

Côte à côte

Art contemporain du Brésil

capcMusée d'art contemporain de Bordeaux

Textos em português

72

Introdução

Edemar Cid Ferreira

BrasilConnects tem a honra de participar da mostra *Côte à côte, art contemporain du Brésil*. Temos a impressão de lidar com uma parte da Bienal de São Paulo que se despega da cidade e chega até Bordeaux. O convite formulado a 12 jovens artistas para realizarem suas obras no próprio lugar da exposição revela uma abertura do espírito e disponibilidade únicas. A arte de hoje não tem um suporte determinado, desenvolvendo-se através de fotografia, cinema, vídeo, design, objetos naturais, tecidos. Essa diversidade tem a ver com o questionamento constante, com a procura de novos caminhos.

Representa um verdadeiro privilégio para nós efetuar uma operação conjunta com o capc, instituição de ponta que mudou a face da arte contemporânea na França e no circuito internacional.

O espaço onde acontece a exposição guarda sua destinação original de trânsito mudando apenas a natureza dos produtos: ontem especiarias, hoje obras de arte. Impressiona-nos como o arquiteto de Napoleão projetou um edifício de inspiração renascentista para abrigar produtos de além-mar. Talvez uma premonição do evento atual.

O que mais chama atenção, entretanto, é a evolução dos contatos entre França e Brasil já patente na área comercial e agora cultural.

Prefácio

Maurice Fréchuret

A comemoração do descobrimento do Brasil vem sendo acompanhada de uma série de manifestações que suscita a ocasião de celebrar este importante acontecimento no mundo todo. Esta é também a ocasião para se fixar um olhar aprofundado na notável e muito cativante cultura deste país. As diferentes exposições que foram realizadas ou que abrirão suas portas no decorrer do último trimestre deste ano histórico permitem

avaliar melhor o belo patrimônio cultural e artístico de um país que, desde sempre, antes da sua descoberta pelo mundo ocidental e a partir deste período, atua incessantemente para o seu enriquecimento. Naturalmente, foi no Brasil que estas exposições foram apresentadas inicialmente. Mas muito rapidamente os países da Europa desejaram acolhê-las, pois elas desvelaram de uma maneira formidável a espantosa vitalidade de uma criação que, amiúde na adversidade e na luta, encontrou os meios de sua expressão. Escolhidas de maneira muito pertinente, classificadas e estudadas, as obras que foram apresentadas em diversas mostras permitem que se faça uma idéia exata da paisagem artística brasileira. Graças ao trabalho dos curadores e organizadores, graças as pesquisas dos historiadores de arte e dos cientistas, sua leitura tornou-se mais fácil e sua beleza ainda mais evidente.

A jovem criação não podia ficar fora de uma tal programação. Assim, o capcMusée de Bordeaux, por intermédio de Henry-Claude Cousseau que o dirigia até muito recentemente, aceitou com entusiasmo a proposta da Associação *Brasil-Connects*, do seu presidente, Edmar Cid Ferreira e do curador geral Nelson Aguilar, para mostrar trabalhos de jovens artistas brasileiros, oferecendo-lhes a acolhida do Museu. Éric Félonéau, encarregado da curadoria da exposição em Bordeaux, encontrou muitos artistas no curso de suas diversas viagens e retornou com a certeza de que a beleza das obras e a coerência dos trabalhos de ao menos doze deles iriam possibilitar a realização de uma mostra de grande qualidade. É o que hoje, com o acordo dos diversos parceiros, é possível admirar em Bordeaux.

A maioria dos artistas que foram escolhidos nasceu nos anos 60. Alguns somente no final da década precedente. É dizer que a obra de cada um destes jovens, moças ou rapazes, sem ainda ter atingido completamente a fase de maturidade, já construiu-se em parte numa família de sensibilidade ou em registros de formas e de suportes em perfeita adequação com o projeto subjacente a elas. Se a opção pelo procedimento da instalação parece ter sido preferida em detrimento das técnicas mais tradicionais, é ao mesmo tempo com muita audácia e maestria que

