onto which video images are projected. This proves sufficient to create an imposing minimalist spaciousness and an atmosphere in which the future floats as a cool, dazzling light.

This coolness is often seen in environments designed to reflect a positive orientation on the future and great expectations of high technology. Stainless steel's unapproachable quality generates an image of discipline and inflexibility, of, in other

**Middelburg Airport Lounge
com Parede Niemeyer**
[Middleburg Airport Lounge
with Niemeyer Wall], 2001

Vista parcial da instalação
[Installation partial view]
De Vleeshal, Middelburg,
Holanda



Essa frieza é frequentemente vista nos ambientes projetados como um signo de uma orientação positiva para o futuro e grandes expectativas de alta tecnologia. A qualidade inimitável do aço inoxidável gera uma imagem de disciplina e inflexibilidade, em outras palavras, de uma sociedade governada pela funcionalidade e estimulada por uma vontade quase sobre-humana, a vontade do sistema tecnológico. A alienação resultante de nossa base existencial foi contundentemente retratada pelo diretor David Cronenberg, alguns anos atrás, em seu filme *eXistenZ* (1999). No filme, um jovem casal se rebela contra uma invenção tecnológica “destruidora de mentes”, ambos empunhando armas feitas de carne e osso: imperfeitas e sangrentas, mas impressionantes por serem puramente naturais.

A rebelião de Ana Maria Tavares não é explícita. Ela disseca e rearranja, totalmente consciente do encantamento trazido pela beleza e pelo poder.

Seu ponto de partida é a noção de que um aeroporto é um primor de engenhosidade racional e técnica, que transcende tudo o que é terreno, incluindo a humanidade. Então ela primeiramente capturou o panorama do aeroporto, objetivo alcançado em grande parte pelo gigantesco espelho, ligeiramente inclinado, sobre o piso. Ele reflete o belo teto arqueado, mas simultaneamente transforma o chão em um lúgubre firmamento, sensação que é intensificada pela projeção do vídeo em preto e branco sobre o muro atrás do espelho. Mostra uma escada rolante vazia subindo na direção de algo que está envolto pela escuridão. No espelho, essa escuridão se aprofunda, tornando-se um orifício no chão.

Outra projeção de vídeo – produzida nas cores artificiais de um videogame – oferece uma variante dessa sugestão de massas engajadas em um movimento interminável. Aqui vemos um caminho, repleto de portões semicirculares em aço inox, aparentemente conduzindo a um espaço subterrâneo. Os portões parecem ser feitos para longas filas de passageiros em trânsito, mas elas não obedecem a nenhum sistema. Circulamos em zigue-zague e sem objetivo ao redor dos portões – e ainda há mais confusão por vir. O êxodo em massa rumo ao desconhecido no final do salão é duplicado pelo enorme espelho na parede oposta. O efeito é avassalador: começo e fim, projeção e reflexo, tudo se entrelaça. Não importa mais o que é real e o que não é.

Aeroportos, assim como os ecos de espelhos e projeções, se impõem tanto por sua “encenação” como por sua infinitude racionalizada. Eles reduzem pessoas a uma colônia de formigas na qual cada indivíduo tem uma função, mas em que toda individualidade se dissipa. Nesse sentido, são



words, a society governed by functionalism and spurred on by an almost superhuman will, the will of the technological system. The resulting alienation of our existential basis was strikingly depicted by director David Cronenberg, a few years ago, in his film *eXistenZ* (1999). In the film, a young couple rebels against a ‘mind-fucking’ technological invention, both of them wielding weapons made out of flesh and bone: jagged and bloody, but impressive for being purely natural.

Tavares’ rebellion is not explicit. She dissects and reassembles, fully aware of the enchantment brought about by beauty and power.

Her point of departure is the notion that an airport is a marvel of rational and technical ingenuity; transcending all that is earthy, humanity included. And so she has first captured the panorama of the airport. This is largely achieved through the gigantic, slightly sloping mirror on the floor. It reflects the beautiful arched ceiling but simultaneously changes the ground into a dark firmament, a sensation heightened by the black-and-white video projection on the wall behind the mirror. It shows an empty escalator slanting upwards towards something enveloped in darkness. In the mirror, this darkness deepens, becoming a hole in the ground.

Another video projection, this one in the artificial colors of a video game, provides a variant on the suggestion of endlessly moving masses. Now we see a path, strewn with semicircular stainless steel gates, seemingly leading towards an underground space. The gates look as if they are supposed to keep long rows of waiting passengers on course, but there is no system to them. We slalom aimlessly around the gates—and still, there is more confusion to come. The mass exodus towards the unknown at the end of the hall is doubled by the enormous mirror on the opposite wall. The effect is overwhelming: beginning and ending, projection and reflection all become interwoven. It does not matter anymore what is real and what is not.

Airports, so the mirrors and projections echo, are imposing both because of their ‘mise-en-scène’ and because of their streamlined boundlessness. They reduce people to an ant colony in which each individual has a function, but where all individuality dissipates. In this sense, they are metropolises like Los Angeles or São Paulo. But international airports are also capitalist enterprises: they flourish when customers are happy, be they passengers or shopkeepers who have leased a bit of airport ground (the most expensive land on earth). And so everything possible is done to prevent feelings of alienation and panic. We all need to get into the ‘lounge mood’ as soon as possible.

metrópoles tal qual Los Angeles ou São Paulo. Mas os aeroportos internacionais também são empresas capitalistas: eles prosperam quando os clientes estão felizes, sejam eles passageiros ou lojistas que arrendaram um pedaço de solo do aeroporto (o chão mais caro do planeta). E então todo o possível é feito para evitar sensações de alienação e pânico. Todos precisamos entrar no “estado de espírito de saguão” (“*lounge mood*”) o mais rápido possível.

O saguão é um produtor de estados de espírito. Aqui, as pessoas se sentam placidamente para passar o tempo, ler, olhar ao redor, beber, mas sem se sentir pressionadas a interagir socialmente, como poderia ocorrer em um bar. É uma espécie de centro de meditação, onde você pode ficar sozinho em meio a outros: um luxo surrupiado de uma existência agitada voltada para a mobilidade. Nesse sentido, o saguão tem um efeito regulatório. O pânico desaparece, as rédeas estão frouxas, deixa-se que as coisas fluam a seu modo. Esse é o estado de espírito perfeito do viajante aéreo, visado pelo design do aeroporto. Ele nos leva a abdicar do controle sobre nossas vidas e sair do tempo: prontos para decolar.

No De Vleeshal o saguão consiste em oito colunas de aço inox colocadas em semicírculo, que sobem até o teto. Cada coluna tem um banco redondo acoplado, coberto de uma volumosa almofada branca. Há alguma distância entre as colunas, então você não precisa conversar com os seus vizinhos se não quiser. Você pode intensificar seu isolamento voluntariamente puxando um dos fones sem fio que pendem convidativos em uma barra. Eles emitem música dançante dos anos 1950/60, em alternância com típicos sons de aeroporto: o zumbido tranquilo de pessoas circulando e fazendo compras; as cordiais (ainda que impessoais) mensagens transmitidas pelo sistema de difusão; o estrondo distante de aviões pousando e decolando. Ouvindo esses aprazíveis sons, seu “planeta solitário” se torna um agradável ponto privilegiado para observar o celestial arco acima e, refletido no espelho sob seus pés, o movimento suave da escada rolante e o abre e fecha dos portões. Tudo exala perfeição e um sentimento de grandiosidade.

Como um aeroporto, esse lugar – ou melhor, o próprio mundo – adquiriu um novo estilo arquitetural, que inspira admiração por sua abertura, sua luminosidade e seu isolamento monumental.

Nesse espírito, você prontamente concorda com o que os dois jovens arquitetos holandeses Ben van Berkel e Caroline Bos afirmam em seu livro *Move*: “Em arquitetura, o efeito sublime se expressa de maneira mais pura em edifícios primorosos que proporcionam um sentimento rico, intenso, e

The lounge is a mood maker. Here, people placidly sit passing the time, reading, looking around, drinking, but without feeling pressured to interact socially as they would do in a pub. It is a kind of meditation center, where you can be alone amidst others: a luxury filched from a hectic existence geared towards mobility. In this sense, the lounge has a regulating effect. Panic subsides, reins are loosened, things are left to run their course. This is the perfect mood for the air traveler, the mood the airport's design aims for. It moves us to relinquish control over our lives and to step out of time: ready for takeoff.

In De Vleeshal, the lounge consists of eight stainless steel poles that stand in a semicircle, reaching the ceiling. Each pole has a round seat fixed to it, covered by a fat white pillow. There is some distance between the poles, so you don't have to chat with your neighbors if you don't want to. You can intensify your self-chosen isolation by slipping on one of the cordless headphones hanging invitingly from a barrier. They emit groovy music from the 1950s/60s, alternated with typical airport sounds: the tranquil buzz of a shopping, strolling crowd; the professional, yet friendly messages transmitted over the PA system; the faraway rumble of airplanes landing and taking off. Listening to these agreeable sounds, your 'lonely planet' becomes a pleasant vantage point from which to look up at the heavenly arch overhead and, reflected in the mirror beneath your feet, the gently moving escalator and the slalom maneuvers of the gates. Everything exudes perfection and a feel for the grandiose.

As an airport, this place—no: the world itself—has acquired a new, architectural style, that inspires awe for its openness, lightness, and monumental seclusion.

In this frame of mind you readily agree with what the young Dutch pair of architects Ben van Berkel and Caroline Bos write in their book *Move*: “In architecture, the Made-in-Heaven effect is expressed most purely in perfectionist buildings that give you a rich feeling and cause you to continuously gaze upward and to the side. To enter their hollow bodies with your own body enlightens you. To walk through them is to walk through a painting: you see what you choose to see, your gaze swerves and orients you through color, shininess, light, figuration, and sensation.”

The world as architecture, architecture as painting: this vision of the planet as a piece of art is truly majestic. And yet something is up.

Is it because of the long, smoothly polished fences on either side of the horizontal mirror that a sense of restriction seems to loom over this manmade paradise? Surely their sole purpose is to prevent you from leaning too far forward and drowning in the mirrored ceiling. Or is it the clustered turnstiles, standing among the seating poles like fan-shaped sculptures?

lhe estimulam a olhar continuamente para cima e para os lados. Entrar nesses corpos ocos com o seu próprio corpo é inspirador. Caminhar através deles é andar por uma pintura: você vê o que escolhe ver, seu olhar singra e se orienta através de cores, brilhos, luzes, elementos figurativos e sensações”.

O mundo como arquitetura, a arquitetura como pintura: essa visão do planeta como uma obra de arte é realmente majestosa. Contudo, há uma sensação a mais.

Será por causa das longas cercas, delicadamente polidas, em cada lado do espelho horizontal que um sentimento de restrição parece pairar sobre esse paraíso feito pelos homens? Seguramente, o único propósito é evitar que você se incline demais para a frente e se afogue no teto espelhado. Ou serão os grupos de catracas, colocados entre os assentos das colunas como esculturas em forma de leques? Você olha ao redor. Há as colunas com os portões oscilantes. Então, eles permitem passagem livre, mas a sensação de controle permanece no ar – e de repente o “controle” é palpável por toda parte. Controle cujo objetivo é impor disciplina e subordinação. Controle projetado para nos conduzir, mentalmente, na direção correta: para o shopping center e o saguão. Controle, para prevenir a inevitável rebelião: o “mal” nos espreita por todo lugar.

Não há paraíso sem cercas: sabíamos disso, mas precisávamos dessa arte para enxergar ainda mais claramente.

You look around. There are the poles with the swing gates. For the moment, they permit free passage, but the feel of control lingers about them—and all of a sudden 'control' is palpable everywhere. Control aimed at imposing discipline and compliance. Control designed to steer us, mentally, in the right direction: towards the shopping mall and the lounge. Control, to prevent inevitable rebellion: 'Evil' lurks everywhere.

No paradise without fences: we knew it, but we needed this art to see it sharper than ever.



Duas Noites de Sol [Two Nights of Sun], 1987 Vista parcial da instalação [Installation partial view] 19ª Bienal de São Paulo

Ana Maria Tavares

Paulo Herkenhoff, 1984

Há de tudo no ambiente: lanças e esculturas, arcos e traços, objeto, pintura, aparentes destroços. Há de tudo que se reduz ao princípio: desenho. Ana Maria Tavares refaz o mundo como desenho. Tudo é, aparentemente, desenho.

Seu trabalho, obra singular, pode ser referido à produção de artistas contemporâneos como José Resende, Waltercio Caldas, Tunga e Iole de Freitas. Inscrevendo-se numa herança histórica mais recuada, a obra de Ana Maria Tavares pode nos remeter diretamente à raiz do projeto construtivo brasileiro estabelecido na década de 1950.

Um emaranhado instigante de linhas desenhadas e lançadas no espaço tem seu contraposto na malha matemática e fria dos azulejos, ritmo de previsível lógica. Nesse mundo de desenho, as linhas de junção dos azulejos são o espaço entre, transformado em desenho. “Linha-espaço”. Há uma memória da Lygia Clark da “linha orgânica”, dos quadros constituídos de cor e corpo – pedaços cortados e pintados de madeira “que se conjugam, formando uma superfície sulcada de linhas-de-encontro”.¹ O sulco, em momento neoconcreto, é o corte, a inscrição traumática de Amilcar de Castro como memória do desenho inciso na matéria e linha de espaço. Ao incorporar a área de ausência como uma presença de desenho, Ana Maria Tavares alinha-se na herança da lógica concretista de construção do espaço.

Há um outro quadro de referência: a linha como uma corporeidade positiva, massa presente, oposto da linha em negativo, espaço de ausência. Dionísio del Santo faz pintura com barbantes, dispostos em ritmo concreto tenso. Sobretudo, as construções dos rasgados de Anna Maria Maiolino lançam sobre os buracos negros uma linha-corpo, tesa, projetada sobre o vazio. O desenho no ar atravessa o espaço sobre o nada-visual, o espaço

1. GULLAR, Ferreira, “Lygia Clark: uma experiência radical”. *Jornal do Brasil*, 05/09/1958.

Ana Maria Tavares

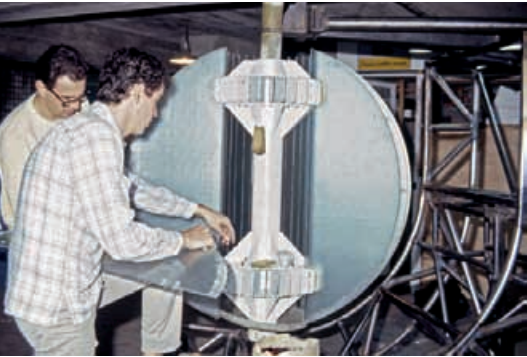
There is a bit of everything in the room: spears and sculptures, bows and line strokes, object, painting, apparent debris. There is a bit of everything reduced to one foundation: drawing. Ana Tavares remakes the world as drawing. Apparently, everything is drawing.

Her oeuvre, a singular body of work, may be associated with the production of contemporary artists such as José Resende, Waltercio Caldas, Tunga, and Iole de Freitas. Inscribing itself within a historical heritage that precedes her generation, Ana Tavares’ oeuvre may lead us directly back to the roots of the Brazilian constructive art project established in the 1950s.

A compelling entanglement of lines drawn and propelled into space, whose counterposition emerges in the cold, mathematical fabric of tiles, a rhythm of predictable logic. In this world of drawing, the grout lines of the tiles are the space between, transformed into drawing. “Line-space.” There is a memory of Lygia Clark and her “organic line,” of paintings made up of color and body—cut and painted pieces of wood “that come together and combine to form a surface furrowed by lines-of-encounter”.¹ Within a neo-concrete frame of reference, the furrow is the slash, the traumatic inscription of Amilcar de Castro as memory of the drawing incised on matter and on the line of space. By incorporating the area of absence as a presence of drawing, Ana Tavares aligns herself with the heritage of the concrete logic of construction of space.

There is another framework of reference: the line as a positive corporeality, a mass that makes itself present, the opposite of a negative line, a space of absence. Dionísio del Santo makes paintings with string, disposed across the surface of the canvas in a tense concrete rhythm. Above all, Anna Maria Maiolino’s torn-up paper constructions cast over black holes a taut line-body, projected upon the empty space. The drawing in the air traverses the space over the visual-nothingness,

1. GULLAR, Ferreira, “Lygia Clark: uma experiência radical”. *Jornal do Brasil*, September 5, 1958.



Duas Noites de Sol
[Two Nights of Sun], 1987

Montagem da obra para a 19ª Bienal de São Paulo [Assembly of the work for the 19th Bienal de São Paulo]



sem suporte, como um chão que faltasse aos pés. Mais além, no recuo no tempo, as construções Madí de Buenos Aires da década de 1940, como no *Objeto pintura* de Jacqueline Lorin-Kaldor. Embora igualmente pensada como corporeidade no espaço ambiental, a linha na experiência de Jesús Soto é vocação ótica, constituindo-se em universo à parte.

O projeto de fazer desenho enquanto arquitetura real significa outro nível de encontro com Lygia Clark (*A casa é corpo*, 1968) e com o Hélio Oiticica dos *Penetráveis: O mergulho em mundo de cor é agora uma teia de linhas*.

A gênese da vontade de espaço de Ana Maria Tavares também conduz a um momento de Lygia Clark: “Quando rompo a moldura, destruo esse espaço estanque, restabelecendo a continuidade entre o espaço geral do mundo e meu fragmento de superfície [...] libertando minha visão e, como se abrisse a garrafa que continha o gênio da fábula, vejo-o encher o quarto, deslizar pelas superfícies mais contraditórias, fugir pelas janelas além dos edifícios e das montanhas e ocupar o mundo. É a redescoberta do espaço”.² A fuga – operação metafórica ou idealismo – concretiza-se com o desenho de Ana Maria Tavares.

Desde o primeiro traço, o mundo vai sendo conquistado numa cabeleira infinita de linhas sobre a parede ou lançadas no espaço, cabeleira interrompida, mas não terminada. As linhas desta “aprendiz de feiticeiro” poderiam jorrar continuamente na conquista de mais e mais espaço. Como se a Bruxa (Cildo Meireles) varresse o rio vermelho (Katie Scherpenberg). Cada linha é uma “transitoriedade” na formação de um *continuum* de ação. Não há fragmentos de superfície. Não há espaços de tempo. A espacialidade cambiante, em formação, se define mais por razões pragmáticas e institucionais e não por necessidade de encontrar o limite do universo. É o curso de uma temporalidade de transcurso e duração – no começo e fim são efemérides sem significado. A obra se esvai, não no sentido de morte, mas como hipótese de um vir a ser permanente.

Rompida a moldura, e saltante do suporte, o desenho de Ana Maria Tavares destrói o espaço estanque, enche o quarto, desliza pelas superfícies mais contraditórias, foge pela janela para além dos edifícios e das montanhas e ocupa o mundo; neste reino da paráfrase, Ana Maria Tavares liberta o gênio da garrafa e conquista o ar.

O desenho de Ana Maria Tavares não tem as funções tradicionais de anotações, de preparação, de provisoriade. Estabelecer sua autonomia

the space without a support base, like a ground that slips away from under our feet. Further on, in a withdrawal of time, the Madí constructions in Buenos Aires, Argentina, from the 1940s, as in *Objeto pintura* [Painting-Object] by Jacqueline Lorin-Kaldor. While equally thought of as corporeality in the environmental space, the line in Jesús Soto's experience is an optical vocation, constituting a separate universe.

The project of making drawings as actual architecture signifies another level of encounter with Lygia Clark (*A casa é corpo* [The house is the body], 1968) and with Hélio Oiticica in *Penetráveis* [Penetrables]: The dive into a world of color is now a web of lines.

The genesis of the longing for space held by Ana Maria Tavares also leads to an occurrence in Lygia Clark: “When I break the frame, I destroy this sealed, impervious space, reestablishing the continuity between the general space of the world and my fragment of surface ... freeing my vision and, as though I were freeing the jinn that lives in the magic lamp, just like the fable, I watch it filling up the room, sliding over the most contradictory surfaces, escaping through the windows and soaring beyond buildings and mountains and occupying the world. It is the rediscovery of space”.² The escape—a metaphorical operation or idealism—concretizes itself through Ana Maria Tavares' drawing.

From the first stroke, the world starts being conquered in an infinite mane of hair made of lines strewn across the wall or cast out into space, an interrupted mane of line, but still unfinished. The lines of this “sorcerer's apprentice” could continually flow around, conquering more and more space. As if the *Bruxa* [Witch] (Cildo Meireles) swept the *Rio vermelho* [Red River] (Katie van Scherpenberg). Each line is a “transitoriness” forming a continuum of action. There are no fragments of surface. There are no time spaces. The changing spatiality in formation is mostly defined for practical and institutional reasons rather than due to a need for finding the limit of the universe. It is the course of a temporality of passage and duration—in the beginning and in the end, they are ephemerides without meaning. The work withers, not in the sense of death, but as a hypothesis of a permanent coming-to-be.

Once the frame is broken and springs from the support, Ana Maria Tavares' drawing destroys the contained space, fills up the room, slides on the most contradictory surfaces, escapes through the window, beyond buildings and mountains and occupies the world; in this realm of paraphrase, Ana Maria Tavares frees the jinn from the lamp and conquers the air.

With Ana Maria Tavares, the drawing does not

2. GULLAR, Ferreira, op. cit.

2. Ferreira Gullar, 1958.



Ana Maria Tavares
trabalhando na
montagem de *Dois Noites
de Sol* na 19ª Bienal de
São Paulo [Ana Maria
Tavares working on the
assembly of *Two Nights of
Sun* at the 19th Bienal de
São Paulo]

Harpa [Harp], 1987

400 x 400 x 600 cm
Aço carbono [Carbon steel]



**Lancas e Orbital
[Spears and Orbital], 1987**

Medidas variáveis
[Variable measurements]
Aço carbono e poliuretano
[Carbon steel and polyurethane]



**Soprador e Esfera
[Blower and Sphere], 1987**

4 x 6 x 1,4 m
Vidro transparente texturizado,
adesivo industrial pigmentado,
lâmpadas fluorescentes,
aço carbono e poliuretano
[translucent glass, industrial
adhesive, fluorescent lamps and
carbon steel and polyurethane]



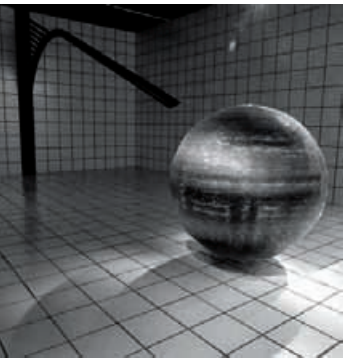
significa também destruir sua definição tradicional. Este desenho, para além de ser linha, é matéria e corpo. Se desenhista fosse, Ana Maria Tavares operaria como escultora. Há uma vontade de explorar a matéria que constrói um sentido “gráfico”. Essa matéria se abre em múltiplos pretos, graves, secos, silenciosos, chapados, iridescentes, untuosos, agudos, brilhantes – wittgensteinnianos sem esconder o respeito por Ad Reinhardt, mas conferir-lhe o universo sensual do negro. Essa noite se ilumina da sua própria materialidade.

O corpo dessas linhas é memória de sua matéria. Aderindo ao muro ou conquistando o ar, estão ali os testemunhos de seus estados. Uma linha líquida jorra como pincelada, o grafite duro se inscreve na parede, o bastão de cera desliza sobre a superfície, o ferro se sustenta firme no espaço e fragilmente se corrói como cor da oxidação, a borracha é tensão e elasticidade. Esse desenhar, que já se disse ser mais esculpir, é um amplo diálogo. A vontade matérica de Ana Maria Tavares estabelece confronto das mais diversas leis que regem esses corpos. É dessa articulação matérica que emerge, como sua poética, a unidade da obra.

Uma esfera encarnada de vidro remete ao pensamento bachelardiano e à sua fenomenologia do redondo. “O ser é redondo [...] Porque vivido a partir do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo”. Essa imagem do ser é a imagem da Terra, imagem do olho. Não se trata da esfera do geômetra. Semente e Melancolia (Dürer). A transparência do vidro, tanto quanto as pontas agudas e cortantes, podem afirmar sobre as hipóteses metafóricas de penetração do olhar. Remédio da Melancolia, como desafio de conhecimento.

O desenho de Ana Maria Tavares é o risco. É também a pincelada do pintor, é o corpo humano registrado por Ana Maria Tavares. Não é o emissor de um olhar passivo, mas como uma escultura-viva do explorador pensante no cipoal do desenho. A artista não tange agressivamente o público a experimentar a obra. Apresenta o desafio. Pede a resposta ao seu próprio enfrentamento do espaço com um desenho de dimensões que exploram as limitações do corpo e a extensão possível de seu raio de ação de desenhar.

O que se vê, com o olho da tradição, como a bidimensionalidade do campo do desenho, vive-se agora como espaço tridimensional de reconhecimento, para tornar-se conhecimento. A experiência desse espaço e seus fenômenos é que estabelece para a obra-ambiente seu estatuto de campo de ambivalência: a escultura que é desenho. A artista induz o texto, todo o tempo a afirmar da obra aquilo que não é.



perform the traditional functions of taking notes, of preparation, of temporariness. Establishing its autonomy also means destroying its traditional definition. On top of being a line, this drawing is matter and body. If she were a draughtswoman, Ana Tavares would operate as a sculptor. There is a will to explore the matter that builds a “graphic” sense. This matter opens itself in multiple blacks; somber, dry, silent, flat, iridescent, unctuous, acute, bright—Wittgensteinian blacks, not to hide the respect for Ad Reinhardt, but to bestow upon him the sensual universal of black. This night illuminates itself from its own materiality.

The body of these lines is a memory of its matter. Adhering to the wall or conquering the air, they are testimonials of their conditions. A liquid line flows swiftly like a brushstroke, the hard graphite inscribes itself on the wall, the wax stick slides smoothly along the surface, the iron sustains itself firmly in space and fragilely corrodes like oxidation color; the rubber is tension and elasticity. This act of drawing, which as has been mentioned is more closely akin to sculpting, is a full dialogue. The material will of Ana Tavares provokes confrontations between the most diverse laws that govern these bodies. It is from such material articulation that the unity of the work emerges, as well as its poetics.

An incarnate glass sphere evokes Bachelardian thought and his phenomenology of roundness. “Being is round ... For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round.” This image of being is the image of the Earth, the image of the eye. It is not about the geometrician’s sphere. Seed and Melancholy (Dürer). The transparency of the glass, as much as its acute razor-sharp edges, may confirm the metaphorical hypotheses of the penetration of the gaze. Remedy for Melancholy, as a challenge of knowledge.

Ana Tavares’ drawing is the line stroke and also the risk. It is also the painter’s brushstroke; it is the human body recorded by Ana Tavares. It is not the transmitter of a passive gaze but a living-sculpture of the thinking explorer in the liana jungle of drawing. The artist does not aggressively drive the public to experiment the work. She presents the challenge. She asks for an answer to her spatial confrontation with a drawing whose dimensions explore the limitations of the body and the possible extension of the range of action of her drawing.

What one sees with the eye of tradition as the field of drawing’s two-dimensionality is now lived and experienced as three-dimensional space of recognition, to become cognition. The experience of this space and its phenomena is what lends the work-environment its statute of field of ambivalence: the sculpture that is drawing. The artist induces the text, at all times affirming what the work is not.



Encounters

Ana Maria Tavares, 1992

Iniciei minha carreira produzindo trabalhos inspirados na relação entre a obra de arte, o observador e a arquitetura. Antes de viajar para Chicago para fazer o mestrado, tive a oportunidade de trabalhar com várias técnicas, dentre elas a gravura e a fotografia, e de realizar muitas instalações. Minha formação seguiu uma orientação mais racional e conceitual, baseada no experimentalismo de propostas e no uso de materiais não tradicionais. Essa experiência fez com que eu pudesse formalizar novos conceitos e organizar minhas ideias com um raciocínio mais lógico.

Ao me mudar para Chicago, em junho de 1984, senti a necessidade de enfocar minha produção em questões ainda não exploradas, porém presentes em alguns dos trabalhos desenvolvidos no Brasil. Essas questões diziam respeito ao meu lado intuitivo e expressivo. Abandonei o uso de cores vibrantes, favorecendo o monocromatismo, para concentrar-me no desenvolvimento de desenhos murais de caráter convulsivo e em grandes dimensões. Penso que estes desenhos carregam características esculturais, sugerindo constante movimento e transformando os planos das paredes e salas inteiras em espaços profundos para o observador. São volumes leves, volumes vazios, virtualmente confrontando e envolvendo o espectador.

A vivência da arquitetura de Chicago e a paisagem de Oxbow Art Center foram definitivamente importantes para que eu desenvolvesse uma melhor noção de escala. Por meio das intensas atividades na School of The Art Institute e do convívio com artistas, foi possível criar um espaço para a busca de um autoconhecimento que me levaria, mais tarde, a encontrar, no meu trabalho, componentes líricos e metafóricos. Com isso fui, aos poucos, deixando de lado o processo de trabalho mais racional que por vezes determinava o meu pensamento.

É interessante observar que enquanto morava no Brasil elaborava projetos segundo pensamentos mais lógicos, ou tentava apoiar minhas ideias nos dados conceituais de cada trabalho, optava por técnicas de feitura extremamente artesanais

I first started producing works related to my fascination with the relation between the work of art, the viewer, and architecture. Before I left for Chicago to pursue my MFA, I had the chance to experiment with printmaking and photography, and to produce many installation pieces. My educational background had followed a more rational and conceptual orientation, based on experimentalism and the use of nontraditional materials. This kind of experience enabled me to better formulate new concepts and to organize my ideas through a more logical thinking.

By the time I moved to Chicago—June 1984—I felt the need to focus on specific as-yet unexplored issues that were, nonetheless, already present in some of the works developed in Brazil. These had to do with the intuitive and expressive aspects of my work. I abolished the use of bright colors, favoring a monochromatic palette to concentrate on the development of large-scale convulsive drawings. I think of them as very sculptural, suggesting a constant movement, turning wall planes and entire rooms into deep spaces for the viewer. They are light, empty volumes, virtually confronting and enveloping the spectator.

The experience of the Chicago architecture and the landscape at the Oxbow Art Center were important in my developing a better sense of scale. Through the exchange with working artists and the intense activities at the School of the Art Institute, I was able to get in closer contact with myself—shifting from the purely rational and conceptual tone my work once attempted, in search of more emotional and metaphorical components.

On the one hand, it is interesting to note that, while I was living in Brazil, in order to make those more rational works, I tried to underpin my ideas with the conceptual content of each work, and I employed obsessively handcrafted and time-consuming techniques. On the other hand, as I freed myself from this pursuit—allowing for a more expressive and spontaneous gesture—I noticed that these new works demanded a highly industrial finishing in order

Línguas de Fogo
[Fire Thongs], 1986

Desenho e pintura sobre parede, borracha, aço carbono, massa de poliuretano [Drawing and painting on wall, rubber, carbon steel, polyurethane], 60m²
Vista parcial da instalação [Installation partial view]
Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre



Cantos [Corners], 1985

Detalhe [Detail]
Instalação [Exhibits] School of
The Art Institute of Chicago



Artista em frente a sua instalação [Artist with her installation], School of the Art Institute Chicago



com um teor obsessivo na repetição do gesto e no fazer. Por outro lado, à medida que deixei de dar mais ênfase ao lado lógico – adotando um gesto mais espontâneo –, percebi que para os novos trabalhos era necessário um acabamento altamente industrializado a fim de revelar, através de sua aparência fria, uma tensão entre o resgate e o distanciamento do observador, entre o conteúdo e a forma. A experiência americana, com sua cultura marcada pelo desenvolvimento e a sofisticação tecnológica, foi chave para essa mudança.

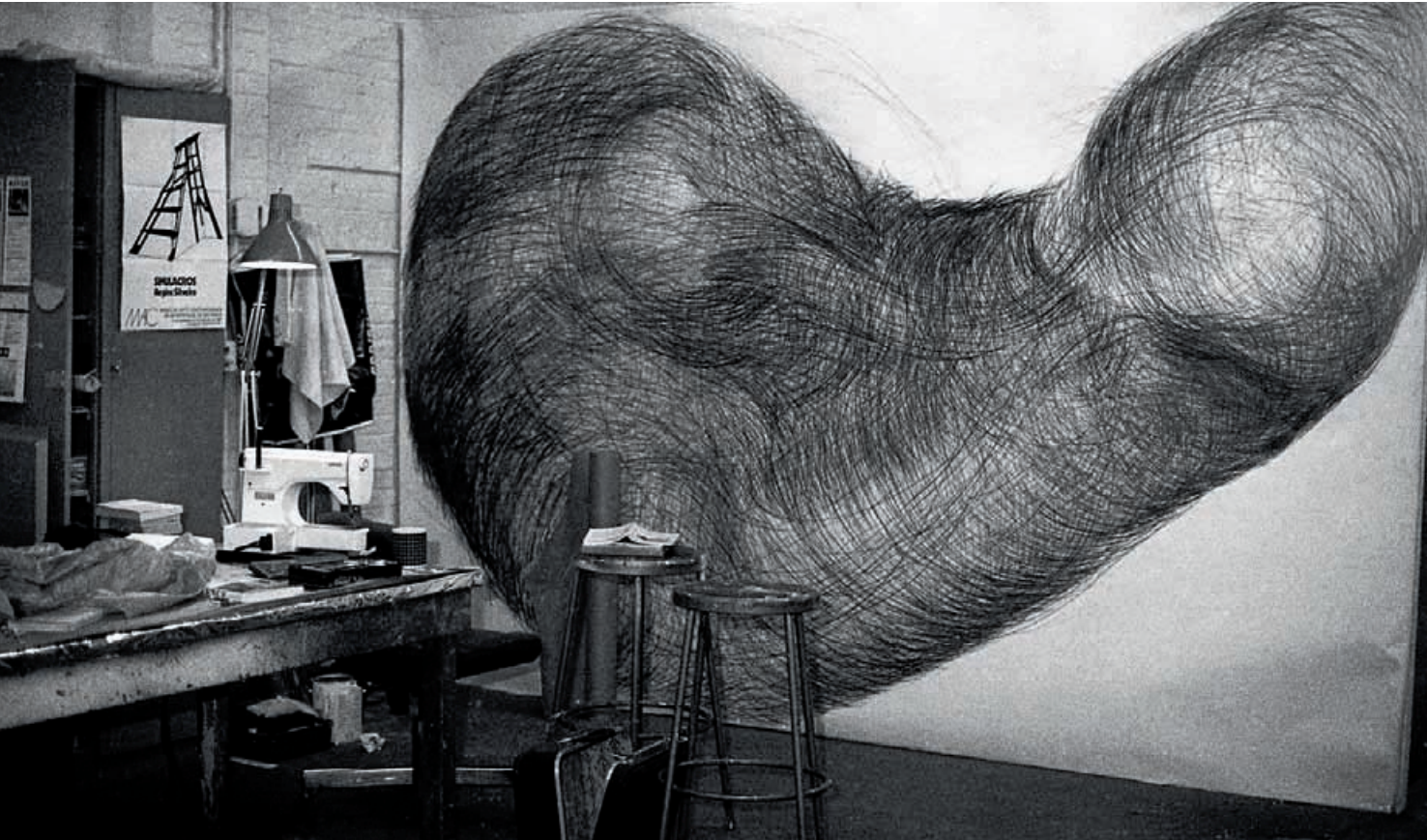
Identifico também que algumas qualidades barrocas, que já se encontravam presentes nas primeiras instalações com desenhos, têm assumido papel importante nas esculturas feitas após meu retorno ao Brasil, em agosto de 1986.

Entendo minha posição como uma artista que trabalha dentro de um discurso universal, como uma produtora de obras de arte que dialogam com outros contextos, que vão além de seu significado local e pessoal. Acredito que meu trabalho é resultado das experiências que vivencio. O tempo que passei fora do Brasil fez com que eu pudesse aprender a olhar para minha cultura por meio do desenvolvimento do meu próprio trabalho.

to reveal, by means of their cold appearance, a tension between the trapping and distancing of the viewer; between content and form. The experience in America, with its development and technology-oriented culture, was fundamental for this change.

Recently I have noticed that the early baroque qualities already present in the drawing installations have gradually assumed a significant role in the sculptures done after my return to Brazil in August 1986.

I have understood my position as an artist who works within a universal discourse, producing works of art that dialogue with other contexts and go beyond their local and personal meaning. I believe my work is the result of experiences I have exposed myself to and that the time I spent away from Brazil was an opportunity to learn about my culture through my own work.



Ateliê da artista durante o mestrado na School of The Art Institute of Chicago [Artist's studio during her masters at the School of The Art Institute of Chicago], 1984–1986

Ana Maria Tavares

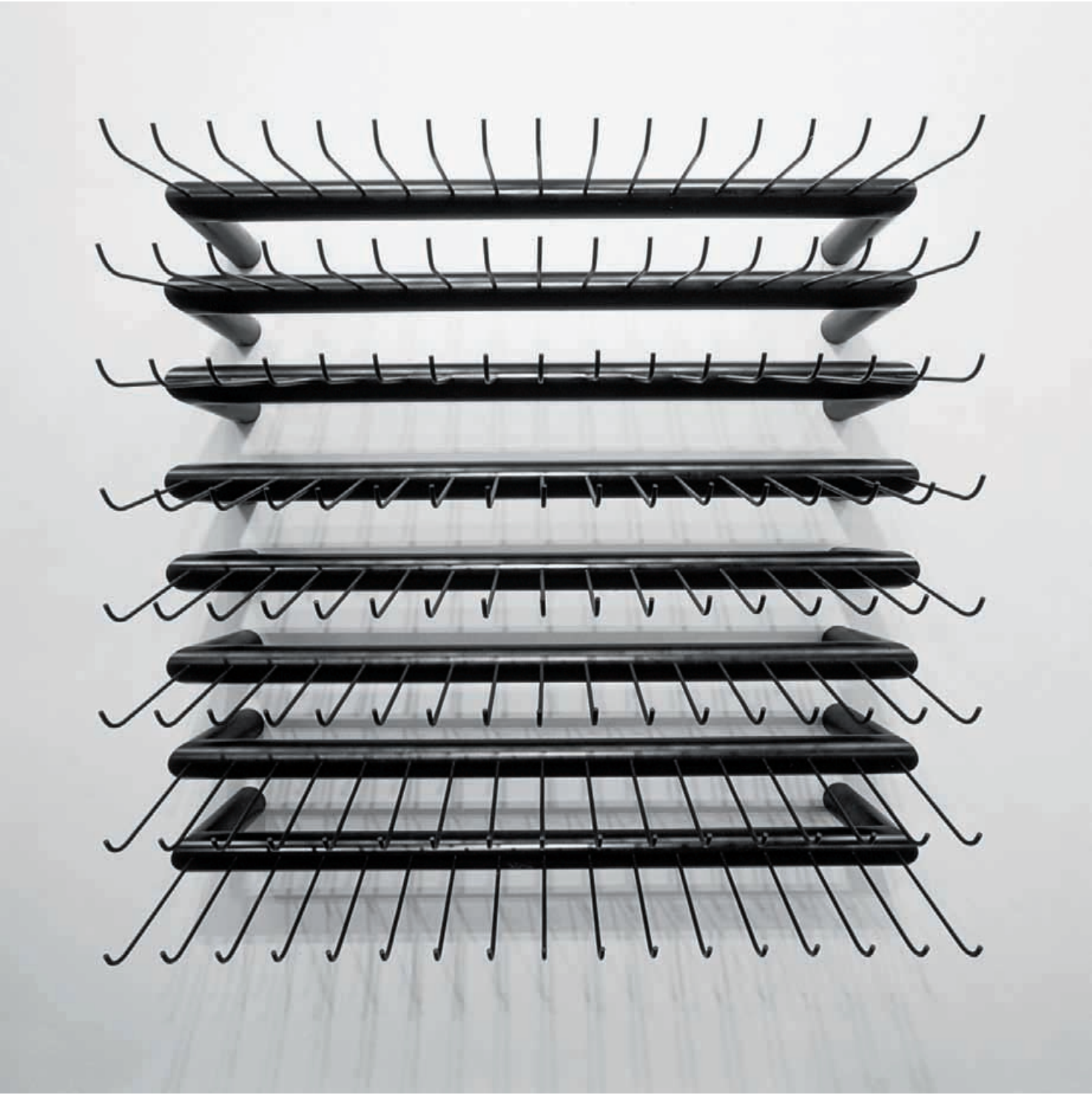
Aracy Amaral, 1987

No convívio com a efervescência da geração que emerge em início dos anos 1980 em São Paulo, é curioso que em Ana Maria Tavares a vocação pela parede, pelo mural, pela grande superfície, enfim, compareça desde um primeiro momento. Pintura sobre lona, ou sobre seda, ou diretamente sobre a parede, percebe-se que a jovem artista cria a partir da forma orgânica em desenvolvimento, em contraposição ao retângulo arquitetônico do suporte. E à pintura de cor viva paulatinamente substitui-se a caligrafia linear em núcleos mais ou menos concentrados, sobre o tecido mole, com a sensualidade evidente no drapeado sugestivo, sobre o qual a gestualidade viaja. E depois diretamente sobre a parede rígida, transfigurando-a. Em seus três anos da School of the Art Institute of Chicago, parecem crescer as formas orgânicas, capilares, insinuantes de superfícies eróticas, sobre as quais a artista adiciona elementos industrializados – longas mangueiras negras de espessuras diversas –, convertendo suas concepções murais em “instalações”. À linearidade do fino traço negro se substitui frequentemente em seus últimos trabalhos o emaranhado destas linhas agora de agressividade maior, embora a própria natureza do material anuncie um reducionismo evidenciado no projeto de sua participação na última Bienal de São Paulo.

Living alongside the generation that emerges in the early 1980s in São Paulo and experiencing the effervescence of the period, it is curious to note that in Ana Maria Tavares' work, the vocation for walls, for making murals, in other words, for covering large surfaces has been present from the very first moment. Painting on canvas or silk, or even directly on the wall, it is curious to note how this young artist's oeuvre unfolded from the organic forms that emerged, creating a visual counterpoint to the architectonic rectangle of the support. Gradually, the brightly colored painting began to be substituted by linear calligraphy, in more or less concentrated nuclei spread out on soft, supple fabric, its pronounced sensuality unraveling across the suggestive drapery, upon which gestural elements also traversed. And then unfurling across the hard surfaces of walls, transfiguring them. During the three years that she spent at the School of the Art Institute of Chicago, the organic, capillary forms became increasingly pervasive, bringing an even higher level of eroticism to the surfaces onto which the artist applied industrial elements—long black hoses of varying thickness—converting her mural conceptions into “installations.” In her last works, the linearity of the fine dark strokes began to be frequently substituted by a more aggressive entanglement of interwoven lines, even though the material's very nature already announces a distinct reductionism, as evidenced in the project with which she participated in the last Bienal de São Paulo.

Pendurador [Hanger], 1990

200 x 170 x 70 cm
Aço carbono [Carbon steel]



Escultora seduz
e castiga o olhar
com “boas intenções”
e perversão

Bernardo Carvalho, 1990

Ana Maria Tavares diz, em frente a sua *Escada* (1990) (uma escultura de 3,5 metros de altura em aço carbono revestido de poliuretano), com o ar da maior das boas intenções, que quer “levar o olhar do espectador para cima”. Quer elevar a contemplação. Minutos mais tarde, em frente ao seu *Pendurador* (1990) (realizado com o mesmo material), ela dirá com o mesmo jeito, e sem qualquer escrúpulo quanto à súbita mudança do conteúdo da sua vontade, que acha engraçado esse “toque perverso” de um trabalho que projeta ganchos ou garras (quase espetos) na direção dos olhos do espectador.

Ana Maria Tavares, 32, é mineira. As “boas intenções” (na realidade, estão muito longe disso) convivem sem problemas com os “espetos” que saem, como dardos disfarçados de penduradores, na direção dos olhos do espectador. A ascese do olhar e das formas com a perversidade de uma função apenas aparente (pendurador ou escada), porque foi apropriada do design e da arquitetura, de objetos cotidianos reconhecíveis, e em seguida torneada, esvaziada. Quanto mais ascético e asséptico o material, maior o perigo, o risco para o espectador desprevenido na frente de formas de aparência inofensiva e bem-comportada – e por isso tanto mais traiçoeiras.

Ana Maria Tavares puxa o olhar do espectador para lá e para cá, constrange-o. Para cima, por exemplo, no que pode parecer à primeira vista um ímpeto religioso. Mas o “espeta” ao final do caminho – às vezes no meio. Já na *Escada* ou no *Container* [Contêiner] (1990), colocados lado a lado, a ascese do olhar leva ao lugar nenhum, a um altar que é falta, decepção. “Trago todo o trabalho para o percurso do olho até essa

Sculptor Seduces
and Punishes the Gaze
with “Good Intentions”
and Perversion

Standing before her work *Escada* [Ladder] (1990) (a 3.5-meter-high carbon steel sculpture coated with polyurethane), with an expression that conveys the best of intentions, Ana Maria Tavares says she wants to “pull the viewer’s gaze upwards.” She wishes to elevate contemplation. Minutes later, standing in front of her *Pendurador* [Hanging Hook] (1990) (made of the same material), she declares, her demeanor unchanged, and without any scruples as to the sudden shift in the stuff of her volition, that she finds the “perverse touch” of a work that projects hooks or claws (almost spikes) in the direction of the viewer’s eyes actually quite funny.

Ana Maria Tavares, 32, was born in the state of Minas Gerais, Brazil. The aforementioned “good intentions” (in reality, quite the opposite) seamlessly coexist with the “spikes” that protrude like darts that are disguised as hanging hooks, right in the direction of the viewer’s eyes. The asceticism of the gaze, forms and shapes and the perversity of a function that exists in appearance only (hanging hook or ladder), because it was appropriated from design and architecture, from recognizable utilitarian objects, and then polished, emptied. The more ascetic and aseptic the material, the greater the danger and the risk to the unsuspecting viewer standing before seemingly harmless and compliant—and for very this reason even more treacherous—forms.

Ana Maria Tavares directs the viewer’s gaze back and forth, impelling and constraining it. Upwards, for example, in what would seem, at first glance, a religious impetus. But at the end of the path, she “pokes” it—at times, even in the middle of the trajectory. In *Ladder* or *Container* (1990), on the other hand, placed side by side, the asceticism of the gaze leads to no place at all, to an altar that is sheer lack and disappointment. “I bring out all this work to the field of vision that will be traveled by the

plataforma, esse espaço em cima, que é o lugar da sua cabeça, o vazio", diz a escultora com uma articulação lógica rara entre jovens artistas brasileiros. A ponto de ter guardada no bolso uma espécie de palavra de ordem que repete de vez em quando para definir seu trabalho, não deixar que escape na confusão das interpretações jornalísticas nem sempre brilhantes: "O volume que se dá a partir de elementos vazios".

Ela toma a dianteira. Quer o espectador em suas mãos. Não só o olhar, mas a própria ideia que fará do que está vendo (é possível que não seja mera coincidência terem apelidado um de seus antigos trabalhos de "chicote"). Seu discurso faz o trabalho crescer, o que só corrobora o lado perverso dessa menina aparentemente tão boazinha quanto seus objetos quase todos revestidos de um poliuretano negro e de brilho fosco.

O que sustenta a "plataforma" (o vazio da sua cabeça) no *Contêiner* é uma madeira pintada de preto e torneada à maneira de um pé de cadeira ou mesa. "O torneado remete a coisas muito conhecidas, mas a dimensão é absurda. Há um ruído. Não quero largar a mão do dado da beleza, mas não quero cair só no belo", diz ela. Para isso, ela "castiga" o olhar, seduz e castiga. Se estivesse vivo, é provável que Sacher-Masoch a elegeisse uma de suas artistas favoritas.

Ao mesmo tempo, diz delicadamente que gosta do "lirismo daquelas peças", que ficou mais precisa nesta exposição, abandonou os riscos negros revolidos como cabelos, os fantasmas brutos, a "gestualidade expressiva". Ana Maria Tavares aperfeiçoou seus fantasmas. Tornou-os o mais "clean" possível. Deu-lhes os contornos de uma pornografia *soft*.

O *Tapete* (1990) é o exemplo máximo: chapas de aço galvanizado cobertas de poliuretano cintilante verde e azul, dispostas em série no chão e cercadas (protegidas) por uma faixa de veludo negro. O contraste do brilho do poliuretano com a opacidade do veludo só reforça o jogo do toma-e-tira, dessa sedução perversa onde a atração "tátil" das placas cintilantes esbarra no temor provocado pela textura negra à sua volta.

Algo semelhante acontece com a obra *Paisagem* (1990), onde um "beiral" marca o impedimento da atração que o brilho do poliuretano dentro de caixinhas pretas colocadas na parede exerce sobre o espectador-voyeur (princípio análogo ao do "*peep show*"). Um desejo que nunca se realiza por completo.

"O veludo é o impedimento para se chegar lá. É o que dá o lugar do observador", diz Ana Maria Tavares em relação ao *Tapete*. Num ato

eyes until they reach this platform, this space on top, which is the place for our head, the void," states the sculptor with such logical articulation rare among young Brazilian artists. To the point of keeping a sort of watchword stored safely in her pocket, which she brings out from time to time to define her work, so as not to let it slip away into the confusion of not-always so brilliant journalistic interpretations: "The volume that presents itself arises from empty elements."

She takes the lead. She wants the viewers in the palms of her hands. Not only the gaze but the very ideas that develop from what they are seeing (it is probably no mere coincidence that one of her previous works was nicknamed "whip"). Her discourse makes the work grow, which in turn only bolsters this seemingly sweet girl's perverse side, as much as her objects, all of which are almost entirely covered with black polyurethane with a matte finish.

That which sustains the "platform" (the void of the head) in *Container* is a post-like wooden support painted black and shaped like the leg of a chair or table. "Woodturning alludes to common, everyday things, but the dimension is absurd. There is something slightly amiss about it. I don't want to relinquish the element of beauty, but I also don't want to be caught only by what is beautiful," she explains. That is why she "punishes" the gaze, seduces and punishes it. If Sacher-Masoch were alive, it is possible that he would elect her one of his favorite artists.

At the same time, she delicately announces that she likes the "lyricism of those pieces," that she has become more clear-cut and precise in this exhibition and has abandoned the black lines interspersed like wisps of hair, the crude, brutish ghosts, the "expressive gestural quality." Ana Maria Tavares has perfected her ghosts. She has made them as "clean" as possible and endowed them with the contours of soft pornography.

Tapete [Mat] (1990) is a perfect example: the piece is comprised of galvanized steel plates overlaid with a coat of green and blue polyurethane sparkling varnish, arranged sequentially on the ground and encircled (protected) by a band of black velvet. The contrast between the polyurethane's shiny finish and the opacity of the strip of velvet only reinforces the game of give-and-take that unfolds from this perverse seduction, where the "tactile" attraction of the gleaming plates comes up against the fear prompted by the dark texture that surrounds them.

The work *Paisagem* [Landscape] (1990) exerts a similar effect wherein an "eave-like" structure represents an impediment to the alluring power that the glimmer of the polyurethane inside the little black boxes hanging on the wall exerts over the viewer-voyeur (a principle that is analogous to that of a "peep show"). A yearning that is never entirely fulfilled.

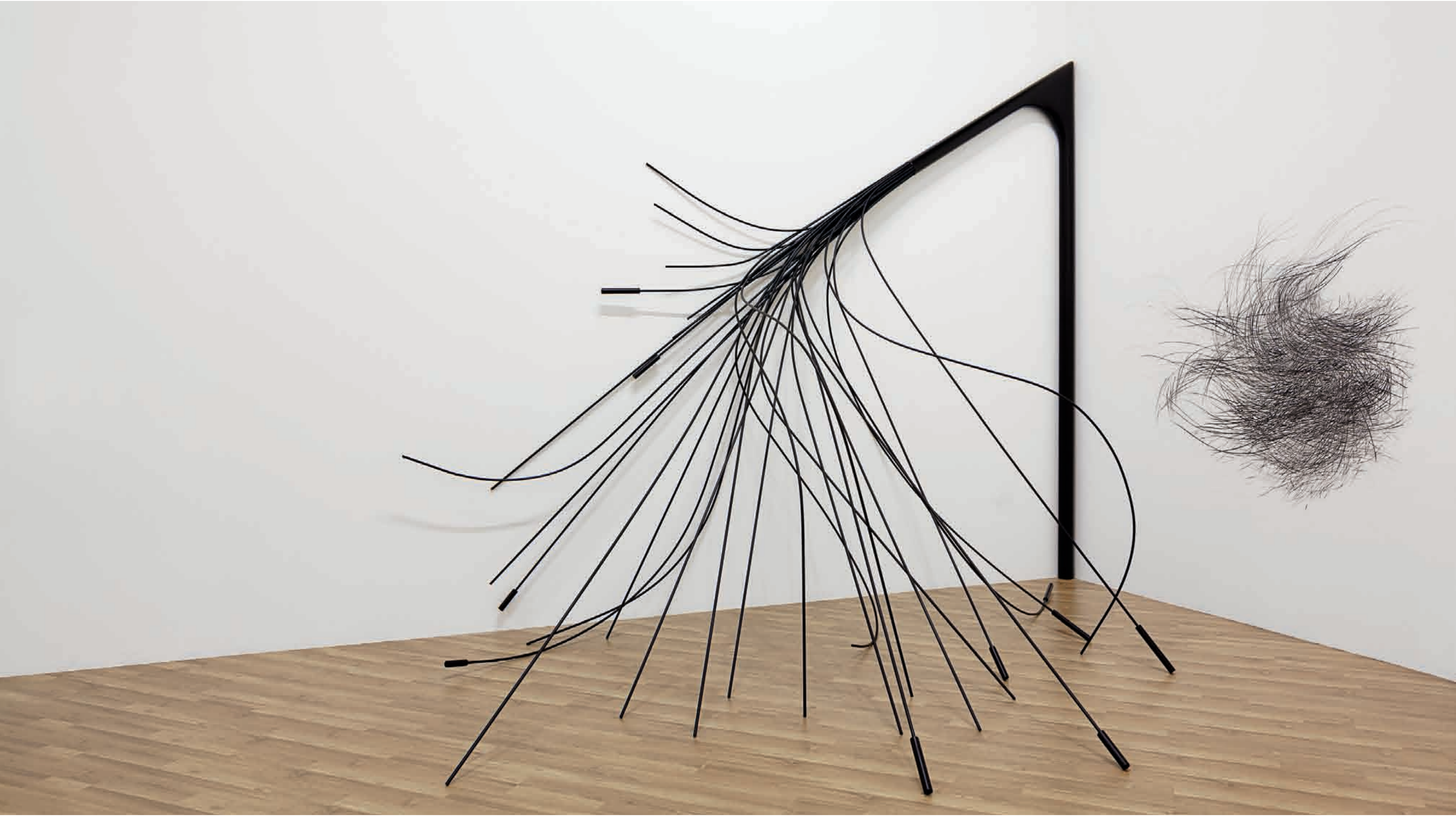
falho compreensível e logo em seguida corrigido, a artista diz que "é o que impede o espectador de chegar ao real". O trabalho de Ana Maria Tavares é esse sistema fantasmático que impede o espectador de voltar ao real, lhe propõe um jogo de prazer altamente elaborado e aperfeiçoado, mas que, como todo jogo de prazer, precisa do consentimento e da cumplicidade da outra parte. O que nem sempre é possível. Sobretudo quando se trata de gozo e castigo simultâneos.

"The velvet is the impediment to getting there. It is that which determines the place of the observer," says Ana Maria Tavares in regards to *Mat*. In a comprehensible Freudian slip, which the artist quickly corrects, she says, "it is that which prevents the viewer from approaching the real." Ana Maria Tavares' work is precisely this phantasmal system that prevents the viewer from returning to the real, offering him or her a highly elaborate and enhanced game of pleasure, but which, like in any game of desire, requires consent and complicity from the other part. Which is not always possible. Especially when dealing with simultaneous jouissance and punishment.