eles a utilizam no espaço. As obras que os visitantes do capcMusée descobrem hoje ressoam diferentemente conforme as pesquisas efetuadas por cada artista. Deve-se notar que a busca formal pura e a colocação em destaque das propriedades plásticas determinam certas obras, mas que muitas delas, mesmo quando os artistas são muito atentos às técnicas e aos meios empregados, não desejam excluir os questionamentos sobre a temporalidade humana ou a existência em geral, nem a questão social ou política. De modo que o panorama que nos é oferecido, dos mais completos e dos mais justos, deixa transparecer facilmente as estreitas relações de conhecimento, até mesmo de convivência, da jovem criação brasileira com o contexto artístico global. Sem fazer esquecer as raízes históricas que lhe são próprias, mas sem ficar por isso submetidos a elas, os artistas presentes na exposição estabelecem um diálogo de verdade com o que se faz no mundo ocidental ou ainda em outras partes. Suas propostas contribuem, numa ampla medida, ao enriquecimento do intercâmbio e é a razão pela qual nós nos congratulamos de que esta exposição tenha sido programada e estamos felizes por ter assumido a sua organização.

Traduzido do francês por Carlos Spilak

Paisagem: como se faz

Nelson Aguilar

(...)
*Paisagem, país
 feito de pensamento da paisagem,
 na criativa distância espacitempo,
 a margem de graxuras, documentos,
 quando as coisas existem com violência
 mais do que existimos: nos poucoam
 e nos olham, nos fixam. Contemplados,
 submissos, delas somos pasto,
 somos a paisagem da paisagem*

Carlos Drummond de Andrade,
As impurezas do branco, Record éd.,
 Rio de Janeiro

Pelas mãos do capc a arte realizada no Brasil hoje quebra uma barreira cultural. Doze jovens talentos de um só país raramente têm a oportunidade de se manifestar num centro artístico avançado do circuito internacional. Trata-se de uma atenção concentrada, capaz de discernir algumas linhas de força numa cultura que se busca constantemente, inclusive como identidade.

Côte à côte inaugura uma era de prospecção, de

franca indagação num território intocado, só parcialmente resvalado por secções experimentais de bienais ou de mostras especializadas. Cada participante abre um caminho com técnicas bem diversas.

Lívia Flores passa dos objetos a instalações com cinema a fim de flagrar um acontecimento que revele a dimensão insuspeita do aberto na paisagem. Leitora assídua de "Assim falava Zaratustra", recolhe signos que atestam o eterno retorno, como a serpente que assedia e repara.

Os aparelhos projetam continuamente nas paredes as marcas de uma viagem iniciática que se multiplicam no recinto pelos reflexos de espelhos e vidros, lançando as imagens por todos os lados, até no teto que se converte em abismo animado. Em exposição no Porto restabeleceu a câmara obscura, graças a orifícios feitos numa loja abandonada que espelhavam os passantes de ponta a cabeça. A extrema solidariedade da artista com o mundo natural elimina qualquer intenção de "fazer arte" pois põe em relação os espectadores consigo mesmos.

A obra induz a indagação levantada pelo sonho: quem está sonhando? O inconsciente é noção provisória; o eu não tem condições de se refletir refletindo; uma instância figuradora universal que transforma a primeira pessoa do singular em terceira dirige a película. Lívia restitui esse mecanismo. Com veemência, inquire os mais diversos materiais com a curiosidade dos construtivistas russos aferindo a qualidade do áspero, do rugoso, do liso, do estriado, do gasoso, das diferentes tatilidades. Tirou dos anos de estudos na Academia de Artes de Dusseldorf a lição de humildade e despojamento com que Beuys considera os acessórios. Nas primeiras peças, usa o carbono como transparência e o gesso como opacidade com o intuito de sublinhar o impasse no claro e a saída no negro. Em outra ocasião, lida com tecido que abriga velas coloridas. Em 91, o pano possuía a cor amarela, irradiante, diáfana. Atualmente, está alaranjado por absorção de umidade. A fé original, inocente, ficou madura, tingida com a experiência. O efeito do tempo consignável em fotos pretende ser transposto num ambiente onde o médium cinematográfico preenche o intervalo entre a partida e a chegada.

Cabelo trata os materiais como alquimista. Cuida dos fluxos de energia entre os elementos. Sua instalação acumula panos no chão e pendurados nas paredes. Todos têm grafismo de seres metamórficos. Uma imagem sidera-o: a dos irmãos gêmeos dirigentes da guerrilha birmanesa *Exército de Deus*. Os dois garotos transmitem uma candura infinita e determinação implacável: rostos angelicais, charuto na boca, metralhadoras e granadas. Cabelo entrevê nessa fábula apocalíptica o advento de uma época onde misticismo e criminalidade caminham juntos. Rapper consumado, musicou o poema de Baudelaire *Le crépuscule du soir*, consagrado aos *démons malsains*

(qui) s'éveillent lourdement. Produz vídeo cujas personagens são meio humanas, meio minhocas, arrastam-se pelas ruas do centro histórico do Rio de Janeiro e alimentam-se de olhos de peixe encontráveis em sacos de urucum. O passeio dos rastejantes encerra-se no concerto de rock onde os versos satânicos são cantados.