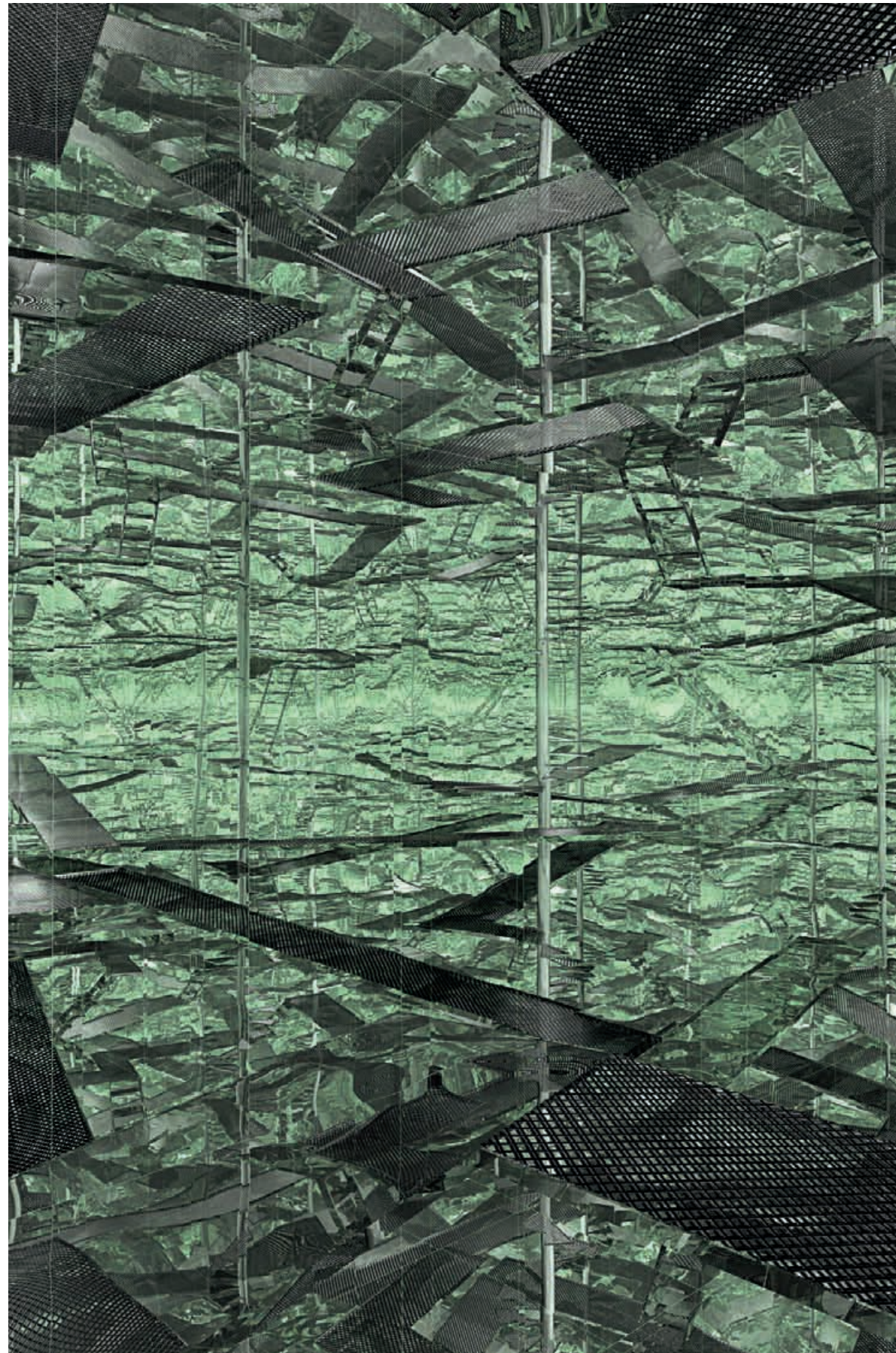












***Airshaft XIII*, 2008**

163,5 cm × 108 cm × 2,5 cm
Impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel Hahnemuehle Photo Rag 308g, acrílico e alumínio
[Pigmented mineral ink print on Hahnemuehle Photo Rag paper 308g, perspex and aluminum]

Neotropicalia: arte contemporânea no Brasil – quando vidas assumem forma

Yuko Hasegawa, 2008

O trabalho de Ana Maria Tavares, que mora em São Paulo, é inspirado em arquitetos modernos brasileiros, como Oscar Niemeyer e Lina Bo Bardi. “Cruzamentos” neutros e “não lugares” encontrados na cidade – o recinto do metrô, saguões de hotel, aeroportos e academias de ginástica – pelos quais as pessoas passam são descritos por meio de vídeos, espelhos reflexivos e dispositivos mínimos. Em *Exit II (Rotterdam Lounge) com Parede Niemeyer* (2001), uma escadaria de passageiros, metálica e reluzente, ladeia um muro espelhado de 20 metros de comprimento. O observador sobe as escadas, coloca um par de fones de ouvido e ouve informações provenientes de um helicóptero que sobrevoa São Paulo. Entretanto, por conta das múltiplas instruções que podem ser ouvidas simultaneamente, o ouvinte é incapaz de decidir que instrução deve seguir. O(a) observador(a) e a paisagem atrás dele (ou dela) são refletidos no espelho. Essa imagem revela como, na era da globalização, perdemos todo o senso de direção pela superabundância de informações. Ao mesmo tempo, também representa o dinâmico “exterior” que penetra o espaço urbano do Brasil. Bossa nova e lounge music podem ser ouvidos nesse espaço impactante, criado com vidro, espelhos e concreto. É um espaço flutuante que surge nesta cidade ultramoderna, uma cidade tropical futurista. O vídeo *Airshaft (para Piranesi)* (2008), de Ana Maria Tavares, analisa a realidade da circulação humana por espaços urbanos anônimos, tal como se vê em todo o mundo. Esse vídeo mostra um espaço arquitetônico moderno à maneira dos espaços complexos e labirínticos retratados por Piranesi, mas oscilando de modo fluido, como uma miragem. O enorme caos dos espaços urbanos brasileiros é refletido aqui, fornecendo aos espectadores um parâmetro de sua dimensão.

Neo Tropicalia: Contemporary Art In Brazil – When Lives Become Form

The work of Ana Maria Tavares, who lives in São Paulo, is informed by modern Brazilian architects such as Niemeyer and Bo Bardi. Neutral “crossing points” and non-places found in the city—the subway precinct, hotel lobbies, airports, and gyms—through which people flow, are depicted through video, reflective mirrors, and minimal devices.

In *Exit II (Rotterdam Lounge) com Parede Niemeyer* [Exit II (Rotterdam Lounge) with [Niemeyer Wall] (2001), gleaming, metallic runway passenger steps flank a twenty-meter-long mirrored wall. The observer walks up the stairs and puts on a set of headphones and hears traffic information from the helicopter flying above São Paulo. However, because of the multiple instructions that can be heard simultaneously, the listener is unable to decide which instruction to follow. The observer and the landscape behind him or her is reflected in the mirror.

This image conveys how, in this era of globalization, we have lost all sense of direction because of the overabundance of information. At the same time, it also represents the dynamic “exterior” that penetrates Brazil’s urban space. Bossa Nova and lounge music play in the high-impact space created with glass, one-way mirror, and concrete. It is floating space that makes its appearance in this ultramodern city, a futuristic tropical city.

Her video work *Airshaft (para Piranesi)* [Airshaft (to Piranesi)] (2008), examines the realities of human circulation through anonymous urban spaces as found all over the world. This video depicts a modern architectural space in the manner of the complex, labyrinthine spaces depicted by Piranesi, but wavering fluidly like a mirage. The enormous chaos of Brazil’s urban spaces is reflected here, providing spectators with a scale.

Porto Pampulha
[Pampulha Port], 1997

Exposição individual no
[Solo exhibition at] Museu
de Arte da Pampulha,
Belo Horizonte, Minas
Gerais. Vista parcial da
instalação [Installation
partial view]



Visões de Pampulha

Martin Grossmann, 1997

Le Corbusier disse uma vez para Niemeyer: “Oscar, você tem sempre nos olhos as montanhas do Rio”. Ana Maria Tavares tem a paisagem da Pampulha nos seus. Esses olhares, ou melhor, visões, se cruzam no ex-cassino, hoje museu de arte.

Visões, pois ambas vão além do horizonte. No entanto, os parâmetros de horizonte e a configuração do local desse encontro memorável foram traçados e lançados pelos modernos, que no caso de Belo Horizonte transformaram um curral em cidade há cem anos. Mário de Andrade comenta jocosamente: “[Minas] Também quer ter também capital moderníssima também...”. O contexto é apropriado e gerador: depois de Pampulha nasceu Brasília! Porém, se Brasília é um feito e monumento, o conjunto paisagístico-arquitetônico da Pampulha – formado pela lagoa e seus marcos constituintes: o Cassino, a Igreja, os dois Iate Clubs e a Casa do Baile – é um esboço, latente obra em transmutação.

Neste contexto moderno, ou seja, nesse moderno localizado, esta individual de Ana Maria Tavares não é mero texto, ou seja, mais um conjunto de obras dentro de um espaço de arte (museu), mas uma instalação intertextual e singular que integra e questiona as artes: um destaque pós-moderno.

Na década de 1950, Mário Pedrosa comentava sobre a dificuldade de integração da pintura e escultura com a arquitetura moderna, esta última uma síntese das artes. Para ele nem Portinari, tampouco Bruno Giorgi ou Ceschiatti davam conta do recado! No entanto, o destaque era Burle Marx, aquele que, de acordo com este crítico, concedeu cidadania às plantas plebeias. Enquanto os artistas oficiais eram agregados à arquitetura comandada por Niemeyer, Burle Marx, com seu paisagismo de origem pictórica, ampliava e reforçava as majestosas e sedutoras ondulações espaciais destas construções. Esta parceria entre o arquiteto e o paisagista gerou ambientes que integram de forma magistral espaços internos e externos.

Visions of Pampulha

Le Corbusier once said to Niemeyer: “Oscar, you always have the mountains of Rio in your eyes.” Ana Maria Tavares has the landscape of Pampulha in hers. These gazes, or better yet these visions intersect in the former casino, presently art museum.

Visions, as both reach beyond the horizon. However, the parameters of horizon and the configuration of the rendezvous point of this memorable meeting were modeled and set by the modernists, who in this particular case transformed a corral into the city of Belo Horizonte a hundred years ago. As Mário de Andrade jocularly commented, “[the state of Minas Gerais] Also wants to have an ultra-modern capital...”. The context was appropriate, and also fecund: after Pampulha, Brasília was born! However, if Brasília is a feat and a monument, the Pampulha architectural and landscape complex—composed of the lake and its landmarks: The Casino, the Church, the two Yacht Clubs, and the Casa do Baile [Dance Pavilion]—is a sketch, a potential work in transmutation.

In this modern context—namely, in this localized modern ensemble, Ana Maria Tavares’ solo exhibition is not mere text—that is to say, it is not another set of works displayed within an art space (museum), but a singular intertextual installation that integrates and questions the arts: rather, it is a postmodern highlight.

In the 1950s, Mário Pedrosa commented on the difficulty of integrating painting and sculpture with modern architecture, the latter being a synthesis of the arts. For him, neither Portinari nor Bruno Giorgi or even Ceschiatti were able to achieve that! However, the apex was Burle Marx, who, according to Pedrosa, granted citizenship to the plebeian plants. While the official artists coalesced into the architecture commanded by Niemeyer, Burle Marx and his pictorially oriented landscape designs expanded and reinforced the majestic and seductive spatial undulations of these constructions. The collaboration between the architect and the landscape artist generated environments that masterfully integrate internal and external spaces.



Porto Pampulha
[Pampulha Port], 1997
Exposição individual no
[Solo exhibition at] Museu
de Arte da Pampulha, Belo
Horizonte, Minas Gerais
Vista parcial da instalação
[Installation partial view]

A intervenção de Ana Maria Tavares nesta parceria é pós-moderna, não só pelo distanciamento temporal como também pela ação crítica, pois ao mesmo tempo enfatiza esse legado moderno específico e se contrapõe a ele. Ela revitaliza a parceria e também a pretendida integração das artes ao permitir que a planta aberta do espaço interno dialogue com a paisagem circundante. O seu trabalho não está entre paredes brancas, mas se insere em um ambiente. Essa consciência e domínio espacial se explicitam com a “visita guiada” no interior do museu com o carrinho elétrico *Amigo J9* (1997): um *ready-made* motorizado, que permite a síntese dessa experiência-crítica de arte que Ana sugere com o conjunto de obras expostas no Museu de Arte da Pampulha (MAP). Já o bosque formado pelas colunas de aço inox, adicionadas com alças, catracas, bancos, biombos, roletas, espelhos, fragmentam essa experiência, desvirtuam a capacidade harmônica dessa recomposição articulada pela artista, colocando em xeque a nossa própria presença nesse espaço.

A sedução impositiva da arquitetura moderna é transgredida pela hipnose alienante provocada pelo reluzente bosque de aço inox, vidros e espelhos, e pelos cativantes objetos complementares como o *Carroussel para Duchamp* (1997) e o *Cavalete* (1997). Não é à toa que ela nos oferece bancos para sentar... Assim se desvela a perversão pós-moderna: as obras, nesse espaço, nos atraem, nos fascinam, mas ao mesmo tempo nos repelem. Porto Pampulha conota essa polarização, esse jogo entre o estar abrigado sob a fiança da sensualidade do belo das obras expostas no ambiente-museu e o ser em trânsito em um não lugar, no caso o museu em sua atemporalidade turística. Essa condição transitória é alimentada pela ação crítica da instalação da artista, que vai buscar cumplicidade com aquele que por ali passa. Ana possui uma visão com anteparos, com reticências, que nos coloca em posição de alerta frente a possibilidade de nos submetermos, assim sem mais nem menos, ao belo.

Os modernos, calçados por certas doutrinas modernistas, visualizavam sem restrições o futuro através de um ponto de vista quase sempre dogmático. O trabalho de Ana é polissêmico: divide com o visitante a possibilidade de recomposição desse legado cultural contraditório, mas original, assim como adiciona mais uma dimensão a esta linhagem clássica da arte no Brasil. A artista fornece amparos e armadilhas para o visitante desse jardim de esculturas, lembrando que a arte não é mero deleite estético ou discurso entrópico ou utópico, mas agente de transformações.

Ana Maria Tavares' intervention amid this partnership is a postmodernist one, not only for its temporal displacement but also due to its critical action, seeing it both emphasizes this specific modern legacy and counterpoises it. She revitalizes their partnership and also the proposed integration of the arts by allowing the open floor plan of the internal space to dialogue with the surrounding natural landscape. Her work is not executed on white walls but incorporates itself within an environment. The artist's spatial conscience and dexterity becomes especially visible with the “guided tour” in the interior setting of the museum with the electric cart *Amigo J9* [Friend J9] (1997): a motorized readymade that enables the synthesis of this critical experience of art that Tavares proposes with the ensemble of works exhibited at the Museu de Arte da Pampulha (MAP). The grove of stainless-steel columns, though, combined with handles, turnstiles, seats, partitions, baffle gates, mirrors, ultimately fragment this experience, deflect the harmony of the recomposition articulated by the artist, compromising our very presence in this space.

The imposing seduction of modern architecture is transgressed by the alienating hypnotic state engendered by the gleaming grove of stainless steel, glass, and mirrors, and by the captivating complementary objects such as the *Carroussel para Duchamp* [Carroussel for Duchamp] (1997) and the *Cavalete* [Trestle] (1997). It is not for nothing that she offers us benches and stools on which to sit... Thus, the postmodern perversion unveils itself: at the same time as the works in this space attract and fascinate us, they also repel us. Porto Pampulha [Pampulha Port] connotes this polarization, this game between being comfortably shielded by the cover of the sensual beauty of the works exhibited in the environment-museum and being in transit in a non-place, in this particular case the museum in its touristic atemporality. This transitory condition is fostered by the critical action spurred by the artist's installation, which attempts to forge complicity with the visiting spectator. Tavares' vision presents itself with buffers, with reticence, and places us in alert position in the face of the possibility of submitting ourselves, without so much as a thought, to beauty.

Invoking certain modernist doctrines, modernists unreservedly envisaged the future from a viewpoint that is almost always dogmatic. The work of Tavares is polysemic: it shares with the viewer the potential for the recomposition of this contradictory albeit original cultural legacy, and also gives an additional dimension to Brazilian art's classic lineage. The artist provides solace and traps for the visitor to this sculpture garden, bearing in mind that art is not mere aesthetic enjoyment or entropic or utopian discourse, but an agent of transformation.

Relax'o'Visions, 1998

Exposição individual no [Solo exhibition at] Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), São Paulo
Vista parcial da instalação
[Installation partial view]



Portadores

Lisette Lagnado, 1998

Para quem ingressou nos anos 1980 com desenhos murais, nada mais coerente que atuar na arquitetura contemporânea valendo-se dos ardis de sua racionalidade. Ana Maria Tavares propõe uma reflexão crítica do *site-specific work*, algo como uma dimensão metalinguística dos processos implicados na inserção urbana do trabalho de arte. O Museu Brasileiro da Escultura (MuBe) é o novo porto a acolher questões levantadas a partir de um sítio turístico de Minas Gerais. Nessa trajetória, a ocupação artística se desdobra e mistura autorias arquitetônicas de dois museus: colunas e espelhos de Oscar Niemeyer, presentes no Museu de Arte da Pampulha, sendo engolidos pela galeria subterrânea de Paulo Mendes da Rocha.

A artista acrescenta uma saborosa irreverência ao inserir sua contribuição na disputa da arquitetura museográfica pela prevalência sobre a decantada neutralidade do "cubo branco". De fato, quando, no ano passado, Ana Maria Tavares tomou posse das paisagens internas e externas desse ex-cassino projetado por Niemeyer, separadas pela fachada de vidro que reflete a água transparente da Lagoa e os jardins de Burle Marx, seu estado de sítio suspendeu temporariamente a identidade do Museu da Pampulha. A tal ponto que ficou difícil localizar, de imediato, "onde" estavam as "obras", isto é, a fronteira entre arquitetura e arte.

É certo que algumas características das esculturas da artista vinham despertando outro tipo de indagações acerca de sua semelhança com as linhas arrojadas do design. Mas a leitura é parcial, entre outros motivos, porque dispensa todo um debate que questiona a posição (física e ética) do sujeito em relação à obra. Há tempo, Ana Maria Tavares vem esquadrinhando hotéis, shopping centers, aeroportos, playgrounds, metrô, academias de ginástica – e as instituições artísticas não poderiam ficar ausentes. Lugares de passagem, cuja arquitetura procura se

Carriers

For someone who ventured into the 1980s making mural drawings, nothing could be more coherent than working with contemporary architecture and making use of the ploys of its rationality. Ana Maria Tavares proposes a critical reflection about site-specific work, as a metalinguistic dimension of the processes involved in the urban insertion of the work of art. The Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) in São Paulo is the new space for exploring issues arising from a tourist site in the state of Minas Gerais. In this trajectory, the artistic occupation unfolds by merging architectural elements conceived by two different architects: the columns and mirrors by Oscar Niemeyer for the Museu de Arte da Pampulha in Belo Horizonte, now being engulfed by the subterranean gallery devised by Paulo Mendes da Rocha.

The artist adds pungent irreverence as she inserts her contribution to the museological dispute over the prevalence of the white cube's decanted neutrality. In fact, when in 1997 Ana Maria Tavares took hold of the internal and external landscapes of the former casino designed by Niemeyer, whose indoor and outdoor spaces are separated by a glass façade that reflects Lake Pampulha's crystalline waters and the gardens designed by Burle Marx, her occupation temporarily suspended the identity of Museu da Pampulha, to the extent that it became hard to readily distinguish "where" exactly were the "artworks," and where the boundary between architecture and art lay.

In fact, lately, some characteristics of the artist's sculptures have been arousing other kinds of questions over their marked similarity with the bold lines of the architectural design. But this reading is only partial, as it casts aside the wider debate that questions both the physical and ethical position of the subject vis-à-vis the work, among other reasons. For some time now, Ana Maria Tavares has been studying hotels, shopping malls, airports, playgrounds, subway stations, fitness centers—and art institutions could not be excluded. Transient places, whose architectural form seeks



Relax'o'Visions, 1998

Exposição individual no [Solo exhibition at] Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), São Paulo
Vista parcial da instalação
[Installation partial view]



adequar às necessidades de uso do público. Sabe-se, contudo, que a história dos locais se faz também da memória trazida por vivências alheias. Além de serem híbridas, porque suas linhas não se decidem propriamente entre o lobby do hotel ou o mais novo equipamento do atleta, as peças de Ana Maria Tavares carregam uma ambiguidade inerente às condições de viagem. Não por acaso várias já nascem dotadas de rodas. Deslocadas de uma suposta função original, e inseridas no espaço responsável pela consagração dos valores artísticos, trazem à tona a questão do transporte de valores.

Até esse ponto, a discussão não parece denotar mais que uma angústia duchampiana que ironiza a utilidade da arte. Mas o trabalho de Ana Maria Tavares revigora o espírito dadaísta à medida que extrapola o fácil recurso ao *ready-made* e abarca temas cruciais para o desenvolvimento do futuro. Neste percurso, volta-se ao problema enfrentando pelos futuristas no início do século, a saber: em que medida as técnicas artísticas incorporam as descobertas científicas? A pergunta está evocada no título da exposição *Relax'o'Visions* (1998), ressoando contíguo a *Vision in Motion*, escritos de László Moholy-Nagy publicados em 1947, acerca da fixidez e velocidade das imagens, tomadas sempre dentro de uma sequência temporal. O "antes" de Ana Maria Tavares é capturado por um espelho que multiplica a extensão interna do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) em sua totalidade: o sujeito caminha e olha em sua frente obras que acabou de ver e deixar para trás. A *mise en abyme* da artista é ainda mais perversa: qual a memória da política cultural refletida pelo Museu? Neste "horizonte reflexivo",¹ no qual a imagem é absorvida e devolvida simultaneamente, pode-se dizer que o viajante é atravessado pela experiência do "futuro anterior", ou do futuro do pretérito.

Além de dilatar a questão do tempo, Ana Maria Tavares dá continuidade aos trabalhos concebidos para um lugar específico (versão já ampliada da instalação) e introduz a possibilidade de habitação virtual. Nada parece escapar às lentes que conquistaram seu pleno direito à reflexão das superfícies. Em qualquer canto da exposição, o corpo é apreendido e distorcido. A obra pretende vestir partes desse corpo, enquanto seu convite o repele. Toda a ideologia sensorial de Hélio Oiticica encontraria aqui seu antônimo. A artista até estabelece uma via de comunicação

1. Título da exposição coletiva que Eduardo Brandão e eu organizamos analisando o poder do olhar contemporâneo (Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, agosto de 1998).

to adapt itself for public use. However, it is widely known that the history of places is also composed of memories of other people's past experiences. Besides being hybrid, as their lines are not entirely well suited only for either the hotel lobby or the latest fitness equipment, Ana Maria Tavares' pieces are charged with an ambiguity inherent to the travel conditions. It is no coincidence that many of them are already born on wheels. Displaced from their presumed original function and inserted into the space where artistic values are consecrated and ratified, they ultimately raise questions about the transportation of values.

Up until this point, the discussion does not seem to convey more than a Duchampian kind of anguish that ironizes the utility of art. But the work of Ana Maria Tavares reinvigorates the Dada spirit as it extrapolates the use of the readymade as an easy recourse and explores themes that are central to the development of the future. Within this trajectory, we return to the problem faced by the futurists in the early 20th century—namely, to what extent do artistic techniques incorporate scientific discoveries? The question is posed in the title of the *Relax'o'Visions* exhibition (1998), contiguously evoking László Moholy-Nagy's book entitled *Vision in Motion*, published in 1947, wherein he discusses ideas about the fixity and velocity of images, always viewed within the context of temporal sequentiality. Ana Maria Tavares' "before" is captured using a mirror that multiplies the entire extension of Museu Brasileiro da Escultura's (MuBE) internal space; as the viewer walks through the area, he sees in front of him works that he has just seen and left behind. The artist's *mise en abyme* is even more perverse: what memory of cultural policy is reflected by the museum? In this "reflexive horizon,"¹ wherein the image is simultaneously absorbed and cast back, it can be said that the experience of a "previous future," or that of the future of the past, has passed over and through the traveler.

Besides dilating the matter of time, Ana Maria Tavares gives continuity to the works conceived for a particular place (an expanded version of the installation) and introduces the possibility of virtual habitation. Nothing seems to escape the lenses that gained their absolute right to the reflection of the surfaces. In any corner of the exhibition, the body is captured and distorted. The work envisages dressing parts of this body, while its call repels the body. Here, Hélio Oiticica's entire sensorial ideology finds its antonym. The artist even establishes a

1. Title of the group show that Eduardo Brandão and I organized by analyzing the power of the contemporary gaze (Rio de Janeiro, Centro Cultural Light, August 1998).

porque constrói objetos repertoriados dentro do nosso universo cotidiano. Ocorre, no entanto, um conflito às avessas: desconectados de seu circuito original, esses objetos afastam o contato, não mais pela proibição institucionalizada de tocar obras, mas pela estranheza de sua inserção. Estranha também a necessidade de construir “amparos para um corpo”² que já nasce sob a dependência da sociedade controladora. Mas “amparo” talvez seja uma palavra que sugere uma direção afetiva desafinada com as superfícies frias e industriais dos materiais utilizados pela artista (aço inox, vidros e a assepsia do couro tingido de branco). Melhor denominá-los de próteses de descanso para um sujeito em trânsito permanente, no qual a música modulada do CD-áudio contribui para amortizar sentimentos violentos. Enfim, qual a inteligência emocional desse sujeito? A pergunta configura o cenário ético no qual se movem as peças em questão.

A vida contemporânea tratou de aprofundar várias incapacidades. Como passageiros de experiências cada vez mais velozes, os corpos foram adquirindo sua síndrome debilitante. Nesse sentido, apoios vêm sendo introduzidos e aprimorados a fim de proporcionar um equilíbrio artificial. Somos todos usuários de veículos motorizados, cintos de segurança, alças, encostos e corrimões, além de bancos de dados para armazenar informações. Corpo deficiente o nosso; felizmente, sabemos que as novas tecnologias já transplantam órgãos, disponíveis à venda como mercadorias. Em breve, a clonagem humana despontará como possibilidade, e não será apenas fruto da reflexão de nossos duplos no espelho.

O pensamento de Ana Maria Tavares é radical: leva às últimas consequências a falência da representação, instituindo à sua maneira uma utopia do pós-moderno. E se a visão duplicada do espaço museográfico parece instaurar um vazio sinistro, não se trata de circunscrever o problema na falta de destino da arte. As implicações levantadas são de ordem muito mais sociológicas do que puramente estéticas. Neste procedimento, rompe-se mais uma fronteira que separava a arte da vida. Diferentemente da arte pop, em que o espectador pertencia a um grupo de consumidores (reunidos sob o slogan da abundância), hoje o modo de subjetivação está intimamente ligado à consciência identitária da insuficiência: insuficiência financeira, amorosa,

2. Expressão cunhada por Ana Maria Tavares. “Amparo para o corpo”, “prótese de espaço” e “escultura como estrutura de suporte para um corpo em trânsito” fazem parte da própria terminologia da artista e foram conceitos norteadores de sua tese de doutoramento.

channel of communication, as she constructs objects based on a repertoire developed within our daily universe. Nevertheless, an inverse conflict arises: disconnected from their original circuit, these objects force back contact, no longer due to the institutionalized ban on touching artworks, but due to the uncanny incongruity of its insertion. Moreover, the need to set up “supports for a body”² that is already born under the dependency of a control society is also strange. But “support” is a word that suggests an affective direction that is out of tune with the cold, industrial surfaces of the materials employed by the artist (stainless steel, glass, and the asepsis of white-dyed leather). It is probably better to call them rest-position prosthesis for an individual in permanent transit, in which the modulated music of the audio-CD contributes towards soothing violent emotions. In essence, what is the emotional intelligence of this person? This question frames the ethical scenario in which the pieces in question move.

Contemporary life has taken care of enhancing various incapacities. As passengers of increasingly fast experiences, bodies gradually started to acquire their debilitating syndrome. In this sense, supports have been introduced and improved to provide an artificial balance. We are all users of motorized vehicles, safety belts, grab-handles, backrests, and handrails, besides databases to store information. This body of ours is a deficient one; fortunately, we know that new technologies have enabled the transplantation of organs, available for sale like other forms of commodities. The possibility of human cloning will soon become a reality, and not simply the product of the reflection of our replicas in the mirror.

Ana Maria Tavares' thought is radical: it takes the failure of representation to its ultimate consequences, instituting a Utopia of the postmodern in her own way. And if the replicated vision of the museum space seems to create a sinister void, it is not a question of circumscribing the problem within art's missing lack of direction. The implications explored arise from a sociological rather than a purely aesthetic basis. In this process, another frontier that separated art from life is transcended. Unlike pop art, whereby viewers belong to a group of consumers (gathered under the slogan of abundance), today the mode of subjectivization is intimately linked to the identitarian consciousness of insufficiency:

2. Expressions coined by Ana Maria Tavares. “Support for the body,” “space prosthesis,” and “sculpture as support structure for a body in transit” make up the artist's own terminology, and were used in her doctoral thesis as fundamental concepts.

imunológica. Nesse sentido, as peças escultóricas são portadoras de risco.³ Vêm transmitir que o corpo desse sujeito, tão desejado e temido ao mesmo tempo, perdeu a temporalidade (natural? artificial? quem lembra?) da contemplação. E, como que para reforçar a sensação de clausura, a sala do MuBE não oferece visão para o espaço externo. Nenhuma paisagem, nenhuma figura a serem vistas, a não ser olhar a si mesmo e à arquitetura da arte – higienizar os olhos da poluição do mundo. Enfim, merecer algum repouso. *Relax*.

3. Cf. ideia desenvolvida por Paulo Vaz em “Corpo e risco”: “[...] a passagem da disciplina ao controle é também a passagem da norma ao risco como conceito primário a partir do qual se pensa a relação do indivíduo consigo mesmo, com os outros e com o mundo. [...] O conceito de risco é nômade. [...] O risco provém de uma longa história; sempre poderemos traçar suas conexões com os conceitos de pecado e norma e reafirmar a pertinência de nossa cultura à cultura judaico-cristã. Nestes conceitos, está em jogo um modo de regar o prazer”. (São Paulo, palestra proferida na PUC, Núcleo de Subjetividade, Psicologia Clínica, 1998.)

financial, amorous, immunological insufficiency. In this sense, the sculptural works carry an element of risk.³ They convey the notion that the body of this individual, once so coveted and feared, has lost the (natural? artificial? who even remembers?) temporality of contemplation. And, so as to reinforce the feeling of enclosure, MuBE's gallery does not afford viewers the prospect of being able to see the external area. No landscape, no figure can be seen, except looking at oneself and the architecture of art—to cleanse one's eyes from the world's pollution. To finally deserve some rest. *Relax*.

3. See idea developed by Paulo Vaz in “Corpo e risco”: “...the passage from discipline to control is also the passage from norm to risk as the key concept for reflecting upon the relation of the individual with oneself, with others, and with the world.... The concept of risk is nomadic.... Risk is rooted in a long history; we can always establish its connections with the concepts of sin and norm, and reaffirm the pertinence of our culture to the Judeo-Christian culture. What underlies these concepts is the potential for regulating pleasure.” (São Paulo, lecture delivered at the Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), Nucleus of Studies on Subjectivity, Clinical Psychology, 1998.)



Visiones Sedantes I, 2000

Vista parcial da instalação
[Installation parcial view],
Séptima Bienal de La Habana,
Centro de Arte Contemporáneo
Wifredo Lam, Havana, Cuba

Lugares sem passado

Dan Cameron, 2001

Para muitos artistas, o encontro entre a arte e a arquitetura traz em si um enorme potencial para equívocos e enganos, ou pior. Em linhas gerais, o desdém expresso pela maior parte dos arquitetos contemporâneos pelas artes visuais gera, por consequência, um tipo de luta atenuada pelo poder, em que o equilíbrio das forças inevitavelmente pende para o lado da arquitetura comercial de edifícios e prédios, com orçamentos centenas de vezes maiores do que podem sonhar até os mais bem-sucedidos e ambiciosos artistas. O resultado mais claro dessa luta por poder é a sucessão de museus de arte construídos nos últimos dez anos, e que muitas vezes ostentam, de maneira quase palpável, uma enorme hostilidade em relação às próprias obras que, justamente, foram projetados para abrigar. Embora esses edifícios frequentemente sejam motivo de orgulho para as comunidades locais, são também fonte de grande frustração para artistas e curadores, que se encontram na difícil posição de tentar instalar obras em espaços que não têm afinidade com elas. Não é de se surpreender, portanto, que muitos arquitetos acreditem que seus espaços funcionam melhor sem objetos de arte, ou apenas com peças que foram previamente selecionadas (ou até produzidas) por eles próprios, uma situação que nos faz supor que o abismo entre arte e arquitetura deve tornar-se ainda mais profundo, antes de progredir para uma real aproximação.

Diante de tamanho desequilíbrio de forças, muitos artistas são incapazes de ao menos contemplar a noção de que a arte possa se mover em direção à contestação ou à refutação da arrogância da arquitetura contemporânea dos museus. Apesar dos avanços na arte pública que vêm ocorrendo desde fim da década de 1980, que sugerem que a paisagem urbana pode efetivamente ser domada por artistas dispostos a abrir mão da segurança que advém dos espaços de galerias de arte em prol da criação de espaços coletivos externos, o sentimento geral em relação aos

Places Without a Past

For many artists, the meeting between art and architecture is fraught with the potential for misunderstandings, and worse. Typically, the contempt felt on the part of most contemporary architects towards the visual arts has resulted in a form of attenuated power struggle, with the balance of power invariably held by the designers of buildings, whose budgets are hundreds of times those of even the most ambitious and successful artists. The most obvious outcome of this struggle for power has been a succession of art museums built over the past ten years, nearly all of which display some palpable sense of hostility towards the works which they have designed to contain. Although these buildings are often the pride of their local communities, they are also typically the source of enormous frustration for artists and curators, who find themselves in a position of trying to situate artworks in spaces that have no affinity for them. Not surprisingly, many architects seem to believe that their spaces function better without art, or with art that has been selected (or even created) by them, a state of affairs that suggests that the failure of art and architecture to meet each other halfway will probably become worse before it gets better.

Faced with such a glaring imbalance of power, most artists find themselves unable to even contemplate the notion that art could function in such a way as to contest or refute the arrogance of contemporary museum architecture. Despite the advances in public art since the late 1980s, which suggest that the urban landscape can be effectively tamed by artists willing to forego the safety of the gallery space in favor of collective outdoor spaces, the general feeling regarding interior spaces designed for the display of art is that they should strive to be as visually neutral as possible. Failing that, most artists seem willing to allow their work to enter into a kind of visual dialogue with the space surrounding them, regardless of the degree to which that space is able to accommodate them. The notion that art can actually challenge the premises of architecture,



Visiones Sedantes, 2002

Exposição no [Exhibit at]
Museu de Arte Contemporânea
na FIESP, São Paulo
Vista parcial da instalação
[Installation partial view]



Visiones Sedantes I, 2000

Vista parcial da instalação
[Installation partial view] Séptima
Bienal de La Habana, Centro de
Arte Contemporáneo Wifredo Lam,
Havana, Cuba

espaços internos concebidos para apresentação de objetos de arte é o de que devem ser o mais visualmente neutros possível. Na impossibilidade de tal neutralidade, muitos artistas parecem dispostos a permitir que seu trabalho entre em uma espécie de diálogo visual com o entorno, independentemente do grau de intensidade com que o espaço é capaz de acomodá-lo. A noção de que a arte pode de fato desafiar as premissas da arquitetura, virando algumas delas do avesso, parece ser uma possibilidade que ainda pertence a um futuro idealizado. De todo modo, o trabalho de alguns jovens artistas, e em especial o de Ana Maria Tavares, parece apontar na direção certa ao incluir até as mais imponentes estruturas arquitetônicas no campo dos *objets trouvés* duchampianos.

Meu primeiro contato com o trabalho de Ana Maria Tavares foi na Bienal de São Paulo de 1998, quando o projeto desenvolvido no ano anterior pela artista para o Museu da Pampulha de Niemeyer, em Belo Horizonte, foi reinstalado com o título de *Relax'o'Visions* (1998) no Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo. Inicialmente concebida como uma instalação que ocupava a totalidade do expansivo espaço interno como ponto de partida, a obra funcionava como um tipo de camuflagem modernista, encobrindo tanto quanto possível as costuras explícitas que normalmente separam uma obra de arte da arquitetura que a abriga. No entanto, de certa forma *Relax'o'Visions* também poderia ser interpretada como um sutil ato de subversão, uma vez que a instalação alterava, de maneira discreta, mas precisa, o aparente sentido da arquitetura revestida de proposta brutalista na qual estava inserida, transformando-a em uma zona muito mais funcional do que a que jamais se propôs. O uso de corrimãos, catracas, assentos almofadados brancos, espelhos refletores, e anteparos reluzentes que envolvem o público em uma vivência ilusória do espaço como via de trânsito ou ponto de passagem, um lugar onde se para por um instante ao longo da jornada antes de prosseguir para qualquer outro lugar. Por outro lado, essa instalação das esculturas de Ana Maria Tavares era, ao mesmo tempo, despojada e funcional em sua aparência externa, e indubitavelmente otimista na representação de certos princípios modernistas quase utópicos: superfícies metálicas reluzentes, pontas arredondadas e engenharia simples. Nem puramente ornamental, nem crítica literal, a instalação de Ana Maria Tavares corporifica uma análise de espaço configurado com base nos ideais modernistas, exagerando alguns aspectos do design para que se tornassem elementos conducentes ao confronto por sua própria transparência. Enquanto aparenta ecoar objetivamente

and turn some of those assumptions on their head, seems to be a possibility that still lies somewhere in an idealized future. Nevertheless, the work of some young artists, in particular that of Ana Maria Tavares, seems to be pointing the way in the right direction, by claiming even the most imposing of built structures as a kind of Duchampian *objets trouvés*.

My first exposure to Tavares' work occurred at the time of the 1998 Bienal de São Paulo, when the project she had developed a year before for Niemeyer's Museu da Pampulha in Belo Horizonte, was reinstalled as *Relax'o'Visions* (1998) at the Museu Brasileiro da Escultura (MuBE). Intended as an installation that took the entire expansive interior as its point of departure, the work acted as a kind of modernist camouflage, disguising as much as possible the normally self-evident seams dividing an artwork from the architecture which contains it. In a sense, however, *Relax'o'Visions* could also be interpreted as a subtle act of subversion, since it discreetly yet determinedly altered the perceived meaning of the brutalist architecture in which it was installed, transforming it into a far more functional zone than it was ever intended to be. In particular, the deployment of handrails, turnstiles, white cushioned seating, reflecting mirrors, and shiny barriers fooled viewers into experiencing the space as a kind of way station or transit point, a place where one paused in one's journey before continuing on to somewhere else. On the other hand, this installation of Tavares' sculptures was both cleanly functional in its outward appearance, and determinedly optimistic in its embodiment of certain near-utopian modernist principles: shiny metallic surfaces, rounded edges, and streamlined engineering. Neither pure ornament nor literal critique, Tavares' installation took the form of an analysis of a space created by modernist aspirations, exaggerating certain aspects of the design so that they became almost confrontational in their transparency. While appearing to straightforwardly echo the architect's concerns, Tavares' project can just as easily be seen as gently mocking them, since it introduces the specter of surveillance and/or crowd control into an environment characterized by its expansiveness and indifference to function.

Depending on the context in which Tavares' work is presented, the meaning of her installations can shift dramatically. At the 2000 Bienal of Pontevedra in Galicia, Spain, Tavares presented her sculptures in the entrance of a relatively new, fairly ill-conceived neo-modernist building, so that visitors experienced her art before they were even aware that they had entered the exhibition. This preempting of the architectural space, which lent an air of science fiction to what was otherwise a fairly mundane lobby,



Gambling, 1999

60 m²
Aço inox e espelho [Stainless steel and mirror]
II Semana Fernando Furlanetto
Fotografia, Teatro Municipal
de São João da Boa Vista, São
João da Boa Vista, Brasil



Gambling II, 2000

Aço inox e espelho
[Stainless steel and mirror]
Escola de Artes Visuais do
Parque Lage, Rio de Janeiro

as convicções e indagações do arquiteto, poderíamos tão facilmente olhar o projeto de Ana Maria Tavares pelo viés da ironia, uma vez que a instalação também introduz o espectro da vigilância e/ou controle de multidões em um ambiente caracterizado por sua expansividade e indiferença em relação à funcionalidade.

Dependendo do contexto em que a obra de Ana Maria Tavares é apresentada, o sentido de suas instalações pode ser alterado dramaticamente. Na Bienal de Pontevedra na Galícia, Espanha, em 2000, Ana Maria Tavares apresentou suas esculturas na entrada de um edifício neomodernista malconcebido e relativamente novo, para que os visitantes pudessem vivenciar sua arte antes de perceber que haviam entrado na exposição. Essa apropriação prévia do espaço arquitetônico, que emprestava um ar de ficção científica ao que seria antes simplesmente um lobby genérico, também acentuou sobremaneira o potencial dramático da zona mais pública do interior do prédio. Tão logo havia se orientado no espaço, o público se deparava com uma imagem espelhada de si mesmo, justaposta entre elementos que simulavam peças de mobiliário da instalação de Ana Maria Tavares. Essas peças lançavam um tipo de feitiço que, ao mesmo tempo, convidava e repelia o visitante desse espaço, que de outro modo seria comum e não significativo. Esse resgate da arquitetura como espaço propício para o teatro social tem estreita relação com os preceitos do movimento da nova objetividade brasileira dos anos 1960, e transforma essas ideias em uma experiência customizada para o novo século. Embora nessas construções a artista rejeite o virtual em prol do tangível, Ana Maria Tavares efetivamente desafia nossas noções do real ao substituir um espaço antes concebido como puro e antirrelativista por outro carregado de vagarosos fantasmas do paraíso altamente moderno que a nova arquitetura prometeu proporcionar.

No cerne da investigação de Ana Maria Tavares a respeito da ilusão perceptiva estão espelhos e seus reflexos, embora ela não se limite a edifícios modernistas. Para uma exposição realizada em 1998 no Teatro Municipal de São João da Boa Vista, ela instalou um espelho de 60 metros quadrados no centro do piso do edifício construído com vigas de madeira no início do século XX. Esse espelho foi cercado pelos corrimãos em aço inox que podem ser considerados como a assinatura de seu trabalho. O reflexo no teto, visível em praticamente todos os ambientes do edifício, conseguiu, ao mesmo tempo, atrair a atenção do visitante para a estrutura arquitetônica em que ele estava inserido e que, de outra maneira, teria passado despercebida, e também, ao produzir perspectivas distorcidas dessa

also greatly exaggerated the theatrical potential of the most public zone within the building. No sooner had viewers become oriented within the space than they were confronted with a mirror image of themselves, juxtaposed with the furniture-like details of Tavares' installation, which cast a half-inviting, half-repelling spell over the otherwise undistinguished space. This reclaiming of architecture as a space for social theater, which is very much in keeping with some of the fundamental precepts of the Brazilian Nova Objetividade movement of the 1960s, transforms these ideas into an experience, which is tailor-made for a new century. Although in these constructions Tavares has eschewed the virtual in favor of the tangible, she effectively challenges our notions of the real by replacing a space that has been designated as pure and anti-relativistic into one that is charged by the lingering ghosts of a high-modern paradise that new architecture was promised to deliver.

Mirrors and their reflection are at the heart of Tavares' investigation into perceptual illusion, but not in such a way that limits her to modernist buildings. For a 1998 exhibition at the Teatro Municipal de São João da Boa Vista, she installed a 60-square-meter mirror in the middle of the floor of the early 20th-century wooden-beamed building, surrounded by her signature stainless steel barrier rails. The resulting reflection of the ceiling, which was visible from practically anywhere else in the building, succeeded in simultaneously drawing viewers' attention to the otherwise hidden structure of the place they were occupying, and in producing distorted perspectives of that architecture, so that a dizzying illusionistic clash between top and bottom accompanied spectators wherever they turned. A comparable installation at the Pavilhão das Cavalariças at Parque Lage, in Rio de Janeiro, pushed this idea to a further extreme. Rather than permitting the viewer to move around the space, as she had in São João, Tavares effectively obstructed all pedestrian flow through the building, and replaced the floor with a sunken, tilted mirror. While one's entrance into the space was physically impeded, a mere glimpse downward provided one with a deflected panorama upward, toward the intensely lit ceiling beams, which appeared almost threatening in their visual intensity, their brightness, and their bizarrely skewed angle.

Tavares' initial foray into video began with an exhibition in 2000 at the Centro Universitário Maria Antonia in São Paulo. Using her by now familiar vocabulary of poles, room dividers, handrails, and seats, Tavares divided the main gallery into a kind of waiting room for a video animation that brought together images of underground passageways, futuristic escalators, and outdoor labyrinths to suggest a world in which all the elements share

arquitetura, proporcionou uma ruptura estonteante e ilusória entre as percepções de “cima” e “baixo”, que envolveu os visitantes durante toda a visita. Uma instalação similar, montada no Pavilhão das Cavalariças, no Parque Lage do Rio de Janeiro, radicalizou ainda mais essa percepção. Em vez de permitir que o visitante percorresse o espaço, como fez em São João da Boa Vista, Ana Maria Tavares obstruiu o fluxo de pedestres pelo edifício substituindo o piso por um espelho que se afundava e inclinava. E, ao mesmo tempo que impedia a presença física do visitante, uma simples olhada para baixo proporcionava um cenário refletido para cima, na direção das vigas de teto bem iluminadas, que pareciam até ameaçadoras por sua intensidade visual, brilho e bizarro ângulo inclinado.

A primeira incursão de Ana Maria Tavares no universo do vídeo foi em 2000, com uma exposição no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo. Usando sua agora costumeira linguagem de postes, divisórias de ambientes, corrimãos e assentos, Ana Maria Tavares dividiu a galeria principal em um tipo de sala de espera para um vídeo de animação que reunia imagens de passagens subterrâneas, escadas futuristas e labirintos ao ar livre para simular um mundo em que todos os elementos compartilhassem consistência visual. Deslocando-se de um espaço a outro sem transições aparentes, a câmera de Ana Maria Tavares, tal como espectador imaginado, nunca parava de avançar. Como em suas obras mais exclusivamente arquitetônicas, essa animação em *looping* parece criticar a obsessão contemporânea da arquitetura com ordem e controle, ao mesmo tempo que enfatiza a beleza elíptica inerente a qualquer sistema construído que busque ser autossuficiente.

Para a Bienal de Havana de 2000, Ana Maria Tavares criou uma instalação intitulada *Visiones Sedantes* que, de certa maneira, representa um significativo ponto de partida de seu trabalho. Como um exemplo de camuflagem institucional, a obra apresentava uma fachada coberta por materiais espelhados, de forma que os transeuntes pudessem visualizar o reflexo da histórica Praça das Armas. O título da obra foi incorporado à fachada e escrito em grandes letras maiúsculas, embora não houvesse nenhuma outra indicação de que se tratasse de um projeto artístico, ou de nada mais que uma promoção comercial – ocorrência muito estranha no centro de Havana! Ao entrar, o visitante via-se em uma sala que parecia ter sido montada para um recital vespertino: uma organização geométrica de cadeiras dispostas juntamente a um piano de tal forma que o recital parecia ter terminado ou estar prestes a começar; havia até mesmo um vaso de flores naturais sobre

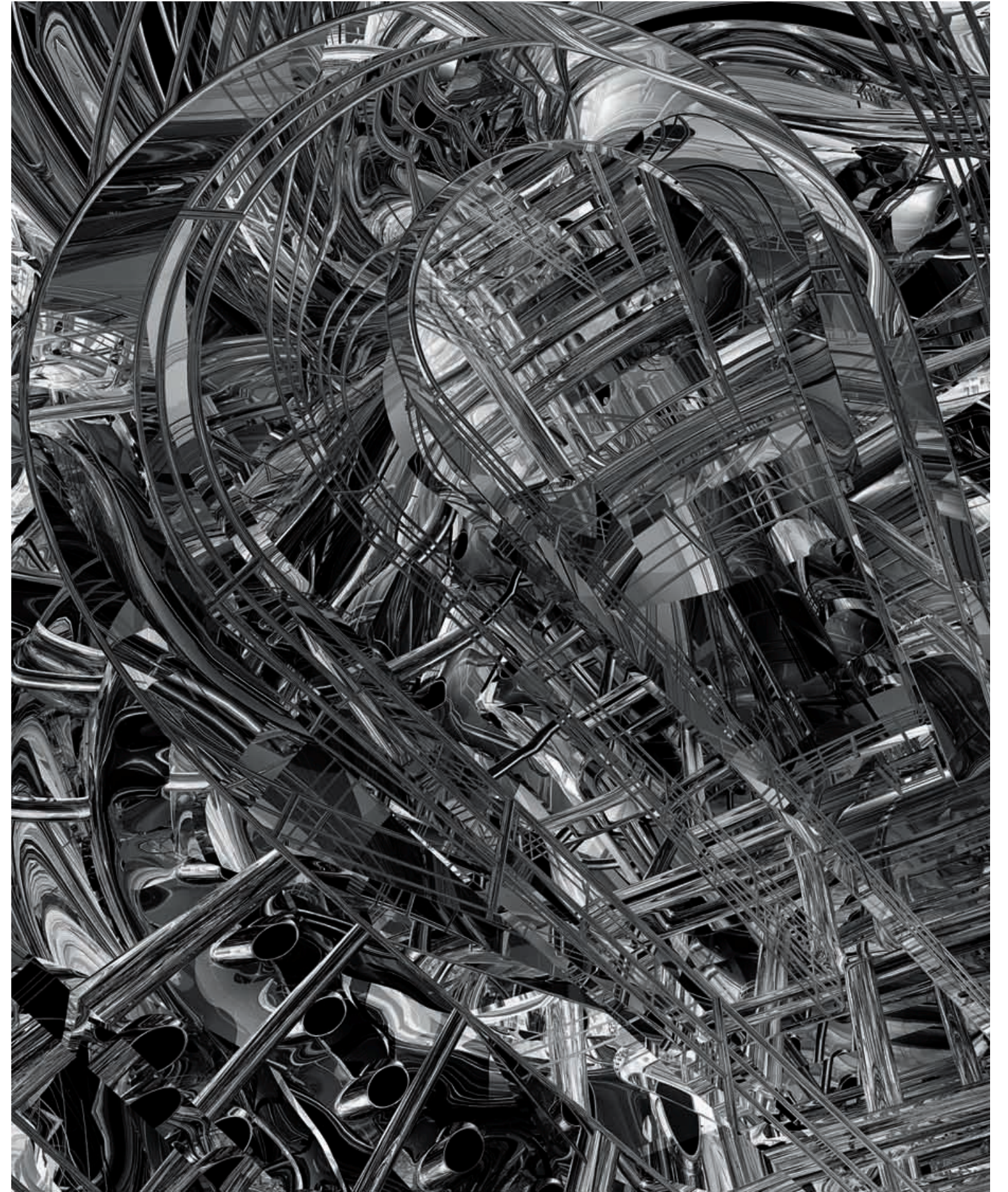
a visual consistency. Moving seamlessly from one space to another, Tavares' camera, like the imagined spectator, never stops moving forward. As in her more exclusively architectural works, this looped animation appears to critique the contemporary built environment's obsession with order and control, at the same time as it underscores an elliptical beauty that is inherent to any built system that attempts to be entirely self-sufficient.

For the Havana Biennial of 2000, Tavares created an installation entitled *Visiones Sedantes*, which in some sense, represents a significant departure for her work. Acting as an institutional example of camouflage, the work began with a storefront façade covered in mirrored material, so that it presented passersby with a reflection of the historical Plaza de Armas. The title of the work was incorporated into this façade in large block letters, although there was no other indication that this was an artist's project, or anything other than a business or other commercial promotion—a strange enough phenomenon in downtown Havana! Upon entering, the spectator was confronted with a room that appears to have been set up for an afternoon recital: a geometric arrangement of chairs squares off with a piano in such a way as to suggest that the recital has either just ended or is about to begin: there is even a vase of fresh flowers set on the piano. Once the doors close, however, the illusion shifted noticeably, blending the muffled seeping of sounds from the busy street with a prerecorded audio track collaged together from an assortment of airports, concerts, and parties. Although very little natural light entered from the brightly lit street, so that the room was enveloped in a somewhat other-worldly glow, one could still discern the movements of people walking by outside. On the one hand, *Visiones Sedantes* offered the viewer nothing more complex or challenging than a space to sit down and rest, contemplate, and/or listen. For contemporary Havana, however, the piece also served as a glimpse of a world that is starkly unfamiliar within a revolutionary society: the melding together of corporate and cultural possibilities within a single pace. As in her earlier works, Tavares has not set out to critique the situation in which she finds herself, so much as to suggest that within each collectively understood interpretation of a public space, there is always another possibility, often contradictory and sometimes filled with wonder, waiting to be explored. Sometimes, the only thing required to draw out this hidden reality is the simple act of treating all public spaces like empty sets, waiting to be filled with actors whose parts have not yet been written.

o piano. Entretanto, quando as portas se fechavam, essa percepção mudava consideravelmente, incorporando aos sons abafados vindos da rua tumultuada uma trilha sonora pré-gravada com sons de aeroportos, concertos e festas. Apesar de o ambiente permitir a entrada de pouquíssima luz natural da rua bem iluminada, para que a sala fosse envolvida por uma atmosfera sobrenatural, era possível perceber a movimentação das pessoas na rua. Por um lado, *Visiones Sedantes* oferecia aos visitantes nada mais complexo ou desafiador que um lugar para se sentar e descansar, contemplar e/ou escutar. Para o público da Havana contemporânea, entretanto, a obra também permitia vislumbrar um mundo completamente diferente do existente numa sociedade revolucionária: a fusão de possibilidades corporativas e culturais em um único espaço. Como em seus trabalhos anteriores, Ana Maria Tavares não queria criticar a realidade em que se encontrava, queria apenas indicar que em qualquer interpretação coletiva de um espaço público há sempre outra possibilidade, frequentemente contraditória e por vezes misteriosa, pronta para ser explorada. E que às vezes a única coisa necessária para extrair essa realidade escondida é o simples ato de tratar todos os espaços públicos como assentos livres, esperando ser ocupados por atores cujos papéis ainda não foram escritos.











Vitórias-Régias
para Purus e Negros
(Atlântica Moderna)
[Victorias Regias for
Purus and Negros
(Atlântica Moderna)],
2014

Detalhe [Detail]



O grandioso lírio
d'água da América
Uma ficção científica
(sobre ornamentação
e Yrupes)

Laura A. L. Wellen, 2014

Agradecimento especial a Fabiola López-Durán, por seus generosos comentários ao longo da elaboração deste ensaio.

Em 1854, o botânico americano John Fisk Allen escreveu sobre a história da descoberta e do cultivo da *Vitória-Régia* até aquela data. Como Allen escreveu, "A vitória-régia encontra-se distribuída ao norte e sul do Amazonas, nas baías e águas calmas do rio e seus afluentes, em muitos dos lagos ou lagoas da América Tropical, no rio Berbice, e em diversas localidades daquela região do continente. Trata-se de uma planta extraordinária, dada a rapidez de seu crescimento, com folhas cujo diâmetro frequentemente aumenta 20,3 cm a cada dia. Presenciei casos em que se expandiram 1,3 cm por hora entre o nascer e o pôr do sol..."¹ Quando botânicos europeus depararam com a planta no Brasil, no início do século XIX, ficaram fascinados com suas cores e tamanho (até 2,7 m de diâmetro) e com sua "exuberante flor, composta por centenas de pétalas".²

O encontro dos europeus com a planta suscitou grande rivalidade na área da jardinagem, entre botânicos residentes na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos ávidos por transplantar a misteriosa flor flutuante para os seus cantos do mundo. O ato de descoberta rapidamente tornou-se atividade de

1. John Fisk Allen, *Victoria regia, or the great water lily of America, with a brief account of its Discovery and introduction into cultivation, with illustrations by William Sharp, from specimens grown at Salem, Massachusetts, USA*. Boston: Dutton and Wentworth, 1854, s.p. (Prefácio).
2. Ibid.

The Great Water
Lily of America
A Science Fiction
(On Ornaments
and Yrupes)

Special thanks to Fabiola López-Durán for her generous insights throughout the writing of this essay.

In 1854, American botanist John Fisk Allen penned a history of the discovery and cultivation of the *Victoria regia* to that date. Allen writes, "The Victoria Regia is found distributed north and south of the Amazon, in the bays and still waters of the river and its tributaries, in many of the lakes or ponds of Tropical America, the Berbice River, and various localities of that section of the continent. A plant so remarkable, for the rapidity of its growth, the leaves often expanding eight inches in diameter daily; instances under my own observation having occurred wherein they have increased, between sunrise and sunset, half an inch hourly..."¹ When European botanists encountered the plant in Brazil in the first years of the 19th century, they were wild about its color and size (up to nine feet in diameter) and its "luxuriant flower, consisting of many hundred petals."²

The European encounter with the plant sparked a gardening rivalry, among British and US-based botanists eager to transplant the mysterious floating flower to their corners of the world. The action of discovery quickly became the action of possession and replication.³ Upon its successful

1. John Fisk Allen, *Victoria regia, or the great water lily of America, with a brief account of its discovery and introduction into cultivation, with illustrations by William Sharp, from specimens grown at Salem, Massachusetts, USA*. Boston: Dutton and Wentworth, 1854: np, preface.
2. Ibid.
3. For more on the Victoria regia's remarkable history, see Tatiana Holway. *The Flower of Empire: An Amazonian Water Lily, the Quest to Make It Bloom, and the World It Created*. New York: Oxford University Press, 2013.

Laboratório de Imersão I [Immersion Lab I], projeto *Natural-Natural: Paisagem e Artifício*. Fortaleza, Ceará, 2013



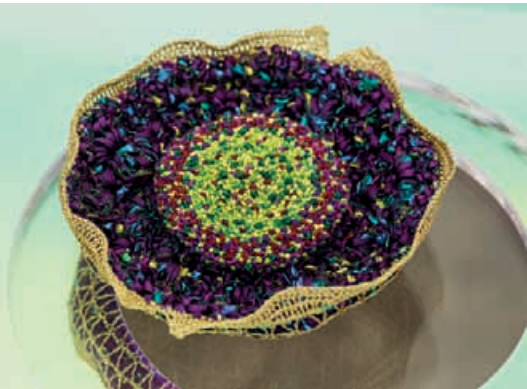
Vitórias-Régias para o Rio Cocó (Natural-Natural) [Victorias Regias for the Cocó River (Natural-Natural)], 2013

Medidas variáveis [Variable measurements]
Tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox [Fabric and thread, perspex and stainless steel]



Vitórias-Régias para o Rio Cocó (Natural-Natural), 2013

Detalhe [Detail]



posse e replicação da planta.³ Com seu bem-sucedido cultivo por Joseph Paxton (contratado pelo Duque de Devonshire), em 1849, o lírio d'água foi presenteado à Rainha Vitória, e batizado como *Vitória-régia* em sua homenagem. Um famoso desenho revela a filha de Paxton, Alice, em pé sobre uma das gigantescas folhas. Nomear algo é também afirmar sua posse. Subir em algo é certamente um símbolo de conquista.

Posteriormente, a arquitetura da planta – sua face inferior apresenta uma rede de grossas nervuras e compartimentos de ar responsáveis pela flutuação da folha – serviu de inspiração para o projeto de Paxton para o Palácio de Cristal, concebido para a Grande Exposição de 1851. E aqui a história da planta amazônica passa a se entrelaçar com o momento mais icônico da Revolução Industrial, no auge do Império Britânico.

Em 1991, o Museu de Arte Moderna de Nova York abriu sua primeira exposição com trabalhos de um arquiteto paisagista. A exposição, que contava com desenhos, plantas arquitetônicas e maquetes do conhecido Roberto Burle Marx (1909–1994, Brasil), intitulada *Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden* [Roberto Burle Marx: a arte não natural do jardim], contextualizava sua obra na trajetória do Modernismo.

Nascido no Brasil e filho de pais alemães, Burle Marx mudou-se para Alemanha durante os anos da República de Weimar para estudar pintura. Após visitar o Jardim Botânico em Berlim, ele descobriu as plantas de sua terra natal, olhando-as pela primeira vez em um contexto diferente. Comumente desvalorizadas por terem aspecto demasiadamente mundano, de repente essas plantas nativas fascinaram Burle Marx por suas formas particularmente distintas. O paisagismo, ele escreveria mais tarde, “foi tão somente o método que encontrei para organizar e compor meu desenho e minha pintura, fazendo uso de materiais menos convencionais”.⁴ De fato, a obra singular de Burle Marx associa os campos da botânica e da arquitetura aos princípios estéticos da vanguarda artística do século XX. Posteriormente, colaborou com Lucio Costa, Le Corbusier e, em 1936, com Oscar Niemeyer no projeto para o Ministério da Saúde e da Educação no Rio de Janeiro, ou “Ministério do Homem”, como ficou conhecido . Mais tarde, Burle

cultivation in 1849 by Joseph Paxton (hired by the Duke of Devonshire), the lily was presented to Queen Victoria and given the name *Victoria regia* in her honor. A famous drawing shows Paxton's daughter, Alice, standing on one of the massive leavers. To name is also to claim as one's own. To stand on is surely a symbol of conquest.