No canteiro de obras instaurado pelo artista, almofadas adquirem forma de múmias, pigmentos da arte corporal indígena fazem o fio de Ariadne e máscaras dos gêmeos guerrilheiros revestem colunas. Está vigente a era onde saberes e sabores permanecem indivisos.

A obra em vídeo de José Guedes ganha se for comparada a suas séries compostas por fotografias e áreas monocromáticas. Nesses ensaios bidimensionais, desenvolve pesquisa iconográfica cuja preocupação maior tem a ver com diferentes temporalidades.

Mercados Populares exhibe fotos de lugares de comércio em diferentes regiões do mundo. As mercadorias desfilam como a areia de uma ampulheta. O excesso de peças explicita o processo, a sucessão de gestos conduzindo à totalidade. Guedes questiona a teoria da *gestalt* que dá o todo como mais significativo que a soma das partes. Aqui conta mais a singularidade de cada peça; a impressão geral não subsume a realidade de cada elemento que guarda uma poética.

Beirute detém-se em imagens de paredes libanesas com marcas de bombardeio. As incisões provocadas pela artilharia convidam o espectador a acompanhar a dança da luz, a perceber as perfurações como as concavidades de capitéis orientais.

Nas instalações de vídeo, as notações adquirem animação. A reunião de monitores sintonizados em estações diferentes e voltados contra as paredes institui uma assembléia onde todos falam e, por isso mesmo, nada é compreensível. As cores catódicas difusas pela sala produzem uma fulguração trepidante pela instabilidade luminosa. No centro, numa projeção de vídeo, o enigma encontraria sua chave. No entanto, a imagem fora de foco e palavras desconexas devolvem o poder oracular aos visitantes.

Shirley Paes Leme reúne as duas pontas da civilização: a natureza e a técnica como força de expressão. As moradias indígenas, logo assumidas pelos camponeses brasileiros, tiram seus compo-

nentes dos ramos de árvores. Há vários anos a artista investiga a maneira como se comporta a união dos galhos. Lida com os arquétipos da habitação que vão desde a marca de posse até o abrigo coletivo. De qualquer forma, a feição rudimentar esconde uma sabedoria elaborada, um projeto denso. O entorno é apropriado de maneira ritualística. Um permanente fluxo entre formas orgânicas e cristalinas percorre esse tempo originário. Shirley examina essas margens, observa como o vegetal assume condutas geométricas sem perder a exuberância. Constrói esferas de gravetos, caixas. Faz aliança com o fogo e dele procedem desenhos que esboçam imagens semelhantes à simetria dos testes de Rorschach, às marcas de fuligem em grutas pré-históricas. A motricidade tomando conta do papel articula-se como um menir no campo, a um só tempo evento natural e cultural.

Uma das instalações mais instigantes da Mostra do Redescobrimento, em São Paulo, compunha-se de uma galáxia de celulares em estado de constante chamada. Os aparelhos envoltos na escuridão remetiam a tecnologia mais contemporânea a uma noite ancestral guiada por estrelas ou vaga-lumes. Essas propostas não se submetem a estilo. A padrão, correm soltas. Algumas peças assemelham-se a instrumentos capazes de aferir a posição das coisas no mundo, bússola, astrolábio ou GPS.

José Damasceno põe em xeque as dimensões que orientam o destino da ilusão na história da arte, contesta a visão intelectualizada do cubismo e parte em busca de um realismo simples e eficaz. Num trabalho intitulado *Dois estudos sobre uma dimensão perdida* define o desenho de uma mesa desabada sobre o chão que somente se ergue de determinado ângulo e da vontade do olhar. A cor amarela, eletrizante, da silhueta provém da reunião de centenas de pedras de sabão que funcionam como módulo e repercutem em seu formato a definição do objeto. Duas artimanhas são convocadas para raptar a dimensão: o aroma, pois a impregnação do perfume desempenha um papel de sucedâneo para a perda da profundidade, e a ação do sabão sobre o espírito do visitante que leva embora a convexidade do móvel. Noutro dispositivo, o objeto, desta feita, em forma de retângulo em ferro, é reduzido a um jogo de forças graças a elásticos.