The architecture of the plant—its ribbed undersurface and the support structure of the leaves—subsequently inspired Paxton's design of the Crystal Palace for the 1851 Great Exhibition. And here the Amazonian plant becomes intertwined with the most iconic moment of the Industrial Revolution at the height of British Empire.

In 1991, the Museum of Modern Art in New York held its first exhibition of work by a landscape architect. Featuring drawings, plans, and models by the renowned Roberto Burle Marx (1909–1994, Brazil) the exhibition, Roberto Burle Marx: The Unnatural Art of the Garden, contextualized Burle Marx's work within a grand trajectory of modernism.

Born in Brazil to German emigrants, Burle Marx moved to Germany during the Weimar Republic to study painting. Upon visiting the Botanical Garden in Berlin, he rediscovered the plants of his homeland, seeing them for the first time in a different context. Often dismissed at home as being too scrubby, these native plants suddenly appealed to Burle Marx as specific forms. Landscape design, he would later write, “was merely the method I found to organize and compose my drawing and painting, using less conventional materials.”⁴ Indeed, Burle Marx's unique oeuvre combined the field of botany and architecture with the aesthetic principles of the 20th century artistic avant-garde. He later collaborated with Lucio Costa, Le Corbusier, and Oscar Niemeyer in 1936 for the Ministry of Health and Education in Rio de Janeiro—the so-called “Ministry of Man.” Later, Burle Marx was invited to design several interior gardens for buildings in Brasília. And, in 1969, Burle Marx designed the iconic mosaic sidewalks that border Copacabana beach in Rio de Janeiro.

As early as 1910, architect, theorist, and writer Adolf Loos (1870–1933, Czech Republic, Austria) argued that the evolution of culture was dependent upon the removal of ornamentation from objects of everyday use. Gingerbread should go without frosting, and

3. Para mais informações sobre a incrível história da vitória-régia, ver HOLWAY, Tatiana. *The Flower of Empire: An Amazonian Water Lily, the Quest to Make it Bloom, and the World it Created*. Nova York: Oxford University Press, 2013.

4. ROTHER, Larry. “A New Look at the Multitalented Man Who Made Tropical Landscaping an Art”. *The New York Times*, 21 de janeiro de 2009: C1.

4. Larry Rohter, “A New Look at the Multitalented Man Who Made Tropical Landscaping an Art,” *The New York Times*, January 21, 2009: C1.

Marx foi convidado para projetar uma série de jardins internos de edifícios em Brasília. E, em 1969, criou os icônicos calçadões em mosaico que acompanham a orla de Copacabana, no Rio de Janeiro.

Já em 1910, o arquiteto, teórico e escritor Adolf Loos (República Tcheca, 1870 – Áustria, 1933) afirmava que a evolução da cultura dependia da eliminação da ornamentação dos objetos de uso cotidiano. Biscoito de gengibre não deveria ter glacê, e sapatos de couro não deveriam ser escalopados. Ao associar a ornamentação com o que ele considerava ser o subdesenvolvimento de culturas não europeias, seus argumentos tanto se dirigiam às artes decorativas, como eram uma crítica sociopolítica. O uso da ornamentação, escreve ele, é um sinal de fraqueza espiritual e moral, além de representar um entrave para a fluidez do progresso capitalista: “A relação entre a renda de um entalhador e a de um torneiro, os salários criminosamente baixos pagos à bordadeira e à rendeira são há muito conhecidos. O profissional que trabalha na ornamentação tem de trabalhar vinte horas para obter a renda que o trabalhador moderno ganha em oito...”.⁵ Essa estética radicalmente funcional viria a definir a arquitetura e o design modernos, eventualmente trilhando seu caminho para o Brasil e para o planejamento urbano de Brasília, capital do país, de autoria de Lucio Costa.

Euryale Amazonica (2014) é o resultado de um projeto colaborativo realizado por Ana Maria Tavares em Fortaleza, Brasil, com a designer Celina Hissa e um grupo de sete artesãs da região do Ceará. Esse trabalho, que coloca o ornamento no centro do discurso acerca do modernismo, faz parte do *Natura in-Vitro: Interrogating Modernity* [Natura in-vitro: interrogando a modernidade], projeto de pesquisa mais amplo que examina a polinização cruzada entre natureza tropical e arquitetura moderna no cerne do ethos de modernidade no Brasil. As artesãs que trabalharam nesse projeto são: Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos.⁶ Nomear é importante.

leather shoes should be unscaloped. Associating ornamentation with what he considered to be the underdevelopment of non-European cultures, his argument was as much about the decorative arts as it was a sociopolitical critique. The use of ornamentation, he wrote, was a sign of spiritual and moral weakness, as well as a problem for the flow of capitalist progress: “The relationship between the earnings of a woodcarver and a turner, the criminally low wages paid to the embroidress and the lacemaker are well known. The ornamentor has to work twenty hours to achieve the income earned by a modern worker in eight....”⁵ This radically functional aesthetic would come to define modern architecture and design, eventually leading back to Brazil and to Lucio Costa's design of the country's capital city, Brasília.

Euryale Amazonica is the result of a collaborative project developed by Ana Maria Tavares in Fortaleza, Brazil, with designer Celina Hissa and a group of seven artisans from the Ceará region. This work, which brings ornament to the center of the discourse surrounding modernism, is part of *Natura in-Vitro: Interrogating Modernity*—a larger research project that examines the cross-pollination of tropical nature and modern architecture at the core of Brazil's ethos of modernity. The artisans who worked on the project are: Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos.⁶ Naming is important.

The Crystal Palace Exhibition of 1851, directly influenced as it was by the Euryale amazonica flower (or, if you prefer, the Victoria regia) was the first international display of decorative art. After the exhibition, the British “implemented a national policy of arts education intended to improve the application of art to manufacture.”⁷ The flower, taken to Europe, leads us to the Crystal Palace, leads us to decorative arts education, leads us to Loos, leads us to modernism, leads us back to Brazil.

- Adolf Loos, “Ornament and Crime” (1929). Reproduced in *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750–1940*. Ed. Isabelle Frank, with translations by David Britt. New Haven: Yale University Press and The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 2000: 291.
- Artist statement, October 2014. From e-mail correspondence with author, in collaboration with Fabiola López-Durán.
- Isabelle Frank, ed. *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750–1940*: 5–6 (introduction).

A Exposição do Palácio de Cristal de 1851, que teve influência direta da planta *Euryale amazônica* (ou, se preferir, *vitória-régia*), foi a primeira mostra internacional de arte decorativa. Após a exposição, os britânicos “implementaram uma política nacional para o ensino das artes na educação que visava desenvolver o uso da arte na produção industrial”.⁷ A flor, transplantada para a Europa, nos leva ao Palácio de Cristal, que, por sua vez, nos leva ao ensino das artes na educação, que então nos leva a Loos, nos leva ao Modernismo, e nos traz de volta ao Brasil.

O povo Guarani da Argentina chama a flor de *Yrupe*. No Brasil, é chamada Aguapé-assú, Abatiyú, Agoapé, Aguapé, Hoja de sol, Iguapé, Maiz de agua, Maruru... E a lista continua.

Em uma entrevista realizada em 1991, Burle Marx defendeu a importância do paisagismo na história da arte: “Ao contrário de qualquer outra forma de arte, um jardim é projetado para o futuro e para as gerações futuras”, declarou.⁸ Olhar adiante e imaginar o mundo não é apenas uma atitude de progressismo modernista; é, mais ainda, um gesto de ficção científica. Significando: imaginar o futuro é olhar em novas direções, para encontrar novas possibilidades. Com sua primeira exposição na Sicardi Gallery, Ana Maria Tavares explora questões relativas às grandes inquietações do século XX por meio de um diálogo simples e profundo. Os primorosos objetos artesanais, produzidos com a colaboração de artesãs brasileiras – é bom lembrar que durante séculos o trabalho têxtil das mulheres foi considerado como meramente ornamental ou, estranhamente, apenas funcional, e, portanto, indigno de ser estudado ou exposto –, foram colocados em cubos de acrílico. O vidro pintado e as pernas de metal dos cubos remetem a um modo científico de observação, uma forma de explorar o mundo que nos rodeia. Parear estas flores, feitas por artesãs brasileiras, com a vitrine é um comentário a respeito dos legados que embasam a observação moderna. É também uma recuperação de posse da flor que transformou o século XIX na Europa, inspirando mudanças culturais significativas nas práticas do Modernismo, e um jeito de dizer: “Olhe de novo”.

- Isabelle Frank, ed. *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750–1940*: 5–6 (introdução).
- Entrevista com James Brooks, publicada em 6 de junho de 1994 no jornal *The New York Times*.

The Guarani people of Argentina called the flower Yrupe. In Brazil, it is called Aguapé-assú, Abatiyú, Agoapé, Aguapé, Hoja de sol, Iguapé, Maiz de agua, Maruru... The list goes on.

In a 1991 interview, Burle Marx made a case for the significance of garden design within the history of art: “Unlike any other art form, a garden is designed for the future, and for future generations,” he said.⁸ To look forward and to imagine the world is a gesture not only of modernist progressivism, but more, it is a gesture of science fiction. Meaning: to imagine the future is to look in new ways, to find new possibilities. With her first exhibition at Sicardi Gallery, Ana Maria Tavares brings major concerns of the 20th century in dialogue profoundly and simply. The exquisitely handmade objects, created in collaboration with artisans from Brazil—remember, women's textile work has been dismissed for centuries as merely ornamental or (strangely enough) solely functional and therefore unworthy of study or exhibition—is placed within pristine Plexiglas cubes. The tinted glass and metal legs of the cubes reference a scientific mode of looking, a way of exploring the world around us. To pair these flowers, handmade by artisans in Brazil, with the vitrine is to make a statement about the legacies that inform modern modes of viewing. It is also to reclaim the flower that transformed 19th-century Europe, inspiring significant cultural change in the practices of modernism, and to say, “look again.”

5. Adolf Loos, “Ornament and Crime” (1929). Reproduzido em: *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings, 1750–1940*. Ed. Isabelle Frank, com traduções de David Britt. New Haven: Yale University Press/The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, 2000. p. 291.

6. Comentário da artista, outubro 2014. Troca de e-mail com a autora, em colaboração com Fabiola López-Durán.

8. June 6, 1994, by James Brooks.









Sandálias II, 1981–82

48 × 66 cm
Impressão em lito offset
[Litho offset print]

Objetos e interferências

Fábio Magalhães, 1982

Ana Maria Tavares, artista de 24 anos, nascida em Belo Horizonte, iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes em Minas Gerais para depois completá-los na Fundação Armando Alvares Penteado em São Paulo. Estudou também no Centro de Estudos Aster com Julio Plaza e Regina Silveira, que exerceram forte e positiva influência em sua postura artística, mais voltada para o experimentalismo e para o desenvolvimento, de forma sistemática, de propostas e ideias, tanto ao nível das formas quanto dos materiais.

Ana Maria Tavares participou da exposição *Foto ideia* realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP (1981) e da exposição de micro fichas *Artemicro* no Museu da Arte e do Som (1982). Entretanto só agora realiza sua primeira exposição individual, na sala 10 da Pinacoteca do Estado.

Recentemente a artista tomou como ponto de partida a apropriação de sandálias de massagem japonesa, das quais se interessou pelas possibilidades de flexibilidade do material. A flexão do objeto foi o primeiro gesto. Depois de efetuadas as torções, Ana Maria Tavares usou o “olho” da câmera fotográfica para o registro deliberado de alguns ângulos do objeto. O negativo obtido consistiu num segundo passo e serviu como matriz para suas especulações gráficas.

Os resultados obtidos com as sandálias denotam o emprego do método durante as diversas etapas de seu trabalho. Os trabalhos expostos mostram essa postura racional sobretudo quando se observa que as variações formais estão submetidas a um processo reflexivo, ou seja, que sua obra se realiza conduzida por uma ideia, por um projeto, onde há uma intenção anterior cujo resultado está previsto antes da realização.

Agora, quando se observa a condução das formas orgânicas e caráter desta expressão, nota-se que há uma sensibilidade que se manifesta, ao contrário do reflexivo, de forma dramática, erótica e irracional. O elemento dramático é dominante nas seis imagens de

Objects and Interferences

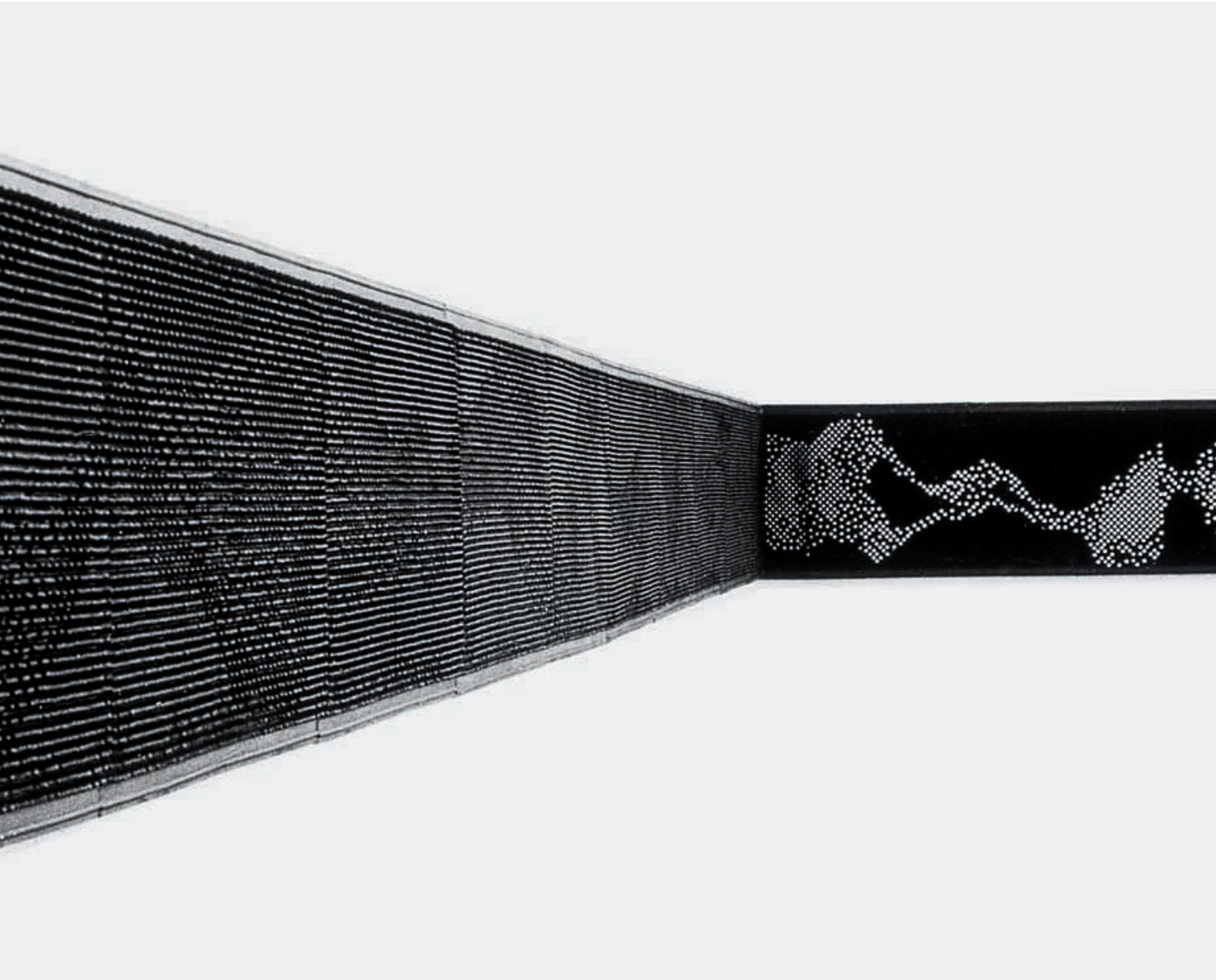
Ana Maria Tavares, a 24-year-old artist, born in Belo Horizonte, Minas Gerais State, began her art studies at the Escola de Belas Artes in Minas Gerais, which she later completed at the Fundação Armando Alvares Penteado in São Paulo. She also studied at the Centro de Estudos Aster under Julio Plaza and Regina Silveira, who exerted a strong positive influence on her artistic posture, geared towards experimentalism and the systematic development of proposals and ideas vis-à-vis both forms and materials.

Ana Maria Tavares participated in the exhibition *Foto ideia* [Photo idea], held at the Museu de Arte Contemporânea da USP (1981), and in the micro cards exhibition *Artemicro* [Microart], at the Museu da Arte e do Som in São Paulo, Brazil (1982). Despite this, she is only now having her first solo exhibition, at Room 10 of the Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Recently, the artist took as a starting point the appropriation of Japanese massage sandals, which appealed to her due to possibilities that arise from the material's flexibility. The flexing of the object was the artist's first gesture. Once Ana Maria Tavares had twisted it a number of times, she used the photographic camera's “eye” to deliberately document the object from different angles. The negative produced constituted a second step in the process and served as a matrix for the artist's visual inquiries.

The results obtained with the sandals denote the use of this method during the various stages of her work. The works exhibited reveal this rational posture above all when one notes that the formal variations are subject to a reflexive process, in other words, that the actualization of the artist's work is driven by an idea, by a project, wherein there is a prior intention whose result is predicted before its realization.

Now, when observing the orchestration of the organic forms and the character of this expression, one can identify a sensibility that manifests itself unreflexively, in a more dramatic, erotic, and irrational way. The dramatic element is central to the six images of sandals produced using offset lithography,



Tapetes Pretos Para Paredes Brancas [Black Mats for White Walls], 1982

20 × 0,32 m
Capachos de borracha, placa de alumínio composto e perfil de alumínio [Rubber mats, aluminum and aluminum composite material]
Exposição *Objetos e interferências* [Objects and Interferences exhibition]
Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1982

sandálias, realizadas em lito offset, enquanto a intenção programática e racional está evidente nas cinco imagens serigráficas dos elementos gráficos. Entretanto ambos os trabalhos fazem parte da mesma intenção criativa, como alternativas de uma mesma proposta.

Na sequência dos tapetes de borracha (capacho inglês), Ana Maria Tavares estabelece uma relação de equilíbrio entre essas duas atitudes aparentemente contraditórias – o racional e o sensível.

Nos 20 metros lineares de exploração das saliências que foram sua superfície, todo o processo de intervenção se prende à transformação do tapete em elemento plástico. O resultado não camufla, não esconde o ponto de partida, mas já não é mais um tapete de borracha. A intervenção na monotonia das saliências da superfície provoca uma animação visual cujos resultados se alteram dependendo da posição do observador.

A saliência retirada – apenas nisso consiste a intervenção da artista – abre espaço para o branco e vai criar também uma variação tonal na leitura do negro, pela variação de sua densidade.

As formas ondulantes dos pontos brancos e das saliências negras produzem uma dança, animada pela intervenção e pelo movimento do observador. Essa coreografia provoca, ao mesmo tempo, a razão e a emoção.

while the programmatic and rational intention is evident in the five serigraphic prints of the visual elements. Still, both works share the same creative purpose, like alternatives to the same proposal.

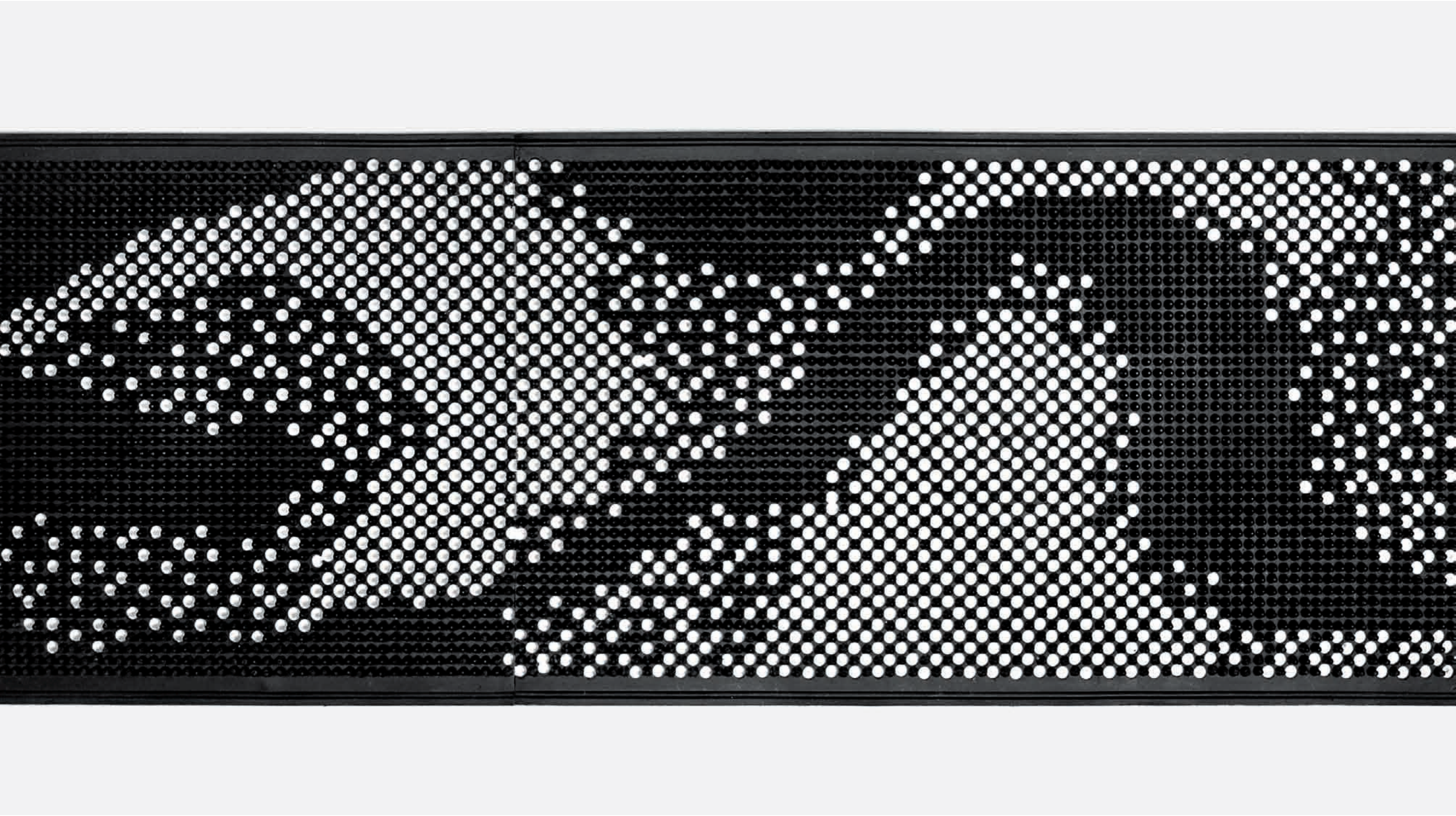
In the series of small rubber doormats, Ana Maria Tavares strikes a balance between two apparently contradictory attitudes—namely, one which is rational and the other, sensible.

In the twenty-meter-long exploration of small protrusions that compose its surface, the entire intervention process binds itself to the transformation of the mat into a plastic element. The result does not camouflage or cover up the starting point, but it is also no longer a rubber mat. The intervention on the monotony of the protrusions triggers a visual animation whose effects vary according to the observer's position.

The protuberance that was removed—and herein lies the artist's only intervention—makes room for the white, and also creates tonal variation in the interpretation of the dark, due to the variation of its density.

The undulating forms of the white spots and the dark protuberances engender a dance that is set in motion by the observer's intervention and movement. This choreography simultaneously incites both our emotion and our reason.









Open-Air for Temple Singapore [Céu Aberto para Templo Singapura], 2006

Intervenção [Intervention]
Belief Singapore Biennale,
2006



Partir, chegar

Ricardo Basbaum, 2006

"Partimos, mas ainda não chegamos." Ana Maria Tavares gosta de repetir essa frase. Sua prática como artista, sua poética, lida diretamente com a noção de "deslocamento": estamos sempre em movimento, como que capturados por uma dinâmica inescapável, verdadeiro signo dos tempos moderno e pós-moderno. Ela parece declarar que a condição de ser artista implica necessariamente a aceitação dessa mobilidade, trazendo-a para o primeiro plano e tornando-a um lugar (espaço-tempo) de intervenção contínua. A inflexão particular de Ana Maria Tavares no campo da arte, entretanto, indica que ela aborda o movimento como uma "suspensão" não estática: a possibilidade de tirar o observador ou observadora de sua condição cotidiana (de partida) para manter seus corpos imersos em um conjunto de dispositivos esculturais e audiovisuais que levam a lugar nenhum, exceto à região cuidadosamente articulada dos jogos sedutores da alteridade e da inovação. Ao final, estamos anestesiados: não mais condicionados pelos padrões familiares dos quais viemos, mas circundados pela promessa de desenvolver algum tipo de corporiedade impessoal que nos trará como recompensa uma condição nova – somos imersos em um jogo, prontos para a próxima fase. No projeto *Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams* (da série *Dream Station*) (2004), embora confrontado com imagens cinemáticas repletas de dinamismo, o observador é convidado a ficar parado, com o corpo isolado da diversidade sensorial da vida – é com o alcance desse estado suspensivo que o espectador "decola", sem previsão de aterrissagem.

Quando a obra se oferece como uma passarela para o deslocamento efetivo do público sobre um parque na cidade, a ênfase é colocada na operação de "suspensão": de cortar algumas das amarras que ligam o corpo ao solo "natural" e conduzi-lo para além do chão. O aparato mente-corpo (ou seja, cada novo observador) é levado a uma performance incomum, convidado a experimentar as coisas de um

Leaving, Arriving

"We have left, but we have not yet arrived": Ana Maria Tavares likes to repeat this sentence. Her practice as an artist, her poetics, deals directly with 'displacement': we are always in movement, in the sense of being captured by inescapable dynamics, the true sign of our—modern and postmodern—times. She seems to state that the condition of being an artist implies necessarily the acceptance of such mobility, bringing it to the foreground and turning it into a site (space-time) for continuous intervention. Tavares' particular inflection on the art field, however, indicates that she embraces movement as a non-static 'suspension': a possibility of taking the viewer out of his or her daily condition (departure) to keep their bodies immersed in a set of sculptural and audiovisual devices that lead nowhere but to a carefully articulated region of seductive games of otherness and novelty. In the end, we are anesthetized: not anymore possessed of the familiar patterns from where we came from, but surrounded by the promise of developing some sort of impersonal body that will bring us the reward of a new condition—we are plunged into a game, ready for the next phase. In the project *Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams* (from the *Dream Station* series) (2004), although confronted by very dynamic cinematic images, the viewer is invited to lay still, the body isolated from the sensorial diversity of life—it is through the achievement of the suspensive state that the spectator 'takes off,' with no arrival previewed.

When the work is offered as a walkway for effective displacement of the public over a park in the city, the emphasis goes to the operation of 'suspension': to cut a few of the ties that link the body to the 'natural' floor and conduct it beyond the ground. The mind-body apparatus (in fact, each new viewer) is taken in an unusual performance, invited to experience things differently: there is a feeling of security and protection, that offers 'new experience' without risk—as a result, the individual vanishes into the proposed game, invited to redesign him or herself according to the new environmental presence.



Kensington Maze
[Labirinto Kensington],
2003

Andaimes, plataformas,
corredores, escadas,
parede de espelhos
acrílicos [Scaffolding,
platforms, handrails, stairs,
wall mirrors and acrylic]
Exposição [Exhibition]
Straight or Crooked Way,
Royal College, Inglaterra,
2003



modo diferente: há um sentimento de segurança e proteção, que proporciona “novas experiências” sem risco. Como resultado, o indivíduo se desfaz no jogo proposto, convidado a se redesenhar de acordo com uma nova presença ambiental. Ana Maria Tavares cria plataformas para experiências controladas, onde os participantes são colocados em movimento: não há origem (não importa de onde vieram); o fim é uma estrutura aberta – claramente, ela propõe um labirinto. Mas, de fato, como obras de arte contemporânea, as intervenções de Ana Maria Tavares buscam oferecer acesso a alguns tópicos do real e transformá-los em “problemas sensoriais” – ou seja, torná-los disponíveis através da mente-corpo. Partimos, e é durante o deslocamento que a obra nos envolve em sua intensidade – ressonância e vibração são palavras-chave aqui: nesse ponto, não é mais possível oferecer garantia de proteção. O que acontece, então, quando está na hora de voltar para o assim chamado mundo real? Será este o momento de “chegada” ou deverá a viagem continuar em um novo estágio?

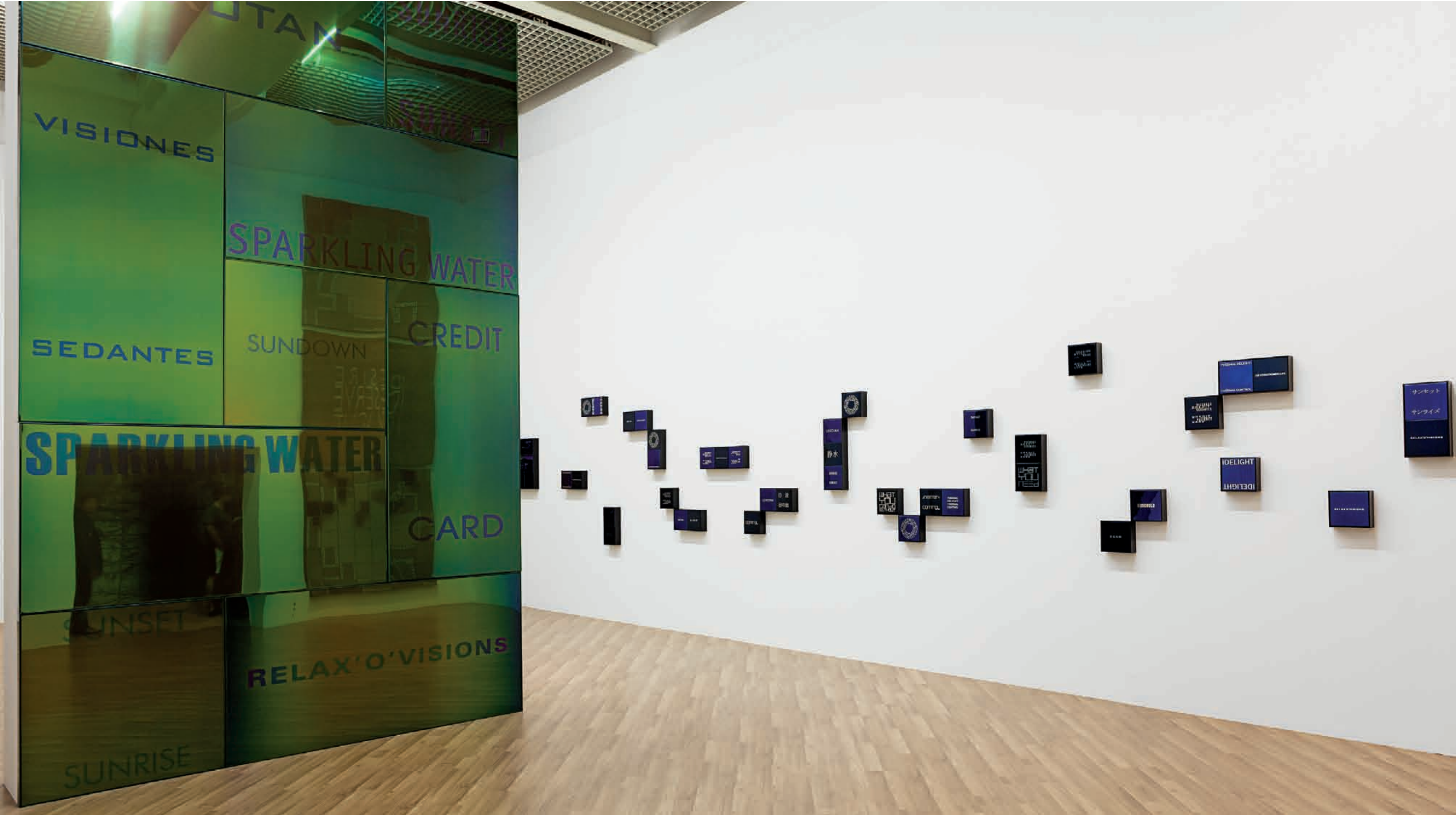
Ana Maria Tavares creates platforms for controlled experiences, where the participants are set in motion: there is no origin (it doesn't matter where they come from); the end is an open structure—clearly, she proposes a maze. But in fact, as contemporary artworks, Tavares' interventions intend to provide access to certain topics from the real and turn them into 'sensorial problems'—that is, making them available through the mind-body. We depart, and it is during the displacement that the work involves us with its intensity—resonance and vibration are key words here: at this point, it's not possible anymore to provide the guarantee of protection. What happens then when it's time to come back to the previous, so-called real world? Will it be time to arrive or should the traveling continue under a new stage?

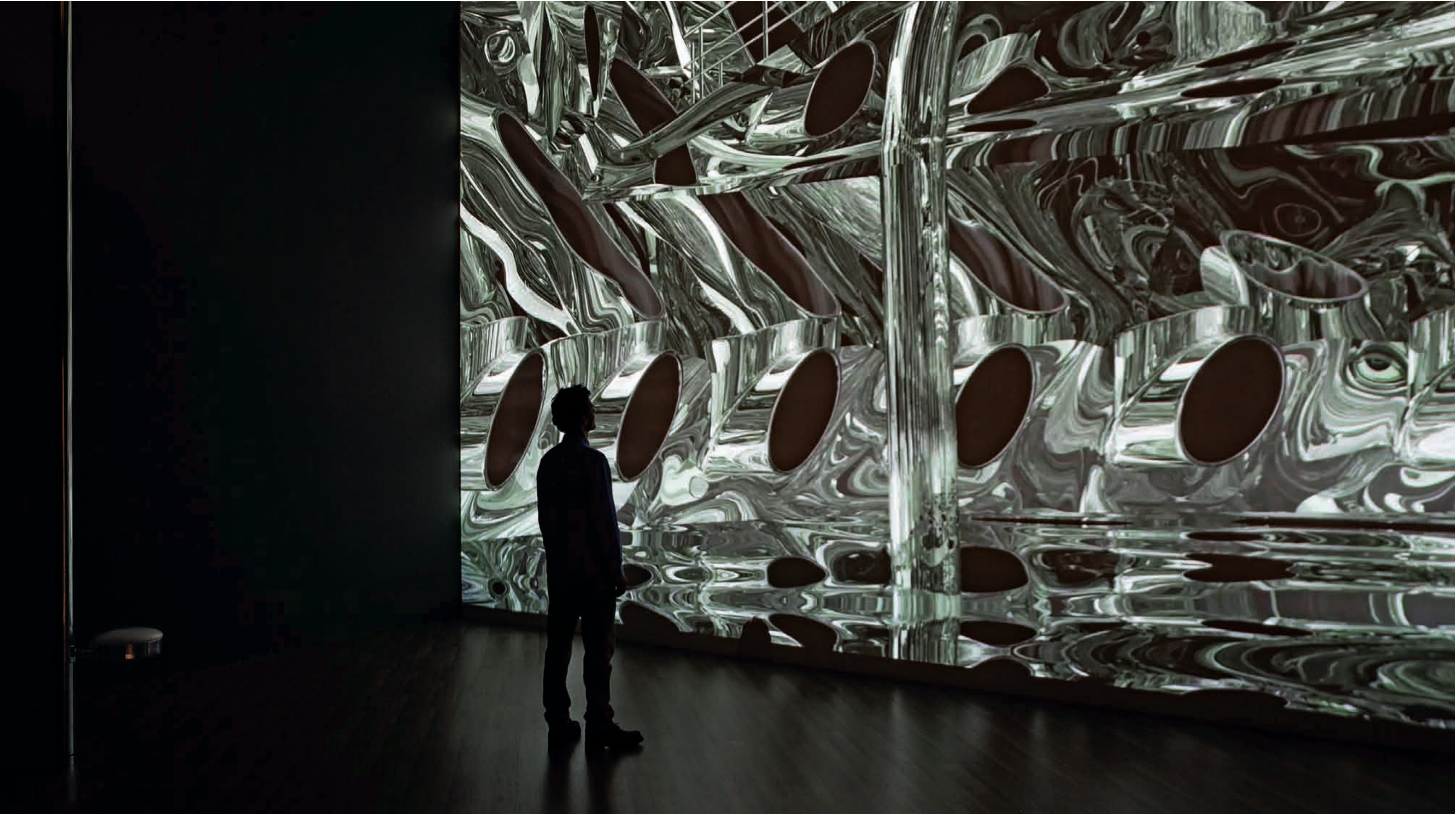












***Paisagem para Exit II*
(Rotterdam Lounge)
[Landscape for Exit II
(Rotterdam Lounge)], 2005**

Aço inox, alumínio, borracha,
cd player, espelho e fone
de ouvido [Stainless steel,
aluminum, rubber, cd player,
mirror and headphone]
Vista parcial da instalação
[Installation partial view]
Culturgest Porto,Portugal, 2005



Ana Maria Tavares, um romance contemporâneo

Teixeira Coelho, 2005

Falemos de algumas coisas ainda surpreendentemente incômodas à arte contemporânea ou, em todo caso, de algumas coisas incômodas a algum hábito cultural preguiçoso que se formou ao redor da arte contemporânea. Falemos de conteúdo, de nostalgia, de paranoia, de romantismo, do que é profundo.

Há uma passagem numa página par de Walter Benjamin que não costuma ser citada, talvez nem sequer lida. Digo *página par* porque, antes de mais nada, só as *páginas ímpares* costumam ser citadas ("essa é uma página ímpar de fulano"). Obviamente, de tanto ser citada uma página ímpar deixa de ser ímpar, mas isso não se leva muito em conta. Página par é aquela que nos livros da cultura ocidental aparece à esquerda do leitor, aquela na qual nunca se começam os capítulos, a que se lê com mais dificuldade porque se vê de lado em relação ao olho, aquela pela qual se passa depressa para poder chegar à página cômoda, a página ímpar que tanto atrai as pessoas, ótica e metaforicamente. (No Japão a página ímpar é a outra, mas essa inversão não parece convocar uma reflexão especial.) A passagem de Walter Benjamin a que me refiro aparentemente não costuma ser lida, não só porque vem numa página par, mas por pertencer a um Walter Benjamin que não costuma ser observado, o Walter Benjamin místico, aquele que se interessava pelo hermetismo, que se correspondia com Gershom Scholem, que se preocupava com a violência divina e mencionava Deus. Habitualmente se fala e se pensa em Walter Benjamin como se fosse mais um dos áulicos do materialismo histórico e da revolução, mas esse de que falo frequenta as páginas ímpares. Numa página par, Walter Benjamin escreve que um dos traços da arte de vanguarda é a "espera incessante de um milagre". Oh, claro, não se tratava, para ele, de um traço de toda e qualquer arte de vanguarda: só da *melhor*, da mais sincera.

Ana Maria Tavares, a Contemporary Romance

Let's talk about some things still surprisingly uncomfortable for contemporary art or, in any case, some uncomfortable things for a lazy cultural habit that has formed around contemporary art. Let's talk about content, nostalgia, paranoia, romanticism, of that which is profound.

There is a passage on an even-numbered page by Walter Benjamin that is often not mentioned, perhaps not even read. I say an even page because, first of all, only the *odd*, remarkable pages are usually quoted ("this is an extraordinary, singular page by such and such a guy"). Obviously, after being quoted so much, an odd, remarkable page is no longer odd, but this is not taken into account very much. The even page is the one that in the Western culture of books appears to the left of the reader, the one on which chapters never begin, whose reading is harder because it is seen from the side in relation to the eye, the one through which one reads quickly to reach the more comfortable page, the odd page that attracts people, both optically and metaphorically. (In Japan, the odd page is the other one, but this reversal does not seem to call for a special reflection.) The passage from Walter Benjamin which I refer to is apparently not usually read, not only because it is on an even page, but because it belongs to a Walter Benjamin that is not often observed, a mystic Walter Benjamin, one who was interested in Hermeticism, who corresponded with Gershom Scholem, who cared about divine violence, and mentioned God. We usually talk and think of Walter Benjamin as if he were one of the courtiers of historical materialism and revolution, but this one that I speak of frequents the odd pages. On an even page, Walter Benjamin writes that one of the features of avant-garde art is the "incessant wait for a miracle." Oh, of course, it was not, for him, a characteristic of any avant-garde art: only of the

Daquela que arma um estado de tensão entre a “impossível esperança”, ela mesma e a realidade ao redor, convulsa e sem Deus. Pessoalmente, posso dispensar o recurso a Deus e mesmo assim imaginar e manifestar ou perseguir e reconhecer uma “impossível esperança”. Não é preciso recorrer a Deus para pôr-se incessantemente à espera de um milagre. É o que ocorre com muitos dos que temos algo a ver com a palavra escrita, com a imagem imóvel ou em movimento, com os objetos moldados pela mão ou pela imaginação (mesmo que não sejamos os melhores: basta que sejamos sinceros). De modo análogo, posso também dispensar a ideia de que *toda* a melhor arte de vanguarda apresenta necessariamente esse traço, de modo que, se não o contiver, não será da melhor arte: algumas outras serão *igualmente* melhores, tão boas quanto. Mas reconheço que aquelas que se põem à espera de um incessante milagre estão também entre as melhores e talvez ocupem, entre estas, um lugar especial.

Alguém poderia argumentar que a arte de vanguarda a que Walter Benjamin se referia era a arte de vanguarda de sua época e que sua observação talvez fosse aceitável para *aquele* tempo, não hoje. É uma observação astuta, de bom efeito num debate de ideias. Mas sem sustentação. Para ficar com seus termos, a melhor arte de vanguarda, ainda hoje, é a que está à espera incessante de um milagre.

Aonde pretendo chegar já é óbvio a esta altura: a melhor arte de Ana Maria Tavares está sempre à espera de um incessante milagre. É essa a sua mola interior – para a autora ela mesma, a motivá-la em seu trabalho, e para aquele que, neste caso, não é mais apenas o observador (embora o observador nunca é *apenas*, nunca é uma questão de *apenas*) já que as propostas dessa artista são das que convocam seu frequentador à experiência, e à experiência física direta e ativa. Com uma diferença em relação a algumas outras experiências: o frequentador de sua arte tem a sensação de que pode passar, com essa obra ou diante dela, por uma experiência similar à da artista ao fazê-la ou – como se trata de uma dessas artistas que bem poderia sequer encostar a mão na obra no processo de fazê-la – ao imaginá-la. É este o ponto: diante de uma obra sua posso ter uma experiência similar à da autora, o que significa que também eu, não apenas ela, me coloco à espera de um milagre. Subo ao topo da escada – esta convocação à saída, em *Paisagem para Exit II (Rotterdam Lounge)* (2005) –, coloco os fones de ouvido (talvez mesmo sem eles) e me instalo, de início talvez sem sabê-lo, à espera do milagre, vendo-me no espelho à frente, vendo no espelho as coisas que me cercam e vendo mais que isso. Se eu for uma dessas pessoas indelicadas (como por extrapolação poderia ter

best, the sincerest. That art that creates a feeling of tension between the “impossible hope,” itself, and the reality around it, whooping and Godless. Personally, I can dispense with the use of God and still imagine and manifest or pursue and recognize an “impossible hope.” It is not necessary to turn to God to put oneself incessantly waiting for a miracle. This is the case with many of us who have something to do with the written word, with still or moving images, with objects shaped by hands or by the imagination (even if we are not the best: we just have to be sincere). Similarly, I can also dispense with the idea that *all the best avant-garde art necessarily has this trait, so that, if it does not, it will not be the best art: some others will be equally better, as good as the others. But I recognize that those that stand* waiting for an incessant miracle are also among the best and perhaps occupy, among them, a unique place.

One could argue that the avant-garde art that Walter Benjamin referred to was the avant-garde art of his time and that his remark might be acceptable for *that time, but not for today. It is an astute observation, with a good effect in a debate of ideas. But it does not maintain itself. To stay* on his terms, the best avant-garde art still today is the one that is the incessantly waiting for a miracle.

Where I am aiming to get to is already obvious at this point: the best art by Ana Maria Tavares is always waiting for an incessant miracle. This is her inner spring—for the artist herself, to motivate her in her work, and for him or her that in this case is no longer just an observer (though the observer is never *just*, it's never a matter of *just*) since the proposals of this artist are those that summon their viewer to experience, and to experience in a physically direct and active way. With a difference compared to some other experiences: in engaging with this work or even by only standing in front of it, the viewer of her art has the feeling that he or she can undergo a similar experience as the artist had while making her art, or—as she is one of those artists that might as well not have even laid a hand on the work in the process of doing it—while imagining it. That is the point: in front of one of her works, I can have a similar experience to that of the artist, which means that I too, not just her, stand waiting for a miracle. I climb to the top of the stairs—this call to exit, in *Paisagem para Exit II (Rotterdam Lounge)* [Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge)] (2005)—I put on the headphones (maybe even without them), and get settled, at first perhaps without being aware of it, waiting for the miracle, seeing myself in the mirror in front, seeing in the mirror the things around me, and seeing more than that. If I were one of those indelicate people (as by extrapolation could have been said by Montesquieu) whose sensitivity is low, I would go down the stairs

dito Montesquieu) cuja sensibilidade é baixa, desço da escada e digo a quem me acompanha que estou desapontado porque *nada* acontece lá em cima, nada vejo lá em cima que não pudesse ver de baixo. Muitos ainda acreditam que nada acontece e nada deve acontecer na arte contemporânea, cinquenta anos depois que ela apareceu (estou usando, obviamente, uma terminologia padrão; seria possível incluir nesse cálculo e nessa proposição toda a arte moderna e, nesse caso, o período compreenderia um século; mas devo acrescentar que toda a arte *melhor* é na verdade sempre uma arte contemporânea, caso em que essa questão fica sem sentido). O problema, porém, não está na arte contemporânea, mas no frequentador dessa arte. Se nada acontece no mundo interior do frequentador da arte contemporânea, nada pode acontecer na arte contemporânea, que não é cinema nem história em quadrinhos. E, de todo modo, não se espera mesmo que algo *aconteça* no sentido comum da palavra; não somos tão ingênuos a ponto de acreditar que o milagre acontecerá (talvez, aqui, a diferença com Walter Benjamin): importante é que se criem as condições para esperar pelo milagre. É o que Ana Maria Tavares faz com esta escada e com esta paisagem armada na Culturgest.

Certa informação contextual a que o frequentador da exposição no Porto pode ou não ter acesso daria à cena que procuro aqui montar uma dimensão episódica mais definida do milagre envolvido: o que se ouve pelos fones de ouvido dispostos no topo da escada é a voz de um *repórter aéreo* de conhecida estação de rádio de São Paulo que, a bordo de um helicóptero, de cima observa a cidade e diz aos motoristas em terra qual o melhor caminho a tomar para evitar os congestionamentos de fim de tarde nesta coisa monstruosa que se chama São Paulo, há muito não mais uma cidade. Quem nunca passou por essa experiência de São Paulo terá dificuldade em imaginar a dimensão cotidiana da catástrofe em questão. O helicóptero desse repórter alça voo nos instantes finais do dia mas é quando a noite já caiu e o verdadeiro pesadelo começa que sua presença nos céus de São Paulo se torna mais procurada. Sou um dos muitos que o ouvem todos os dias. Imobilizados, entre 5 e 7 da noite, num dos cento e tantos quilômetros de congestionamento que se formam na cidade todos os fins de tarde, esperamos que esse repórter aéreo, em seus *flashes* informativos a cada dez minutos ou menos, nos diga que caminhos evitar para não ficarmos irremediavelmente presos num engarrafamento interminável que não podemos prever e no qual caímos ao tentar fugir de outro, quais caminhos tomar para escapar de alguma situação incômoda. Escapar é a palavra,

and say to whoever is accompanying me that I am disappointed because *nothing* happens up there, I don't see anything upstairs that I couldn't already have seen from the bottom of the stairs. Many still believe that nothing happens and nothing should happen in contemporary art, fifty years after it came to be (I am, of course, using standard terminology; it would be possible to include in the calculation and this proposition all modern art and, in this case, the period would span for a century, but I must add that all the *best* art is actually always contemporary art, a situation whereby this question becomes meaningless). The problem, however, is not with contemporary art, but with those who engage with this art. If nothing happens in the inner world of those who engage with contemporary art, nothing can happen in contemporary art, which is not cinema or comic strips. And anyway, it's not exactly expected that something *will* happen in the ordinary sense of the word; we are not so naive as to believe that the miracle will happen (perhaps this is the difference with Walter Benjamin): the important thing is to create the conditions to wait for the miracle. This is what Ana Maria Tavares does with this ladder and with the landscape setup at Culturgest.

Certain contextual information that the viewer of the exhibition in Porto may or may not have access to would give the scene that I am seeking to create here a more defined episodic dimension of the miracle involved: what can be heard through the headphones placed on the top of the ladder is the voice of a reporter from a well-known radio station in São Paulo that, on board a helicopter, overlooks the city and tells drivers on land which is the best route to take to avoid the late-afternoon traffic jams in this monstrous thing called São Paulo, which has long ceased to be a city. Those who have never been through this experience in São Paulo will have difficulty imagining the daily scale of the disaster we are talking about. This reporter's helicopter flight takes place at the end of the day, but it is once night has fallen and the real nightmare has begun that its presence in the skies of São Paulo is most sought after. I am one of the many people who listen to him every day. Immobilized, between 5:00 and 7:00 p.m., in one of the hundred and some kilometers of traffic jams that form in the city every late afternoon, we hope that this helicopter reporter, in his news flashes every ten minutes or less, can tell us which roads to avoid not to get hopelessly stuck in an endless traffic congestion that we cannot predict and that we ended up in by trying to escape from another, which routes to take to avoid a distressing situation. Escape is the word, because in some locations in São Paulo when the traffic stops, anyone who is stuck, immobilized in their cars, is an easy prey for



Exit II (Rotterdam Lounge), 2001

Vista da instalação [Installation view]
7ª Bienal Internacional de Istambul



Exit II com Parede Niemeyer [Exit II with Niemeyer Wall], 2001

Vista da instalação [Installation view]
Coleção de Serralves: Obras Recentes, Museu de Arte Contemporânea Porto, Portugal, de 15 de março a 10 de junho de 2013



Exit I com Parede Niemeyer [Exit I with Niemeyer Wall], 1999

Vista da instalação [Installation view] Vista Panorama 99, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999

Exit I com Parede Niemeyer [Exit I with Niemeyer Wall], 1999

Vista da instalação [Installation view] Vista Panorama 99, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000



porque em certos lugares de São Paulo, quando o trânsito para, todos e qualquer um dos que estão imobilizados dentro de seus carros são presas fáceis dos assaltantes. Aí está a vida moderna: as pessoas comuns sempre presas no interior de algum ambiente – seus carros ou casas – e os marginais, em liberdade de ação. Quando ouvimos esse repórter desde seu aparelho, livre e a salvo lá em cima, o que esperamos dele é sempre o milagre (análogo ao que ele mesmo experimenta) de sairmos de onde estamos, de chegarmos a algum lugar, qualquer lugar. Impossível dar a perceber, a quem nunca viveu a situação, a dimensão do milagre implícito na voz metálica que nos chega pelo rádio do carro. Nesse sentido, a cidade de São Paulo é uma obra de arte contemporânea: se a estamos experimentando, sabemos o que sua inteligência é e produziu, caso contrário (se estamos apenas vendo-a num filme ou lendo-a numa página) nem imaginamos o que seja.

Mas essa informação contextual, por relevante que seja para a inteligência da obra, é apenas anedótica: o milagre continua esperando por mim no topo da escada embora eu não saiba o que é aquela voz que ouço pelos fones, a que ela se refere, o que significa de específico. Não é um milagre particular que está em jogo, é o milagre.

A espera incessante do milagre nas obras de Ana Maria Tavares integra pelo menos três outras construções suas: *Alguns Pássaros (Those in Flight)* (1991), que talvez sejam pássaros mas que são apoios para o corpo a partir dos quais se pode imaginar algo ao redor e, acima de tudo, algo que não está ali; *Numinosum* (2001), que esteve no Museu de Kanazawa, no Japão, por ocasião de sua inauguração em 2004 e que consiste em um duplo octógono de aço inox em cujo centro instala-se uma superfície de aço inox; e *Visões Sedantes*, de (2002), mostrada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo em 2002, numa variação de algo que esteve na Bienal de Havana imediatamente anterior e em outra exposição na Bienal de São Paulo, em 2001, que marcou os cinquenta anos de vida da instituição. Também nessas construções a autora e o frequentador estão à espera do indeterminado milagre e é nesse aspecto que me agrada relacioná-las à arte de vanguarda contemporânea, à melhor arte de vanguarda contemporânea.

Tendo entrado por essa via, já falei um pouco disso que estranhamente ainda incomoda a arte contemporânea (quando vulgarmente tratada): o conteúdo. Posso ir adiante nessa direção e lembrar agora algo ainda mais incômodo, a noção de *profundo*, com a qual entro de vez no tema do romantismo (desnecessário acrescentar que já apontava para o romantismo o tema da *viagem* convocado pela escada, uma escada que

robbers. This is modern life: ordinary people always trapped inside something—their cars or homes—and the robbers, free to act. When we hear this reporter on our radio, free and safe up there, what we expect of him is always the miracle (analogous to what he himself experiences) of getting out of where we are, of getting somewhere, anywhere. It is impossible to get someone who has never experienced the situation to understand the extent of the implicit miracle in the metallic voice that comes on the car radio. In this sense, the city of São Paulo is a contemporary work of art: if we are experiencing it, we know what its intelligence is and what it produced, otherwise (if we are just seeing it in a film or reading about it on a page), we can't even imagine what it is like.

But this contextual information, albeit relevant for the intellection of the work, is only anecdotal: the miracle is still waiting for me at the top of the stairs although I do not know what that voice is that I hear on the headphones, *what it refers to*, *what it specifically* means. It is not a particular miracle that is at stake; it is *the miracle*.

The incessant wait for the miracle is a part of at least three other works by Ana Maria Tavares: *Alguns Pássaros (Those in Flight)* [Some Birds (Those in Flight)] (1991), which may be birds but which are supports for the body from which one can imagine something around and, above all, something that is not there; *Numinosum* (2001), which was on display at the Kanazawa Museum in Japan, on the occasion of its inauguration in 2004 and consists of a double stainless steel octagon in whose center there is a mirrored surface of stainless steel; and *Visões Sedantes* (2002), exhibited at the Museu de Arte Contemporânea in São Paulo in 2002, a variation of what had been exhibited in the immediately previous Havana Biennial and in another exhibition at the Bienal de São Paulo in 2001, which marked the fiftieth anniversary of the institution. In these constructions, the artist and the viewer are also waiting for the undetermined miracle, and it is in this aspect that I like to relate them to the art of contemporary avant-garde, the best art of contemporary avant-garde.

Having raised this point, I have spoken a little of that which strangely still bothers contemporary art (when treated vulgarly): the content. I can continue in this direction and now recall something even more uncomfortable, the notion of *profound* with which I enter once and for all the romance theme (needless to add that the romantic theme was already present with the theme of *travel* evoked by the ladder, a ladder that can only be a plane's ladder, right? And not just a pleasure trip but a journey for salvation, or at least relief, which was carried out under the most recent dictatorship in Brazil—of which the artist probably had no direct experience, however.

só pode ser de avião, não é mesmo? E não só a viagem de prazer como a viagem de salvação, ou pelo menos de alívio, que se fazia sob a mais recente ditadura no Brasil – mas disso talvez a autora não teve vivência direta. Não importa: o fato de ser essa uma leitura particular, embora de modo algum única, não invalida o romantismo da proposta; pelo contrário). *Profundo* é um termo que nem mesmo os filósofos gostam de abordar; seu sentido é complicado. É uma metáfora, por certo, cujo significado pode ser rastreado na trilha que Gaston Bachelard abriu com sua *Poética do espaço* ao falar da mística do interior, daquilo que está *dentro* e que não se pode ver ou alcançar direito. Outra imagem válida aqui é a do poço – e não será inteiramente gratuito perceber o *Numinosum* como a borda de um poço. Interessa-me mais, porém, seguindo as reflexões de Isaiah Berlin, falar de *profundo* como sendo alguma coisa de fato indefinida mas que sei, em todo caso, que não é nem Belo, nem Maior ou Único. Posso reconhecer que Dostoiévski é mais profundo do que Tolstói e, no entanto, continuar gostando mais de Tolstói que de Dostoiévski. E certamente Borges e Kafka são mais profundos que Ian McEwan e Milan Kundera, mas posso gostar dos quatro, embora não com a mesma intensidade (certamente não com a mesma a intensidade). Turner é Belo, ao passo que Caspar David Friedrich é certamente mais profundo: nem por isso direi que Friedrich é mais belo que Turner – e se não o faço não é apenas porque não se diz *mais belo*. Por *profundo* o que se quer expressar talvez seja a inexauribilidade, a impossibilidade de abarcar alguma coisa, um sentimento, uma ideia, uma sensação que não se sabe então o que é. Eu poderia aqui recorrer a uma outra expressão se ela não fosse dessas que frequentam as páginas ímpares, aquelas mais citadas: incomunicabilidade ou indecidibilidade, se isso for um termo; o que não se pode expressar. Mas não usarei essas palavras, que já se gastaram e, com elas, seu objeto. Berlin me propõe outra, melhor: inexauribilidade. Nisso Ana Maria Tavares é uma artista da vanguarda romântica contemporânea. De modo abreviado, uma artista romântica.