No começo era o prego e veio a tela ocupar o

espaço designado por esse apoio. Damasceno desqualifica o quadro e investe na fundação, no marco que o sustém. Dezenas de pregos formam balizas por onde fluem os elásticos que propiciam ligações.

Artur Lescher, fiel à sua formação filosófica, põe em suspenso o mundo em sua produção. Pelo acabamento, concisão, elegância, desponta de imediato a idéia do *design*, do projeto. Acercando-se, dá-se conta que nada tem utilidade, função, e esses atributos são os primeiros a serem questionados. Resta o equilíbrio, senha pela qual se penetra nas propostas. Ar e terra são provocados. Uma longa plataforma sustenta caixas, à maneira de um pont transbordeur. Contudo a destinação do engenho não tem esse desígnio, destina-se única e aparentemente a interromper olhar pela sucessão de traves que arma a ossatura da construção. Manet criou *Le chemin de fer* e *Dans la serre* para encenar o cinetismo das transversais, antecipar o cinema, movimentar a retina. No resultado obtido por Artur, a alternância dos intervalos cria um ritmo coreográfico onde os visitantes se tornam dançarinos e usam o espaço criativamente.

Em outras peças, procede-se por extração. Seria necessário imaginar uma esfera inicial, a qual, acometida por intensa erosão, torna-se uma haste abaulada que vive em perpétua tensão pela força dos tirantes que a fazem flutuar. Na proposta atual, a roda de madeira gira em torno do eixo que tem na outra extremidade um minúsculo cilindro de alumínio cromado. Trata-se de um desaparelhamento, de um atentado contra a simetria, uma provocação à harmonia dos materiais. Artur pretende flagrar, através do curto-circuito das serventias, a origem da arte ou, pelo menos, afirmar a insuficiência da civilização industrial. As obras padecem de um mal metafísico, no sentido de Carrà, de Chirico, de Morandi. Interpretam o fatalismo à luz do computador, da engenharia de produção. O silêncio numa ponta e o grito congelado noutra sustentam o sistema exposto.

Rosana Paulino perfura as certezas estabelecidas do imaginário artístico. Traz para sua obra não apenas o corpo próprio, mas a maneira como se insere ou se afasta do tecido social. Afro-brasileira, sabe bastante a respeito dos rituais de exclusão e inclusão. Opta por uma técnica que se apropria inteiramente do praticante: a costura.

Numa série famosa, elabora centenas de escapulários sobre os quais reproduz fotografias de familiares e amigos. Pelo fato de servirem a cédulas de identidade, seus habitantes encaram a objetiva com o olhar frontal e vago, parecido com o dos retratos que acompanham os túmulos coptas. A multiplicação das presenças sem ordem instituída confere ao conjunto um anonimato povoado, à maneira de amostras de fotógrafos ambulantes. O devoto cultiva a fé com esse colar sobre a pele como proteção e artefato apotropaico. No meio das tormentas desencadeadas por segregações, em terras pretensamente civilizadas, o usuário encontra-se abraçado com o amuleto.

Rosana passa a nova etapa quando lida com a imagem do corpo tal como é incutida pelos meios de comunicação. Tece emblemas que têm raízes nos contos de fada como Branca de Neve. A imagem aparentemente inofensiva da heroína carrega uma falsa universalidade uma vez que toma emprestados traços étnicos para transmitir ideais de comportamento. O contraponto entre os receptáculos de panos que abrigam ora a imagem da boa menina de olhos claros, ora chumaços de cabelo crespo, fala por si só.

Os volumes de Carlito Carvalhosa enfrentam o espaço. Não possuem pretensão ornamental nem pretendem se tornar cúmplice do ambiente, promulgar uma complementaridade. Chegam como invasores, transtornando as referências habituais.

Esses caracteres não florescem a esmo, provêm de um pacto estabelecido com o material. Manifestam-se com mais fidelidade no gesso do que na porcelana esmaltada. A alvura e a versatilidade da substância presta-se à configuração de continentes. Um tanto de acidente geográfico, de falésia, percorre suas unidades. A intervenção do artista tem a eficácia da força dos ventos, marcando as peças por um drapejamento suave. Essa constitui no entanto a mais suave das manipulações. Sobrevém uma decisão que pertence mais à ordem do projeto que da restituição da passividade: a massa sofre um deslocamento, um cataclismo que explode por assim dizer em seu eixo central. O mundo escultural torna-se cindido, proclamando uma clivagem. Carlito abandonou a arquitetura para tratar o espaço como decifração de movimentos autônomos. A peça existe plenamente em seu sítio,

compõe-se e decompõe-se nele. O corte que sofre o invólucro diz respeito às cercanias, às quatro paredes que o delimitam ou ao ar livre. Escapa da escultura e volta-se ao desenho mais geométrico para revelar as épuras potenciais do lugar.

Os objetos de Ana Maria Tavares têm um lastro histórico denso. Consagram-se a projetos arquitetônicos e urbanísticos contemporâneos. Sua apresentação no Entrepôt Lainé contrasta e lança indagações a respeito da função espacial primeira da edificação. A origem da instalação apresentada ocorreu numa das mais célebres criações do arquiteto brasileiro, o cassino, hoje Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, cidade natal de Ana Maria. A verdadeira cultura de materiais (aço cromado das colunas, mármore dos corrimãos, espelhos rosados e outros) empregada na construção, que dá à primeira vista um aspecto de bricolage, é unificada pelo desenho arrojado. Daí provém o espelho. Seria possível perceber Claude Deschamps através de Oscar Niemeyer? A instalação deixa em operação essa máquina do tempo. O encontro da escada de avião e da parede espelhada no capc de Bordeaux é digno de Lautréamont. A escada metálica já tem um ar museológico, aposentada que está pelos fingers. Se acelerarmos a obsolescência, teremos, guardadas as proporções, a liberdade que experimentou Petrarca na ascensão ao monte Ventoux, um gesto gratuito, contemplativo. O usuário da plataforma tem direito ao fone de ouvido que restitui a sonoplastia aeronáutica. Numa menção a Pistoletto, o visitante se torna vidente e visível, sujeito precário de uma tecnologia em transição.

Fernanda Gomes trilha por vestígios, resíduos, refugos e propõe ao descartável, ao imperceptível, ao irrelevante uma vida gloriosa. As teias que executa entre árvores ou sobre a velha piscina do Parque Lage, no Rio de Janeiro, são dignas de araneídeos revistadas por um professante de levitação.

Exerce em alguns trabalhos um agrupamento em progresso, como nos papéis de cigarro colados. O desdobramento do cilindro que enrola o fumo confirma a imaterialidade da prática: a fragilidade do papel já antecipa o desenlace gasoso. A disposição anímica é mais forte que a concretude da obra. A cola tinge as bordas irregulares das folhinhas. Uma sucessão de nuvens toma conta do produto, que passa a pertencer ao acervo da

pintura de paisagem da dinastia Song. Toa o ponto de vista da mais alta das montanhas de uma cordilheira e desenvolve as linhas dos cumes que se salientam entre nuvens. Os números de controle dos cigarros não conseguem apagar a magia aparicional do vazio ativo.

Essa delicadeza imigra a todo o fazer e impõe à artista uma disciplina férrea que legisla sobre a plena disponibilidade, aceitação, receptividade das coisas. No momento em que essas condições não são atingidas, o fôlego cai. É difícil utilizar a palavra produção no caso de Fernanda. Caberia melhor discorrer sobre a atenção em volta do que existe e do que está entre.

Solange Pessoa hesitou antes de escolher sua obra para o capc. Optou por cinco peças em bronze que se colocam em diferentes alturas da sala. Cada uma tem um foco de irradiação preciso e origem no ambiente barroco mineiro. Uma delas se acopla à parede um pouco acima da cabeça dos visitantes, reenviando à elevação de uma determinada fonte Colonial. A que se aloja no chão aninha frutos e líquidos em torno da coloração esverdeada do metal oxidado. A extrema abstração provém da reconstituição da relação entre as pessoas e a arquitetura realizada no auge da extração do ouro no século XVIII.

A artista olha as casas, ruas, monumentos, pátios, jardins como indícios de uma sociedade desaparecida que continua a emitir padrões de convivência insuperáveis. Não há traços de policarpismo nessa contínua visita, antes uma abertura intensa que dispensa parâmetros figurativos. Algumas peças chegam à altitude máxima, explodindo nos cantos superiores da caixa cúbica, à maneira de um contra-relevo de Tatlin. Para adquirir essa gravitação, escova o bronze até deixa-lo amarelo, brilhante, inventando uma teoria das cores obediente à topografia. Há de se reparar que cada meteoro descreve órbitas. O exame atento do céu foi exercido a partir de conversadeiras, bancos setecentistas ao ar livre que davam assentos aos iluministas que souberam fazer o país desejar sua independência.

A maior parte da produção de Solange é desconhecida do público, pois não encontra os meios de se inserir no mercado de arte ou não se submete a suas veleidades.

Elisa Bracher dedica-se há muito ao estudo

das passagens. Propõe em desenhos, gravuras e esculturas limiares. A sensação de travessia só se justifica pela resistência. Os pórticos adquirem densidade paulatinamente. A princípio, simbolizam a viagem a outros territórios. Molduras negras admoestam os transeuntes. À medida que evoluem, tornam-se impenetráveis como as portas da lei. Mesmo quando as barras dos patentes correm ascensionais, sem expectativas de convergência, sente-se a ameaça de um lintel esmagador.

As toras acrescentam nova convicção à experiência da transitividade. Os troncos justapõem-se, formam tripés, aríetes, mas se impõem como sentinelas. Para acentuar a verticalidade de algumas peças, tomam secções nonagonais, contraditas pelas sombras que devoram algumas faces.

Essas qualidades comunicam-se às gravuras cuja tinta negra em manchas regulares horizontais de diversas espessuras clama diante da reserva do papel. A prensa desempenha papel de protagonista, seguindo o comando da artista. Uma gravura é parte de totalidade onde se trava um jogo polifônico entre o branco e o negro.

English translations

Introduction

Edemar Cid Ferreira

BrasilConnects is honored to participate in the show *Côte à côte, art contemporain du Brésil*. We feel like we are dealing with part of São Paulo Biennial that gets loose from the city and reaches Bordeaux. The invitation made to 12 young artists to produce their work at the very place of the exhibition shows unique broad-mindedness and availability. Today's art does not have a well-defined support, and develops itself through photography, cinema, video, design, natural objects, fabric... Such diversity has to do with the constant questioning and search for new paths.

It's for us a real privilege to carry on a jointed operation with capc, leading institution that changed the face of contemporary art in France and in the international circuit.

The space where the exhibition takes place keeps its original traffic destination changing only the nature of products: spices yesterday, works of art today. We are impressed by the fact that Napoleon's architect has built a Renaissance-inspired building to store overseas products. It might have been in anticipation of the present event.

What calls our attention the most, however, is the development of contacts between France and Brazil already manifest in trade and, now, in the cultural area as well.

Translated from Portuguese by José Luis Luna

Foreword

Maurice Fréchuret

The Commemoration of the discovery of Brazil, 500 years ago, is being marked by a series of events throughout the world, offering an opportunity to celebrate this landmark moment. It is also a chance to cast a searching eye over the

remarkable and highly engaging culture of this country. The various exhibitions which have been held or will open during the last three months of this historic year help us all to make a clearer appraisal of the beautiful cultural and artistic heritage of a country which, well before its discovery by the western world, and ever since, has been ceaselessly striving to enrich its store. Brazil, naturally enough, was where various exhibitions were initially presented. But in no time the European countries were keen to take them on, because they strikingly reveal the amazing vitality of a body of creative work which has managed to find its means of expression, often in conditions of adversity and struggle. The works presented here and there, after careful choosing, classification and study, enable us to get a precise ideas about the Brazilian art scene. Thanks to the efforts of those commissioning and curating the exhibitions, and thanks, also, to the research carried out by art historians and scientists, it is even easier to read the works on view, and their beauty is even more eye-catching.

It was crucial to include recent artworks by young people in the programme. Accordingly, the capcMusée in Bordeaux, with Henry-Claude Cousseau, its director until just recently, as go-between, enthusiastically espoused the proposal made by the BrasilConnects Culture, its chairman, Mr. Edemar Cid Ferreira and the general curator Nelson Aguilar, to recognize works by young Brazilian artists by offering to show them at the Museum. Eric Félonéau, in charge of the exhibition commission, met lots of artists during various journeys, and returned persuaded that the beauty of the works and the coherence of the approaches of at least twelve of them would make it possible to mount a top quality exhibition. Today, in agreement with various partners, we can take a good look at them in Bordeaux.

Most of the artists selected were born in the 1960s, and just a handful of them in the late 1950s. This means that the work of each of these young women and men hasn't yet completely reached its full maturity, but it is already partly constructed within a family of sensibility and in styles of forms and surfaces which are quite compatible with the project underpinning it. The installation procedure

may seem to inform them more than traditional techniques, but they use these latter in the space with a great deal of mastery and daring. The works that visitors to the capcMusée can discover today have different reverberations depending on the research undertaken by each artist. What comes across is the fact that pure formal quest and highlighting visual and plastic properties do define certain works, but many of them, regardless of how attentive the artists may be to the techniques and methods used, are keen to exclude neither questions about human time-frames or existence in general, nor social and political issues. In such a way that the overview we are presented with, which is as complete and pertinent as can be, readily offers glimpses of the close links between knowledge of, not to say connivance with, young Brazilian artwork, and the global art context. Without overlooking the historical roots that are theirs, but also without remaining subordinate to them, the artists on view in the exhibition set up a real dialogue with what is going on in the western world, and elsewhere. Their propositions make a considerable contribution to enhanced exchanges, and this is why we are both very glad that this exhibition has been programmed, and happy to have taken on its organization.

Translated from French by Simon Pleasance

Landscape: as it is made up

Nelson Aguilar

(...)

*Landscape, country
made out of landscape thought,
in the creative space-time distance,
on the fringe of etchings, documents,
when things exist violently
more than we do: they inhabit us
and look at us, stare at us. Contemplated,
submissive, we are but their pasture,
we are the landscape of the landscape.*
Carlos Drummond de Andrade

Through capc, the art in Brazil today has broken a cultural barrier. Twelve talented young artists of a single country seldom have the opportunity to manifest themselves in a leading artistic center of the international circuit. It's a matter of concentrated attention, able to distinguish some lines of force in a culture looking constantly for itself, including as identity.

Côte à côte inaugurates a time of prospecting, of honest searching in an untouchable territory, only partially revealed through experimental sections of biennial and specialized shows. Each participant opens a way with quite different techniques. Lívia Flores goes from objects to movie installations in order to catch an event that will reveal the unsuspected dimension of openness in the landscape. Assiduous reader of "Thus Spoke Zarathustra", she gathers signs attesting the eternal return, like the serpent who besieges and protects.

The cameras project constantly on the walls scenes of an initiatory trip that are reflected in the enclosed space by mirrors and glasses, throwing images everywhere, even up on the ceiling which is transformed in an animated chasm. In an exhibition in Porto, she re-created a dark room making holes in an abandoned shop, and thus mirroring the passers-by from head to toe. The artist's solidarity with the natural world rules out any intention of "making art" since it gets the spectators in touch with themselves.

Her work induces the search raised by dreams: who's dreaming? The unconscious is a provisory notion; the ego has no conditions to reflect itself, reflecting; an universal instance transforming the first person of the singular in the third one directs the dreaming film. Lívia reestablishes that mechanism. With the curiosity of the Russian constructivists gauging roughness, rugosity, smoothness, corrugation, gasification, tactility, she inquires eagerly about the most different materials. During her years studying in Düsseldorf's Academy of Arts, she learned the humility and the dispossession with which Beuys views accessory things. In her first pieces, she uses carbon as transparency and plaster as opacity in order to enhance the dead end in clarity and the exit in darkness. Other

times, she deals with the fabric protecting colorful candles. In 1991, that cloth was yellow, bright and diaphanous. Nowadays, it has an orange-like color because of the humidity. The original innocent faith became mature, tinted with experience. The effect of time recorded through pictures pretends to be transposed to an atmosphere where the medium of film fulfills the space between departure and arrival.

Cabelo treats materials like an alchemist. He takes charge of the energy flows between elements. His installation accumulates clothes on the floor and hanging from walls. All of them have graphics of metamorphic beings. An image astounds us: the twin leaders of the Burma guerrilla, "The Army of God". The two brothers pass on infinite innocence and implacable determination: angelic faces, cigar in their mouth, machine gun and grenades. Cabelo senses the advent of a time where mysticism and criminality will walk together in that apoca-lyptic fable. A fine rapper, he made a musical arrangement for Baudelaire's poem, *Le crépuscule du soir*, dedicated to the "nasty demons who wake up heavily". He also makes video films featuring half human, half worm characters who crawl along the streets of