O romantismo é um universo. Inexaurível, ele próprio. Nem poderia ser diferente. Tantos outros traços o integram. Não há aqui nem espaço nem competência para abordá-los todos. Há um, porém, que parece relevante para continuar a compreender a instalação de Ana Maria Tavares na Culturgest do Porto: a paranoia. O romantismo não é feito só de impulsos ou cores positivas, voluntaristas: aquele romantismo que vai nos liberar de tudo, da opressão, do vazio, do mal, esse romantismo que se configura como uma *teologia estética da libertação* (que é

It doesn't matter: the fact that this is a private reading, although by no means unique, does not invalidate the romanticism of the proposal; on the contrary). *Profound* is a term that even philosophers don't like to address; its meaning is complicated. It's a metaphor, of course, the meaning of which can be traced on the path that Gaston Bachelard opened with his *Poetics of Space* when he spoke of the inner mystical, of that which *is inside and can't be seen or reached properly*. Another compelling image here is that of the well—and it won't be entirely unjustifiable to think of the *Numinosum like the edge of a well*. I am more interested, however, following Isaiah Berlin's reflections, in talking about *profound* as being something indeed indefinite but that I know, in any case, is neither Beautiful nor Greater or Unique. I can recognize that Dostoevsky is more profound than Tolstoy and yet, still prefer Tolstoy over Dostoevsky. And most certainly, Borges and Kafka are more profound than Ian McEwan and Milan Kundera, but I can like the four of them, though not with the same intensity (certainly not with the same intensity). Turner is Beautiful, while Caspar David Friedrich is certainly more profound: but this does not mean that I will affirm that Friedrich is more beautiful than Turner—and if I don't affirm that, it's not just because you do not say something is *more beautiful*. By *profound what one wants to say is perhaps the inexhaustibility, the inability to grasp something, a feeling, an idea, a feeling that is unknown*. I could use another expression if it were not one that always frequents the odd pages, those most quoted: *incommunicability* or undecidability, if this is an actual term; that which cannot be expressed. But I will not use these words, which have already been used up, and with them, their object. Berlin offers me another better term: *inexhaustibility*. In this, Ana Maria Tavares is an artist of the contemporary romantic vanguard. In an abbreviated form, a romantic artist.

Romanticism is a universe. Inexhaustible in itself. It could not be different. So many other features integrate it. There is here neither space nor competence to address them all. There is one, however, that seems relevant to continue to understand Ana Maria Tavares' installation at the Culturgest Porto: paranoia. Romanticism is not only made of impulses or positive, voluntarist colors: that romanticism that will release us from everything, from all oppression, from emptiness, from evil, that romanticism that is configured as an *aesthetic liberation theology* (which is always ethical) that promises heaven in the *dawn of a tomorrow that will soon break* and which does not interest me at all because its historical fruit is always totalitarianism (in versions of realistic socialism, of "nondegenerated" Nazi art or any other national and ideological equivalent). Ana Maria

sempre uma ética) a prometer o paraíso no *amanhã que já vai raiar* e que não me interessa em nada porque seu fruto histórico é sempre o totalitarismo (nas versões do socialismo realista, da arte nazista "não degenerada" ou de qualquer outro modo nacional e ideológico equivalente). Ana Maria Tavares não vai me libertar de nada, nem quer fazê-lo. Antes assim. Mas há um outro romantismo, este de orientação pessimista, para aceitar a terminologia corrente, que se revelou uma obsessão do século XX na forma da paranoia e que se descreve nos modos de um mundo que não se deixa domar tão facilmente como pensam os românticos otimistas; que vê a humanidade, como na imagem de Schopenhauer, como encerrada num minúsculo barco solto sem rumo no meio de um oceano imenso e adverso; ou, ainda, em termos políticos, que se alimenta da ideia de que há sempre uma conspiração da história a denunciar (a conspiração deles, sendo eles o mercado, a globalização ou o mal, ou uma certa etnia, uma certa religião, à escolha). Nenhum de nós, viventes do século XX, está livre dessa paranoia, portanto nem a artista. Em mais de um aspecto, e como é visível em quase todas as suas obras, ela é uma artista dessa *civilidade técnica* que, imaginamos, nos envolve e encurrala. (Naturalmente, como diz o chiste, o fato de alguém ser paranoico não o impede de estar sendo realmente perseguido...) Nesta exposição na Culturgest, o romantismo pessimista está presente na "catraca" e nos postes de vigilância com seus espelhos convexos, em seus contundentes metais polidos. Mas, como diz o título geral da exposição, isso tudo é apenas a paisagem em cujo interior se criam as condições para aquilo que é realmente o núcleo da mostra: a espera incessante do milagre ao redor da escada, no centro da paisagem.

Se menciono a paranoia, talvez devesse incluir um outro traço do romantismo, importante: a nostalgia. Em particular, *a nostalgia da casa do meu pai*, nas palavras de Novalis, e que leio como a nostalgia do lugar de onde saí e que primeiro me abrigou ou de onde primeiro me lancei. Eu não teria chegado a atinar com a nostalgia, neste caso, não fosse por uma conversa casual com a artista. Se apenas tivesse lido a respeito em algum lugar, sem vê-la e ouvi-la falando sobre isso com intensidade, provavelmente não me daria conta de seu significado. E meus termos podem ser excessivos porém creio que há aqui uma relação que não se deve menosprezar: a "casa do meu pai" para Ana Maria Tavares é o balé a que se dedicou quando criança. A relação entre um corpo (da artista, do frequentador da obra de arte), um espaço e um objeto me parece (agora) forte e visível demais para ser posta de lado: prefiro aqui pecar por excesso a fazê-lo por negligência de

Tavares will not free me from anything, nor does she want to. It's better so. But there is another romanticism, this one of a pessimistic orientation, to accept current terminology, which in itself proved to be an obsession of the 20th century in the form of paranoia and which is described in the ways of a world which cannot be tamed as easily as optimistic romantics think; which sees humanity as enclosed on a tiny boat floating loose, adrift, in the middle of an immense and adverse ocean, as in the image by Schopenhauer; or even, in political terms, that which feeds itself from the idea that there is always a conspiracy story to report (*their* conspiracy, where *they* are the market, globalization, or evil, or a particular ethnicity, a particular religion, open for choice). None of us living in the 20th century is free from this paranoia, so neither is the artist. In more than one respect, and as is visible in almost all her works, she is an artist of this *technical civility which, we imagine, involves and corners us*. (Of course, as the joke goes, the fact that someone is *paranoid* does not prevent him or her from actually being chased...). In this exhibition at Culturgest, pessimistic romanticism is present in the "turnstile" and surveillance posts with their convex mirrors in striking polished metal. But as the general title of the exhibition says, all this is just the landscape within which the conditions for what is really the core of the show are created: the incessant wait for the miracle around the ladder, in the center of the landscape.

If I mention paranoia, perhaps I should include another distinctive trait of romanticism: nostalgia. In particular, *nostalgia for my father's house, in the words of Novalis, and which I interpret as the nostalgia for the place from which I came and which first sheltered me or where I began*. In this case, I would not have come to comprehend the nostalgia, were it not for a casual conversation with the artist. If I had only read about it somewhere without seeing her and hearing her talking about it with great intensity, I probably would not realize how meaningful it really is. And my terms may be excessive, but I believe that there is a relationship here that should not be overlooked: when Ana Maria Tavares mentions "my father's house," she is referring to the ballet to which she dedicated herself as a child. The relationship between a body (the artist's, that of the artwork's viewer), a space, and an object seems to me (now) as too strong and visible to be overlooked: I prefer here to err on the side of caution than to neglect a hypothesis. This is perhaps the less relevant passage of this text, but I cannot help but note that the ballet (and I refer to classical ballet and to the first works of modernist ballet, such as Balanchine's choreographies for Stravinsky, which I once attended on an unforgettable night) is nothing more, nothing less than a succession of

uma hipótese. Esta será talvez a passagem menos relevante deste texto, mas não posso deixar de anotar que o balé (e me refiro ao balé clássico e ao primeiro balé do modernismo, como as coreografias de Balanchine para Stravinski, que pude certa vez frequentar numa noite inesquecível) é nada mais, nada menos que uma sucessão de esperas incessantes do milagre, o tempo todo: no salto da bailarina em direção ao nada e que pode não se concluir, requerendo a intervenção do segundo, do parceiro; na pirueta sobre o próprio eixo, que deveria ser inexaurível, tanta coisa... Não tenho ideia dos reais sentimentos de Ana Maria Tavares a respeito de sua dança, de sua experiência pessoal com o balé, do caráter fundador que isso teve ou não para ela, se aquilo era algo que ela desejava continuar ou não. No entanto, mesmo para quem começou sua carreira artística com o desenho (mas reparem: um desenho que se espalha pela parede, quer dizer, pelo espaço maior), a proximidade entre a dança e certas inserções no espaço que a autora propõe me parece fortemente significativa. E mesmo que a autora discorde, esse é um dos milagres que vislumbro ao frequentar (agora) alguma obra sua. Que há uma nostalgia aí, me parece claro. Não é necessário que a minha seja a mesma dela. Tampouco é uma nostalgia no sentido da lamentação, mas de reencontro com algo que não foi possível levar até o fim da primeira vez, com algo que não se sabia ser preciso levar até o fim – que não se sabia que *era alguma coisa*. Alguém poderia argumentar que não é preciso falar de nostalgia num caso como este e que aquilo que a autora talvez não tenha feito antes está fazendo agora, ali, na nossa frente. Mas é que na verdade o milagre não acontece, há apenas a criação da espera incessante de que aconteça – a nostalgia de algum outro momento em que o mesmo fenômeno se produziu: *eu visito e revisito a cidade que amei*, o filme que me animou, o amor que deixou de ser, a pintura que me convulsionou, ainda que a cada vez não encontre (mais) aquela inclinação inicial.

Nenhum texto ao redor de um autor parece completo se não contiver sua localização dentro de um quadro teórico-prático mais geral. Localizar, aqui, é o mesmo que atribuir uma família, reivindicar uma família. Por vezes o próprio autor a reivindica (sem dúvida, essa família pode não reconhecê-lo, como acontece no mundo das famílias: esse é um drama à parte), por vezes o autor detesta a família e repele toda filiação a alguma ou todas elas (o que não impede a família, por si ou por meio de um estranho, o crítico, de dizer que, sim, esse autor lhe pertence). Respeitando esses sentimentos difíceis, não me moverá a preocupação de ligar Ana Maria Tavares a um movimento específico. Mas ela mesma fala da proximidade que experimentou em relação

incessant waits for the miracle, unceasingly: in the ballerina's leap towards nothingness and which may not conclude itself, requiring the intervention of the second dancer, the partner; the pirouette on its own axis, which should be inexhaustible, and so much more... I have no idea of Ana Maria Tavares' real feelings about her dancing, her personal experience with ballet, the founding importance it may have had or not for her, if it was something she wanted to give continuity to or not. However, the proximity between dance and certain insertions into the space that the artist proposes seems to me as highly significant, even for someone who began their artistic career with drawing (but note: a drawing that extends across the wall, that is, spreads over a larger space). And even if the author disagrees, this is one of the miracles that I can perceive upon engaging (now) with her works. It seems clear to me that there is an element of nostalgia there. It is not necessary that mine be the same as hers. Nor is it a nostalgia in the sense of grief and sorrow, but one of reconciliation with something that was not concluded the first time around, with something that one did not know had necessarily to be concluded—something one did not know *was significant*. One could argue that it is not necessary to speak of *nostalgia in a case like this* one and that what the author may not have done before, she is doing now, there, right in front of us. But, in truth, the miracle does not actually happen, there is only the creation of an incessant wait for it to happen—a nostalgia for some other time when the same phenomenon occurred: *I visit and revisit the city that I once loved*, the film that inspired me, the love that no longer is, the painting that convulsed me, even though each time I don't find that initial inclination—not anymore.

No text about an author seems complete if it does not include their location within a more general theoretical and practical framework. To locate here is the same as assigning a family, as claiming a family. Sometimes the author himself claims it (no doubt this family may not recognize him, as occurs in the world of families: this is another drama), sometimes the author hates the family and repels any affiliation to any or all of them (which does not prevent the family, on its own or through a stranger, the critic, from saying that, yes, this author belongs to this family). Respecting these difficult feelings, I will not be concerned with linking Ana Maria Tavares to a particular movement. But she herself speaks of the closeness she experienced with the American artist Robert Irwin (born in 1928). With some robert irwins, the link may be clearer (the Irwin that chooses light as a medium, who "opens" windows in preexisting windows, such as at the Museum of Contemporary Art in San Diego). With other robert irwins who are

ao artista norte-americano Robert Irwin (nascido em 1928). Com alguns roberts irwins, a ligação pode ser mais clara (aquele Irwin que escolhe a luz como meio; o que "abre" janelas em janelas preexistentes, como no MAC de San Diego). Com outros roberts irwins mais minimalistas, mais secos, nem tanto; ela pode até ter partido dali porém muitas vezes incorpora mais matéria (melhor dizendo, mais carne e sangue) no que faz do que seu antepassado alegado. Deixando de lado esse tipo de filiação, parece-me correto observar (e faço esta localização apenas para fornecer um ponto de referência que possa ser reconhecido em mais de uma fronteira) que ela pertence, a sua maneira – e desde que o frequentador faça sua parte –, a esse grupo dos que propõem obras que se colocam à espera do milagre e que inclui, entre outros, o Rodin de algumas de suas mãos que brotam sozinhas de um bloco de pedra, o Gerhard Richter de Betty, o Damien Hirst do tubarão no tanque de formol. Não todo Rodin, Richter e Hirst, mas esses em particular: nenhum artista é o tempo todo coerente consigo mesmo, menos ainda igual a si mesmo. E se destaco que no caso de Ana Maria Tavares o frequentador deve fazer sua parte é porque certamente, e de um modo sem dúvida maravilhoso, a mão de Rodin já propõe em si boa parte do milagre pelo qual se espera, como Betty o faz. Recusando a figuração direta, Ana Maria Tavares opta pelo caminho das pedras. Não direi que, se seu frequentador a acompanhar, ele poderá chegar a algum lugar, com ela e como ela, porque neste caso não se trata de chegar lá: o que importa é a disposição de buscar chegar.

— Sempre estranhei um pouco o fato de Ana Maria Tavares chamar suas obras de *armadilhas*: eu não as via como tais. Depois, levando em conta o evidente, isto é, que seu mundo de referência imediata é essa *civilidade técnica* dos aparelhos *design*, e lembrando que no universo racionalista do design (e de alguma arte moderna e contemporânea também) o artista deve obrigatoriamente lidar com *formas ideais*; e considerando ainda que as formas que ela propõe, apesar de assim parecerem graças à ilusão técnica, não são ideais, intencionalmente (o frequentador de *Exit II* talvez se dê conta disso, chegando ao topo da escada e tendo consciência de seu corpo e da *forma* algo instável do equipamento que o envolve), percebo que talvez *armadilhas* seja um nome correto pelo menos em um sentido: a armadilha é para a técnica, para a racionalidade, para as formas ideais, na vida como na arte. E a matéria dessa armadilha é o romantismo, quer dizer, a noção clara de quais são as forças vitais para a própria pessoa implicada – a artista, o frequentador.

more minimalist, drier, the link may not be so clear; she may even have begun from there, although she often incorporates more matter (or rather, more flesh and blood) in what she does than does her alleged ancestor. Leaving aside this kind of familial affiliation, it seems correct to observe (and I make this link only to provide a reference point that can be recognized in more than one façade) that she belongs, in her way—and as long as the viewer does his or her part—to the group of artists who propose works that set themselves to wait for the miracle and which includes, among others, the Rodin of those hands that burgeon by themselves from a block of stone, Betty's Gerhard Richter, the Damien Hirst of the shark in a tank of formaldehyde. Not every Rodin, Richter, and Hirst, but these in particular: no artist is at all times consistent with him or herself, let alone the same as him or herself. And if I emphasize that in the case of Ana Maria Tavares the viewer must do his or her part it is because certainly, and without a doubt in a wonderful way, Rodin's hand in itself already proposes much of the miracle which one waits for, as does Betty. *Rejecting direct figuration, Ana Maria Tavares chooses to follow the stepping stones. I won't say that if her viewer follows her, he or she will get somewhere, with her and like her, because* in this case, it is not about getting there: what matters is the willingness to try and get there.

— I have always found it a bit strange the fact that Ana Maria Tavares calls her works *traps*: *I did not see them as such*. After taking into account the obvious, that is, that her world of immediate reference is this *technical civility* of the *design* apparatus, and bearing in mind that in the rationalist design universe (and some modern and contemporary art as well), the artist must necessarily deal with *ideal forms*; and considering still that the forms she proposes, although they seem as such due to technical illusion, are intentionally *not* ideal (the viewer of *Exit II* may realize this upon reaching the top of the stairs and becoming aware of his or her body and of the *form* of the somehow unstable equipment that envelops him or her), I realize that perhaps *traps* is a correct name, at least in one sense: the trap concerns the technique, concerns rationality and the ideal forms, in life as in art. And the subject of this trap is romanticism, that is, the clear understanding of what the vital forces are to the person involved—the artist, the viewer.











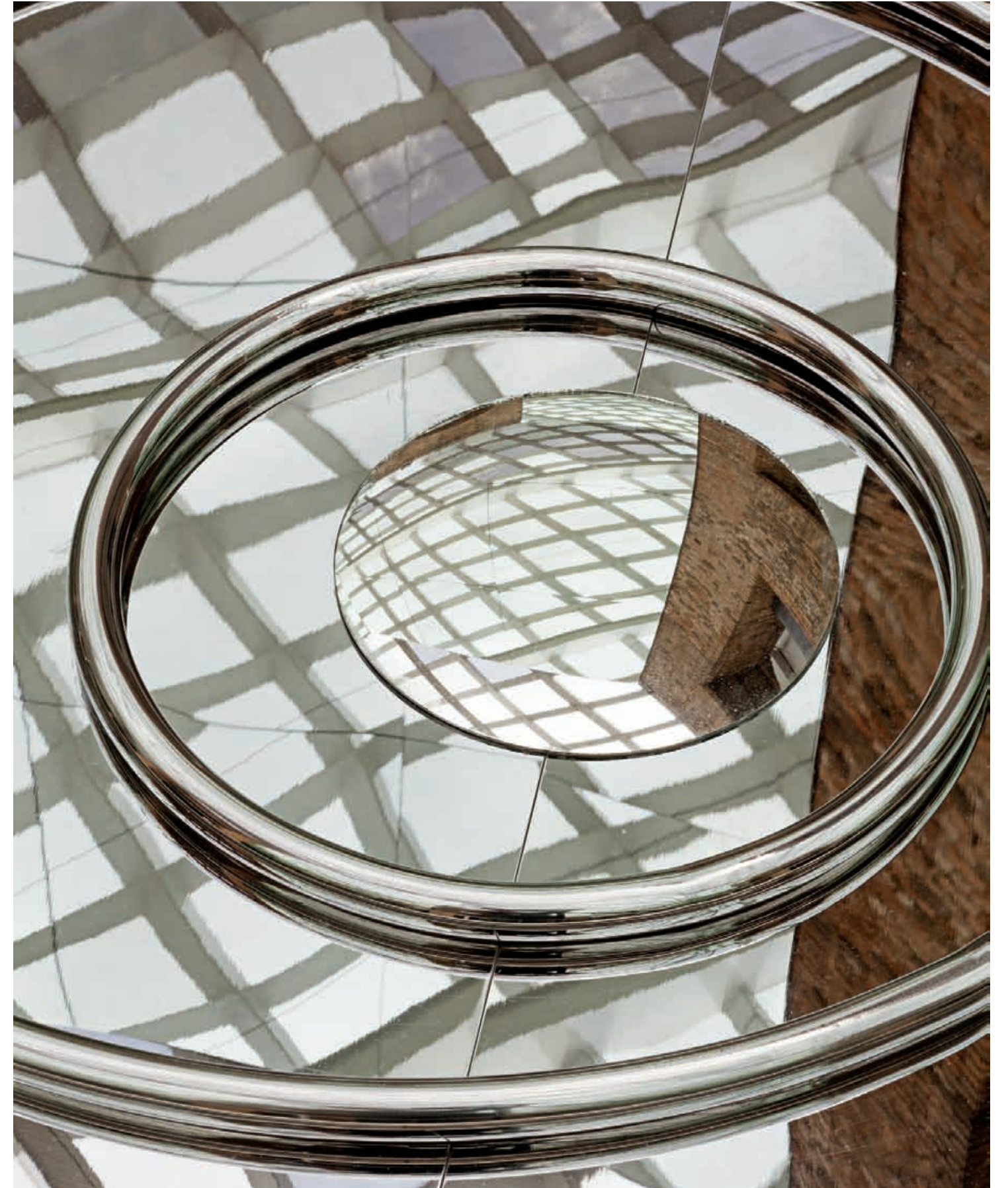












Sinfonia Tropical para Loos I–VI [*Tropical Symphony for Loos I–VI*], 2014

90 × 90 × 5 cm
impressão pigmentada mineral sobre papel de algodão [pigmented mineral ink print on cotton paper]
modelagem digital [digital modeling] Pedro Perez Machado
Coleção da artista [collection of the artist]

Coluna Niemeyer com Catraca [*Niemeyer Column with Turnstile*], 1997

520 × Ø 198 cm
aço inox e rodízios [stainless steel and casters]
Coleção da artista [collection of the artist]

Coluna Niemeyer com Sofá e Retrovisor (Museums’ Piece) [*Niemeyer Column with Sofa and Rearview Mirror (Museum's Piece)*], 1997

520 × Ø 191 cm
aço carbono, aço inox, couro, espelho convexo e madeira [carbon steel, stainless steel, leather, convex mirror and wood]
Acervo do [collection of] Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

—

SALA 4
(PP. 148–153)

Atlântica Moderna (parte I) [*Atlântica Moderna (part I)*], 2016

Obra que compõe a instalação:

Parede Loos com Paraíso (da série Bunker–O Homem Ilha) [*Loos Wall with Paradise (from the series Bunker–The Island Man)*], 2014

listras pretas sobre paredes brancas, peça sonora e projeção de vídeo [black stripes on white walls, sound piece and video projection]
modelagem e renderização 3D [3D modeling and rendering] Pedro Perez Machado
peça sonora [sound piece] Ana Maria Tavares e [and] Pedro Perez Machado
Coleção da artista [collection of the artist]

Vitórias-Régias para o Rio Cocó III e IV (Natural-Natural) [*Victorias Regias for the Cocó River III and IV (Natural-Natural)*], 2013

III: 80 × 80 × 80 cm, 80 × 40 × 40 cm, 90 × 20 × 20 cm
IV: Duas peças de 110 × 50 × 50 cm
acrílico, aço inox e tecidos e fios diversos [plexiglass, stainless steel and various fabrics and threads]
Coleção da artista [collection of the artist]

Esta obra resulta das proposições colaborativas do projeto Natural-Natural: Paisagem e Artíficio, idealizado e coordenado pela artista, realizado em Fortaleza (CE) em 2013 [This work results from collaborative propositions for the Natural-Natural: Paisagem e Artíficio project, created and coordinated by the artist for the city Fortaleza in Ceará in 2013]
Colaboração [collaboration] Celina Hissa
Artesãos convidados [guest artisans] Benedita Áuria de Sales, Helena Fideles da Silva, Julia Fideles da Silva, Oscar Cordeiro Menezes, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos e [and] Wilza Lima Pereira

Vitórias-Régias para o Rio Cocó V (Natural-Natural) [*Victorias Regias for the Cocó River V (Natural-Natural)*], 2013

90 × 20 × 20 cm
acrílico, aço inox, cobre, nióbio e ouro rosa [plexiglass, stainless steel, copper, niobium and rose gold]
Essa vitória-régia em ouro e nióbio foi concebida por Ana Maria Tavares e produzida com a colaboração de Marina Sheetkoff [This victoria in gold and niobium was conceived by Ana Maria Tavares and produced in collaboration with Marina Sheetkoff]
Coleção da artista [collection of the artist]

Vitórias-Régias para Purus e Negros I – III (Atlântica Moderna) [*Victorias Regias for Purus and Negros I–III (Atlântica Moderna)*], 2014

I: 80 × 80 × 80 cm e 100 × 60 × 60 cm
II: 90 × 20 × 20 cm, 110 × 60 × 60 cm, 90 × 40 × 40 cm e 70 × 20 × 20 cm
III: 120 × 50 × 50 cm e 110 × 50 × 50 cm
acrílico, aço inox e tecidos e fios diversos [plexiglass, stainless steel and various fabrics and threads]
Coleção da artista [collection of the artist]

Esta obra resulta das proposições colaborativas do projeto Natural-Natural: Paisagem e Artíficio, idealizado e coordenado pela artista, realizado em Fortaleza (CE) em 2013 [This work results from collaborative propositions for the Natural-Natural: Paisagem e Artíficio project, created and coordinated by the artist for the city Fortaleza in Ceará in 2013]
Colaboração [collaboration]: Celina Hissa
Artesãos convidados [guest artisans] Benedita Áuria de Sales, Elenir Fideles da Silva, Franscisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Julia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva e [and] Verônica Vieira dos Santos

Massagem para Olhos Cariocas I e II [*Massage for Carioca Eyes I and II*], 2008

205 × 41 × 91,5 cm
acrílico, couro e máscara para massagem [plexiglass, leather and eye massage mask]
Coleção da artista [collection of the artist]

—

SALA 5
(PP. 156–165)

Tapetes Pretos para Paredes Brancas [*Black Mats for White Walls*], 1982

2000 × 32 cm
capachos de borracha, alumínio e alumínio composto [rubber mats, aluminum and aluminum composite material]
Coleção da artista [collection of the artist]

Carimbo I–V [Stamp I–V], 1982
96 × 66 cm (cada)
serigrafia sobre papel [silk screen print on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Organismo Luz I–IV [*Light Organism I–IV*], 1985

63,5 × 85 cm (cada)
grafite e pastel seco sobre papel algodão [graphite and dry pastel on cotton paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Série Sedas [*Silk Series*], 1986

52 × 50 cm
fita adesiva, latão, seda, tecido de polipropileno e tinta poliuretana [adhesive tape, metal, silk, polypropylen fabric and polyurethane paint]
Coleção da artista [collection of the artist]

Sem título [Untitled], 1986

20 × 34,7 cm
fluorene e nanquim sobre papel [fluorene and India ink on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Sem título [Untitled], 1987

39 × 48 cm
fluorene e nanquim sobre papel e pvc [fluorene and India ink on paper and pvc]
Coleção [collection] Pedro Prado

Sandálias I–VI [*Sandals I–VI*], 1981–82

48 × 66 cm
impressão lito offset [litho offset print]
Coleção da artista [collection of the artist]

Bolha [Bubble], 1995

43 × 33 cm
serigrafia sobre pvc [silk screen print on pvc]
Coleção [collection] Gerson de Oliveira

Bolhas [Bubbles], 1985, **reimpressão de 2016** [printed in 2016]

36 × 52cm
impressão pigmentada mineral sobre papel algodão [pigmented mineral ink print on cotton paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Cadernos de estudos [*Sketchbooks*], 1985–86

17,5 × 14 cm (fechado)
17,5 × 26 cm (aberto)
Coleção da artista [collection of the artist]

Caderno de estudos para exposição individual na Galeria Raquel Arnaud [*Notebook with Raquel Arnaud*] [*Exhibition at Galeria Raquel Arnaud*], 1990

28 × 21,5cm
técnica mista sobre papel [mixed media on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Série Gestos I–XIII [*Gestures Series I–XIII*], 1982

29,7 × 24 cm (cada)
nanquim sobre papel [india ink on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Estudos para série Sandálias [*Studies for the series Sandals*], 1982

dimensões variáveis [variable dimensions]
fotografias e fotomontagens [photographies and photomontages]
Coleção da artista [collection of the artist]

Sem título (Estudos para outdoor) [Untitled (Studies for Billboard)], 1982

20 × 25,3 cm cada
acrílica, colagem, hidrográfica e lápis de cor sobre papel [acrylic, collage, felt pen and colored pencil on paper]

Sem título (Estudos para videotexto, XVII Bienal de São Paulo) [Untitled (Studies for Videotexto, XVII Bienal de São Paulo)], 1982

20 × 25,3 cm
grafite e hidrográfica sobre papel [graphite and felt pen on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Sem título [Untitled], 1977

20 × 20 cm (cada)
colagem [collage]
Coleção da artista [collection of the artist]

Sem título [Untitled], 1977

17,6 × 27,3 cm (cada)
colagem [collage]
Coleção da artista [collection of the artist]

Caderno de desenho [*Sketchbook*], 1984

27 × 35 cm (fechado), 55,5 × 35 cm (aberto)
técnica mista sobre papel [mixed media on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Bolhas [Bubbles], 1982

20 × 15,4 cm
envelope e microfilme [envelope and microfilm]
Da exposição [from the exhibition] *Artemicro, Museu da Imagem e do Som, São Paulo*

Sem título [Untitled], 1984–85

29,3 × 36,7 cm
bico de pena e nanquim sobre papel [nib and India ink on paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

Cartaz da exposição Objetos e interferências [Poster of the exhibition Objects and Interferences], 1982

28 × 61,5 cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Coleção da artista [collection of the artist]

Projeto para a instalação Tapetes Pretos para Paredes Brancas [Project for the installation Black Mats for White Walls], 1982

48,5 × 46,6 cm (aberto), 24 × 31 cm (folha de texto)
Exposição individual na [solo exhibition at] Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1982
grafite sobre papel vegetal [graphite on tracing paper]
Coleção da artista [collection of the artist]

—

SALA 6
(PP. 170–179)

Obi (*Deny*) [Oby (Negar)], 2008

350 × 36 × 8,3 cm
acrílico e seda [plexiglass and silk]
Coleção da artista [collection of the artist]

Tan’mono I (*Desire*) [Tan’mono I (Desejo)], 2008

480 × 43 × 8,3 cm
acrílico e seda [plexiglass and silk]
Coleção da artista [collection of the artist]

Tan’mono IV (*Desire*) [Tan’mono IV (Desejo)], 2008

498 × 43 × 8,3 cm
acrílico e seda [plexiglass and silk]
Coleção da artista [collection of the artist]

Obi I (*Delight*) [Obi I (Prazer)], 2008

521 × 36 × 8,3 cm
acrílico e seda [plexiglass and silk]
Coleção da artista [collection of the artist]

Obi II (*Delight*) [Obi II (Prazer)], 2008

521 × 36 × 8,3 cm
acrílico e seda [plexiglass and silk]
Coleção da artista [collection of the artist]

Fortuna [Fortune], 2009

34,2 x Ø 190 cm
acrílico [plexiglass]
Coleção [collection] José Marton

Noturno II e X (da série *Caça-palavras*) [Nocturn II and X (from the series Word Search Puzzle)], 2004

120 × 200 × 7 cm
aço inox colorido e alumínio [colored stainless steel and aluminum]
Coleção [collection] Roger Wright.
Obra em comodato com a [on long-term loan to the] Pinacoteca do Estado de São Paulo

Cityscape (Parede AMT para Niemeyer) Módulo II [Cityscape (AMT Wall for Niemeyer) Module II], 2001

475 × 285 × 7 cm
aço inox colorido e gravado, aglomerado e alumínio [colored and engraved stainless steel, chipboard and aluminum]
Coleção [collection] Ricard Akagawa

Night Mantra Window Steel (from the Forbidden Mantras Series) [Mantra Noturno Janela de Aço (da série Mantras Proibidos)], 2007

160 × 160 × 8 cm
aço inox colorido e gravado e alumínio anodizado [colored and engraved stainless steel and anodized aluminum]
Coleção particular [private collection]

Night Mantra Total (from the Forbidden Mantras Series) [Mantra Noturno Total (da série Mantras Proibidos)], 2007

160 × 160 × 8 cm
lã, madeira e seda [wool, wood and silk]
Coleção [collection] Marcia e Luiz Chrysostomo

Night Mantra Window Steel (from the Forbidden Mantras Series) [Mantra Noturno Janela Aço (da série Mantras Proibidos)], 2007

160 × 160 × 8 cm
aço inox colorido e gravado e alumínio anodizado [colored and engraved stainless steel and anodized aluminum]
Coleção [collection] Alexandre Accioly

Gold Mantra Labyrinth Central (from the BB Universal Gold Mantras Series) [Mantras de Ouro Labirinto Central (da série Mantras de Ouro BB Universal)], 2007

160 × 160 × 8 cm
aço inox colorido e gravado e alumínio anodizado [colored and engraved stainless steel and anodized aluminum]
Coleção particular [private collection]

Golden Rug Mantra Central (from the BB Universal Gold Mantras Series) [Tapete de Ouro Mantra Central (da série Mantras de Ouro BB Universal)], 2007

160 × 160 × 8 cm
lã, madeira e seda [wool, wood and silk]
Coleção particular [private collection]

Gold Mantra Labyrinth Central (from the BB Universal Gold Mantras Series) [Mantras de Ouro Labirinto Central (da série Mantras de Ouro BB Universal)], 2007

160 × 160 × 8 cm
aço inox colorido e gravado e alumínio anodizado [colored and engraved stainless steel and anodized aluminum]
Coleção particular [private collection]

Dominó I, III, VII, VIII, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV–XXVII, XXIX–XXXII (da série *Forgotten Mantras*) [Domino I, III, VII, VIII, XVI, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV–XXVII, XXIX–XXXII (from the series Mantras Esquecidos)], 2016

16 m²
aço inox colorido e gravado, alumínio anodizado e alumínio composto [colored and engraved stainless steel, anodized aluminum and aluminum composite material]
Coleções [collections] Ana Maria Tavares, André Zanatta de Castro e Carla Bolestreri, Cesar Ramos Filho, Célia e Bernardo Parnes, Hamilton Chagas, Heloisa Medeiros, Patrícia Xavier, Rita Leite e Nilson Teixeira, Roberta Jardim e Cesar Pereira, Sabina Bochner Matz

SALA 7

(PP. 180–181)

Estudo para *Airshaft* (da série *Kiesler F Plataforma*) *Políptico I–VI* [Study for *Airshaft* (from the series *Kiesler F Platform*) *Polyptich I–VI*], 2004

28 × 37 cm (cada)
impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel de fibra de kozo [pigmented mineral ink print on kozo fiber paper]
modelação digital [digital modeling] Pedro Perez Machado
Coleção da artista
[collection of the artist]

Estudo para *Airshaft* (da série *Pré-Piranesi*) *Políptico I–V* [Study for *Airshaft* (from the series *Pre Piranesi*) *Polyptich I–V*], 2004

[I e II] 32 × 32 cm
[III e IV] 42 × 32 cm
[V] 24,5 × 32 cm
impressão com tinta pigmentada mineral sobre papel de fibra de kozo [pigmented mineral ink print on kozo fiber paper]
modelação digital [digital modeling] Pedro Perez Machado
Coleção da artista
[collection of the artist]

Airshaft para Piranesi IV (da série *Tautorama*) [Airshaft for Piranesi IV (from the series *Tautorama*)], 2013

234 × 475 × 54 cm
alumínio, alumínio composto e impressão digital em vinil
espelhado [aluminum, aluminum composite material, digital print on mirrored vinyl]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Deviating Utopias II (from the series *Social Hieroglyphs*) [Utopias Desviantes (da série *Hieróglifos Sociais*)], 2015

12'54"
vídeo instalação
[video installation]
modelagem digital e edição de vídeo [digital modeling and video editing] Pedro Perez Machado
peça sonora [sound piece]
Gaspar Tavares Pini
Coleção da artista
[collection of the artist]

Coluna com Banco de Elevador [Column with Elevator Stool], 1997

600 × 48 × 30 cm
aço inox e couro [stainless steel and leather]
Coleção [collection Gaspar Pini]

CORREDOR

(PP. 72-75, 192–194)

***Atlântica Moderna* (parte I) [Atlântica Moderna (part I)], 2016**

Obra que compõe a instalação:

***Parede Loos* [Loos Wall], 2014**

listras pretas sobre paredes brancas [black stripes on white walls]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Coluna com Roleta, [Column with Turnstile], 1997

630 × Ø 182 cm
aço inox [stainless steel]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Coluna com Três Alças [Column with Three Handles], 1997

630 × 66 cm
aço inox [stainless steel]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Coluna com Retrovisor [Column with Rearview Mirror], 1997

630 × 80 × 20 cm
aço inox e espelho convexo [stainless steel and convex mirror]
Coleção [collection] Fábio Cimino, Sarita Brito Santos, Tai Castilho

Coluna com Banco de Elevador [Column with Elevator Stool], 1997

630 × 48 × 30 cm
aço inox e couro [stainless steel and leather]
Coleção [collection] Daniela Diniz, Luciana Brito, Pedro Prado

Hipótese Espacial I com Poltrona Super-Soft e Parede DOT [Spatial Hypothesis I with Super-Soft Chair and DOT Wall], 2004

85 × 90 × 230 cm
aço carbono, carpete, couro, dvd player, fone de ouvido, laminado melamínico, madeira e plástico injetado [carbon steel, carpet, leather, dvd player, headset, plastic laminate, wood and injected plastic]
Coleção da artista
[collection of the artist]

LOBBY

(PP. 196–205)

***Third Nature* [Terceira Natureza], 2016**

Obra que compõe a instalação:

***Parede Loos* [Loos Wall], 2014**

listras pretas sobre paredes brancas [black stripes on white walls]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Natureza (da série *Bunker–O Homem Ilha*) [Nature (from the series *Bunker–The Island Man*)], 2005

vídeo 30’
edição [editing] Juliana Mori e Pedro Perez Machado
concepção e direção de edição [conception and direction] Ana Maria Tavares
captação de imagens [images] Capitão Schenk, no período 1932–38

Vitrine III, V e VII da série *Paisagens perdidas (para Lina Bo Bardi)* [Glass Case III, V and VII from the series *Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi)*], 2008

III: 180 × 160 × 60 cm
V: 180 × 100 × 60 cm
VII: 180 × 60 × 60 cm
aço inox, impressão UV sobre vidro e mármore [stainless steel, UV print on glass and marble]
Coleção da artista
[collection of the artist]
Coleção [collection] Gaspar Pini, João Pini

Colunas do Benim (para Lina Bo Bardi) I–XII [Columns from Benin (for Lina Bo Bardi) I–IV], 2016

630 x Ø 35 cm
acrílica, palha e papel [acrylic, straw and paper]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Jardim para Burle Marx (Sala Branca) [Garden for Burle-Marx (White Room)], 2013

16 m²

aço inox, couro, madeira, manta acrílica e tecidos e fios de algodão, lã e poliéster [stainless steel, leather, wood, acrylic blanket and fabrics and threads in cotton, wool and polyester]
Esta obra resulta das proposições colaborativas do projeto Natural-Natural: Paisagem e Artifício, idealizado e coordenado pela artista, realizado em Fortaleza (CE) em 2013 [This work results from collaborative propositions for the Natural-Natural: Paisagem e Artifício project, created and coordinated by the artist for the city Fortaleza in Ceará in 2013]
colaboração [collaboration] Celina Hissa
artesanos convidados [guest artisans] Antonia Maria Alves de Lima, Auzirene Moura de Lima, Cláudia Capeto, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Ione Pioner, Joana Darc Barros dos Santos, Julia Fideles da Silva, Maria da Conceição Santos Marques, Oscar Cordeiro Menezes, Renata de Sousa Ribeiro, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos, Wilza Lima Pereira

Coluna com Retrovisor [Column with Rearview Mirror], 1997

630 × 80 × 20 cm
aço inox e espelho convexo [stainless steel and convex mirror]
Coleção da artista
[collection of the artist]
Coleção [collection] Arthur Mattos Casas, coleção particular [private collection], Eduardo e Camilla Barella, João Tavares Pini

Alça [Handle], 1999

54 × 20 × 18 cm
aço inox e borracha [stainless steel and rubber]
Acervo do [collection of] Museu de Arte Moderna de São Paulo
Coleção da artista
[collection of the artist]
Coleção [collection] Vera e Miguel Chaia

Coluna com Banco de Elevador [Column with Elevator Stool], 1997

630 × 48 × 30 cm
aço inox e couro [stainless steel and leather]
Coleção da artista
[collection of the artist]
Coleção [collection] João Pini

OCTÓGONO

(PP. 206–213)

Carroussel (para Duchamp) [Carroussel (for Duchamp)], 1997

58 × Ø 280 cm
aço inox e espelho [stainless steel and mirror]
Coleção da artista
[collection of the artist]

Exit III com Parede Niemeyer (Estação Luz) [Exit III with Niemeyer Wall (Luz Station)], 2016

277 × 512 × 196 cm (Exit III)
454 m² (Parede Niemeyer)
aço inox, alumínio, borracha, cd player, espelho e fone de ouvido [stainless steel, aluminum, rubber, cd player, mirror and headphone]
peça sonora [sound piece] “Jair Rafael at 6 pm”, 1999 16’
concepção e direção [conception and direction] Ana Maria Tavares
edição e áudio [editing and sound]: Eduardo Tibira
estúdio [studio] Turtle Skull

Referências bibliográficas dos textos da fortuna crítica

AMARAL, Aracy. "Ana Maria Tavares" In *Modernidade: Art Brésilien du 20^e Siècle* (catálogo). Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris: L'Association Française d'Action Artistique/ Ministre de la Culture du Brésil, 1987.

BASBAUM, Ricardo. "Leaving, Arriving" In *Singapore Biennale General Guide*, 2006. Versão para o português de Roberta Mahfuz, revisada pelo autor.

CAMERON, Dan. "Places without a Past". Texto inédito. Nova York, 2001.

CARVALHO, Bernardo. "Escultora seduz e castiga o olhar com 'boas intenções' e perversão". *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 27/11/1990.

CHIARELLI, Tadeu. "Ana Maria Tavares e o cerco da arte" In *Ana Maria Tavares* (catálogo). São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, nov. 1990.

GROSSMANN, Martin. "Visões de Pampulha". *Estado de Minas*, Caderno Pensar Belo Horizonte, 18/10/1997, p. 4.

HASEGAWA, Yuko. "Neo Tropicália: Contemporary Art in Brazil – When Lives Become Form". Publicado originalmente no catálogo da exposição *When Lives Become Form – Contemporary Brazilian Art: 1960s to the Present*. Hiroshima, Japão: Hiroshima City Museum of Contemporary Art, 2008, p. 174.

HERKENHOFF, Paulo. "Ana Maria Tavares". Texto inédito. Rio de Janeiro, 1984.

LAGNADO, Lisette. "Portadores" In *Relax'ô'Visions* (catálogo). São Paulo: Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), ago. 1998.

LÓPEZ-DURÁN, Fabiola & Moore, Nikki. "*Atlântica moderna: Purus e negros. Da eugenia ao pós-humanismo*" In *Atlântica Moderna: Purus e Negros*. Vila Velha: Museu Vale, 2014.

MAGALHÃES, Fábio. "Objetos e interferências". Texto escrito para a exposição *Objetos e interferências*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 23/05/1982.

TAVARES, Ana Maria. "Encounters, 1992. Chicago, USA". São Paulo, 27/07/1992.

TEIXEIRA COELHO, José. "Romance contemporâneo" In *Paisagem para Exit II (Rotterdam Lounge)* (catálogo). Porto, Portugal: Culturgest, 2005.

TILROE, Anna. "The Promise". *NHC Handelsblad Eerder*, Amsterdã, 2001. Reed. in TILROE, Anna. *Het blinkende stof: Op zoek naar een nieuw visioen*. Amsterdã: Querido, 2002.

WELLEN, Laura A. L. "The Great Water Lily in America: A Science Fiction (On Ornaments and Yrupes)" In *Ana Maria Tavares: Euryale Amazonica* (folder). Houston, Texas: Sicardi Gallery, nov. 2014.

**GOVERNO DO ESTADO
DE SÃO PAULO**

GERALDO ALCKMIN
Governador do Estado

JOSÉ ROBERTO SADEK
**Secretário de Estado
da Cultura**

RENATA VIEIRA DA MOTTA
**Coordenadora da
Unidade de Preservação do
Patrimônio Museológico**

**Conselho de Orientação
Artística da Pinacoteca do
Estado de São Paulo**

Presidente: Tadeu Chiarelli
Conselheiros: Stela Barbieri,
Marta Vieira Bogéa, Marco
Buti, Sergio Fingermann, Letícia
Coelho Squeff, Maria Stella
Teixeira de Barros

**ASSOCIAÇÃO PINACOTECA
ARTE E CULTURA – APAC**
Organização Social de Cultura

Conselho de Administração

Presidente: José Olympio
da Veiga Pereira
Vice-Presidente: Pedro
Bohomoletz de Abreu Dallari
Conselheiros: Christopher
Andrew Mouravieff Apostol,
Roberto Bielawski, Sérgio
Fingermann, Carlos Jereissati,
Ana Carmen Rivaben
Longobardi, Darlan dos
Santos Lopes, Manoel Andrade
Rebello Neto, Mariangela
Ometto Rolim, Marcelo Secaf,
Sérgio Sister

Conselho Fiscal

Presidente:
Oswaldo Roberto Nieto
Conselheiro: Sílvio Barbosa
Bentes, Antonio Carlos Rovai

Conselho Consultivo

Presidente: Celso Lafer
Conselheiros: Denise Aguiar
Álvarez, Luiz Olavo Baptista,
Nilo Marcos Mingroni Cecco,
João Carlos de Figueiredo
Ferraz, Ruy Roberto
Hirschheimer, Julio Roberto
Magnus Landmann, Carlos
Wendel de Magalhães, Heitor
Sant’Ana Martins, Bruno
Mussati, Horácio Bernardes
Neto, Alfredo Egydio Setubal

Diretor Geral

Tadeu Chiarelli

**Diretor Administrativo
e Financeiro**

Marcelo Costa Dantas

**Diretor de Relações
Institucionais**

Paulo Romani Vicelli

Assessora para

Assuntos Internacionais
Natasha Barzaghi Geenen

Assessora de Diretoria

Administrativa Financeira
Bianca Corazza

Secretário de Diretoria

Renivaldo Nascimento Brito

Relações Institucionais

Juliana Asmir,
Julia Puglia Bergamasco

**Núcleo de Comunicação
e Marketing**

Coordenadora:
Adriana Krohling Kunsch
Ana Carolina Diniz Costa, Barbara
Wagner Mastrobuono, Patricia
Lopes Ewald, Elizabeth Alves
Monteiro, David Atila de Oliveira,
Francisco Franceli Pereira, Angela
Maria Avanço Pombal, Caio Cesar
de Melo Raposo

Área de Acervo e Curadoria

Coordenadora: Valéria Piccoli
Núcleo de Acervo Museológico
Coordenadora:
Fernanda D’Agostino Dias
Rafael Guarda Laterça,
Gabriela R. Pessoa de Oliveira,
Indrani Taccari
**Núcleo Centro de
Documentação e Memória**
Coordenadora: Isabel Cristina
Ayres da Silva Maringelli
Leandro Antunes Araujo, Eliane
Barbosa Lopes, Cleber Silva
Ramos, Larissa Alves da Silva,
Diego Silva

Núcleo de Pesquisa e Curadoria

Curadora-chefe: Valéria Piccoli
Amanda Moreira Arantes,
Pedro Nery, Fernanda Mendonça
Pitta, José Augusto Pereira Ribeiro
**Núcleo de Conservação
e Restauro**
Coordenadora:
Valéria de Mendonça
Priscila Leitão Denardi Alegre,
Teodora Camargo Carneiro,
Henrique Francisco Costa Filho,
Camilla Vitti Mariano, Ana Lúcia
Nakandakare, Tatiana Russo
dos Reis, Manuel Ley Rodriguez,
Antonio Carlos Timaco

Área de Ação Educativa

Coordenadora:
Mila Milene Chiovatto
Gabriela Aidar, Aline Stivaletti
Barbosa, Luísa Rodrigues
Barcelli, Carina da Silva Lima
Biancolin, Emanuelle Rodrigues
de Castro, Deborah Frohlich
Cortez, Denyse Emerich, Vera
Lucia Cardoso Farinha, Paulo
Rogério Fernandes, Rafaella

de Castro Fusaro, Pedro
Henrique Moreira, Telma
Cristina Mosken, Margarete
de Oliveira, Valdir Alexandre
de Oliveira, Ana Camila Silva
Onofre, Melissa Rudalov
Placa, Diermany D’Alessandro
Raymundo, Sabrina Denise
Ribeiro, Wilmihara Benevides
da Silva Alves dos Santos,
Joyce Braga da Silva, Gabriela
da Conceição Silva, Leandro
Mendes da Silva, Maria Stella
da Silva, Vanessa Ferreira
Sousa, Isis Arielle Avila de
Souza, Renato Akio da Cruz
Yamaguchi

Área de Projetos Culturais

Angela Alem Gennari,
Jamerson Correia de Lima,
André Luís de Oliveira, Mirian
Sasaki, Marisa Bueno e Souza,
Elisa Ines Ximenes Vieira

Área Financeira

Coordenador:
Marilton Rodrigues da Silva
Eduardo Oubeur Gouveia,
Fernando Henrique Lau, Renata
Aparecida Silva de Melo, Ana
Paula Alencar Quaresma,
Cícero Fernandes da Silva,
Isaac Aarão Pereira da Silva

**Área de Recursos Humanos e
Atendimento ao Público**

Coordenadora:
Marcia Regina Guiote Bueno
Recursos Humanos
Gilson Pimenta de Carvalho,
Maíara de Oliveira Correia,
Juliana Ivo Garcia da Silveira
Atendimento ao Público
Juceli da Cunha Ferreira
Alves, Lídia de Souza Amorim,
Ana Lúcia Astolpho, Marta
Conceição Augusto, Maria José
da Silva Balbino, Grazielle Alves
Bastos, Daniele Aparecida R.
de Campos, Rubenia Maria
Carmona, Castro, Rafael
Lemos Sousa Nery de Castro,
Cely Aurea de Lima Cezar,
Rosemeire dos Santos Cezar,
Darlí Alexandre Costa, Lurdes
Irene da Costa, Fernando
Eduardo Almeida David, Paulo
Nei Prata Fernandes, Rosimeire
dos Santos Figueiredo, Maria
Aparecia S. Gonçalves, Victor
Onodera Israel, Ednalva Soares
B. Janeiro, Danilo da Silva
Jardim, Antonio Rodrigues de
Almeida Junior, Fabio Lazarini,
Daniel Barbosa de Lima, Darlan
dos Santos Lopes, Joanna
Angélica S. Marcarin, Aline
Silva Matos, Vivian Miranda,
Niceia de Moraes, Tamyres
Lippi Moser, Rodrigo do
Nascimento, Joelma Silva de
Oliveira, Mariana Gomes de
Oliveira Penha, Soraya Correa
da Rocha Pequeno, Paulo

Rodrigues Pereira, Elide de
Souza Reis, Maria Hilda Vieira
Rodrigues, Regiane Alves da
Rosa, Ione Sales, Pedro Bispo
Sampaio, Alcides Santos,
Claudia Aparecida dos Santos,
Danilo Batista de Oliveira
Santos, Danilo Rodrigues dos
Santos, Fabiana Borges dos
Santos, Isaías José dos Santos,
Maria Aldenice da Silva Santos,
Simone Antunes dos Santos,
Viviane Palomo dos Santos,
Ademilton Laranjeiras Silva,
Elizangela Henrique da Silva,
Joelma Guilherme Silva, José
Cleolenildo da Silva, Lucimara
Cristiane Vieira Silva, Luiz
Henrique da Silva, Marcilene
Maria da Silva, Raquel da Silva,
Vera Lucia de Almeida Silva,
Willdes Manoel da Silva, Joelma
Paes de Sousa, Maria Evaldina
N. de Sousa, Conceli Rocha
de Souza, Maria Sandra B. de
Melo Souza, Patrícia Aparecida
Batista de Souza, Rosilda
Santana de Souza, Fabiane
Cavalcante Teixeira, Márcia
Mendes Viana, Regiane Gomes
da Silva Vieira, Paulo Alexandre
de Moraes Xavier

Área de Infraestrutura

Coordenador: Eric Braga Leister
Felipe Barrios, Jonatas Santana
Biet, Marcos Cardoso, Paulo
Cesar Pereira Duarte de
Carvalho, Gilberto Oliveira
Cortes, Francisco Rozenilson
Ferreira, Hamilton Manoel de
Jesus, André Luiz Mello Peixoto,
Cícero Teixeira Peixoto, Rafael
de Vasconcelos da Penha,
Flávio da Silva Pires, Noel
Américo dos Santos, Mauricio
da Silva Appolinario Serrano,
Raimundo Pereira da Silva

**Núcleo de Tecnologia
da Informação**

Coordenador:
Robson Serafim Valero
Thiago Nascimento dos Anjos,
Rodrigo Justino da Silva

**Núcleo de Segurança
Patrimonial**

Coordenador:
Cláudio Cecílio de Oliveira
Erick Urias de Moura, Janaina
Ferreira de S. Cortes, José
Rubens de Lima Junior, Leandro
Aparecido Sires dos Santos,
Karina Inácio da Silva, Paulo
Pereira da Silva, Tarcísio da Silva

**EXPOSIÇÃO
EXHIBITION**

Curadoria/Curator

Fernanda Pitta

**Assistência de curadoria/
Assistant curator**

Amanda Arantes

Estagiários

Beatriz Ruco e Thierry Freitas

**Expografia e montagem/
Exhibition design**

Área de Projetos Culturais
Cultural Projects Department

**Comunicação visual/
Visual communication**

Celso Longo + Daniel Trench

**Assistente de design/
Design assistant**

Manu Vasconcelos

Atelier Ana Maria Tavares

Arão Reis dos Santos,
Denise Pereira de Souza,
Giovana Jorqueira, Laura Diniz
Tavares, Pedro Perez Machado
e Roger Satoru

**CATÁLOGO
CATALOGUE**

**Coordenação editorial/
Editorial coordination**

Barbara Wagner Mastrobuono

**Concepção editorial/
Editorial conception**

Barbara Wagner Mastrobuono
e Fernanda Pitta

Pesquisa/Research

Amanda Arantes

**Editor assistant/
Assistant editor**

Livia Lima

Revisão/Proofreading

Rafaela Biff Cera

Tradução/Translation

Roberta Mahfuz

**Revisão do inglês/
English proofreading**

Regina Stocklen

Projeto gráfico/Design

Celso Longo + Daniel Trench

**Assistente de design/
Design assistant**

Manu Vasconcelos

**Produção gráfica/
Graphic production**

Lília Góes

Gráfica/Printing

Ipsis

Fotos / Photos

Isabela Matheus [pp. 3–4, 7, 9, 11,
72–75, 104–11, 134–37, 140–41,
148–51, 153, 158–59, 162–65, 172–75,
178–81, 192–93, 196–97, 202–11, 213]
Rui Teixeira [pp. 13, 113, 177, 195,
198–99, 201]
Rogério Marques [p. 34]
Ana Maria Tavares [pp. 50, 56, 62,
90, 96, 98, 114, 139, 154, 168]
Eduardo Brandão [pp. 76, 88, 90,
92, 94, 96, 118]
Leo Von Kampen [pp. 82, 84]
Luiz Francisco Pini [p. 90]
Arquivo Ana Maria Tavares
[p. 92, 126, 128]
Romulo Fialdini [p. 100]
Eduardo Rocha [p. 116]
Rubens Mano [pp. 120, 122]
João Musa [p. 128]
Mauro Restiffe [pp. 130, 186]
João Pini [pp. 142, 144]
Logan Sebastian Beck [p. 144]
Vitor Cesar [p. 144]
Rubens Fernandes [pp. 156, 160–61]
Ung Ruey Loon [p. 166]
Cia de Foto [pp. 170–71]
DMF Culturgest Porto, Portugal
[p. 182]
Aylin Ösmete [p. 186]
Filipe Braga, © Fundação
de Serralves [p. 186]

**Modelagens digitais/
Digital renderings**

Pedro Perez Machado [pp. 24, 68]

Capa/Cover

Rui Teixeira

**Agradecimentos/
Acknowledgements**

Aracy Amaral, Bernardo
Carvalho, Dan Cameron, Fabiola
López-Durán, Fábio Magalhães,
José Teixeira Coelho, Laura A. L.
Wellen, Lisette Lagnado, Martin
Grossmann, Nikki Moore, Paulo
Herkenhoff, Ricardo Basbaum,
Tadeu Chiarelli, Yuko Hasegawa,
Alexandre Lazzarotto, Branca
de Oliveira, Camomila Steiner,
Cláudio Paullillo Junior, Cristiano
Klein, Fábio Teidy, Fabiane
Gabrielli, Galeria Silva Cintra,
Galeria Vermelho, Isis Baldini,
Malu Viana Batista, Marcos
Correia de Moura, Marcos
Gallon, Marcos Lazzarotto,
Martha Macruz, Pedro Prado,
Sicardi Gallery, Tai Castilho,
Cleide Toledo, Joaquim Toledo
Baptista, Shirlene Ribeiro da
Silva

Todos os esforços foram feitos
para reconhecer os direitos
morais, autorais e de imagem
neste livro. A Pinacoteca do
Estado de São Paulo agradece
qualquer informação relativa
à autoria, titularidade e/
ou outros dados que estejam
incompletos nesta edição, e
se compromete a incluí-los nas
futuras reimpressões. [All efforts
have been made to recognize
moral rights, copyrights, and
image rights in this book. The
Pinacoteca do Estado de São
Paulo welcomes any information
as to authorship, titularity and/
or other relevant facts that may
be incomplete in this edition,
and commits to including them
in future printings.]



patrocínio master



patrocínio prata

CPP | Companhia Paulista de Parcerias

patrocínio bronze

ALEXANDRE
BIRMAN

organização



apoio



realização

**PINACOTECA
DE SÃO PAULO**



MINISTÉRIO DA
CULTURA



No lugar mesmo: uma
antologia de Ana Maria Tavares/
texto e curadoria Fernanda
Pitta. São Paulo: Pinacoteca
de São Paulo, 2016.

Exposição realizada na
Pinacoteca de São Paulo,
de 19 de novembro de 2016
a 10 de abril de 2017.
Edição em português e inglês.
ISBN 978-85-8256-081-5

1. Tavares, Ana Maria, 1958
- 2. Arte brasileira – Séc. XX.
3. Arte brasileira – Séc. XXI.
4. Instalação (obras visuais) –
Brasil. 5. Pinacoteca de São
Paulo. I. Curadoria e textos.

CDD 709.81

fonte cera
papel offset 240 g/m² [capa]
e couché fosco 150 g/m²
[miolo]

**No lugar mesmo:
uma antologia de
Ana Maria Tavares**

Ocupar a Pinacoteca do Estado com uma antologia significa revisitar o presente, carregado de passado – ocupar o mesmo lugar no qual Ana Maria Tavares inaugurou sua carreira. De que maneira a história do espaço já se via reverberada na obra, e vice-versa, antes mesmo de sua efetiva convivência? Como transformar uma antologia em atualidade inaugural? É no interior da obra, no *lugar mesmo*, que Ana Maria Tavares busca as respostas para as sínteses que aqui se apresentam.

**In the Very Place:
An Anthology of the Artwork
of Ana Maria Tavares**

To occupy the Pinacoteca do Estado with an anthology means revisiting the present, charged with past – to occupy the place where Ana Maria Tavares inaugurated her career. In what way does the history of the space already see itself reverberated in the work and vice versa, even before their effective existential interaction with each other? How to transform an anthology into an inaugural present actuality? It is in the interior of the work itself, in the *very place*, that Ana Maria Tavares seeks the answers to the synthesis presented here.

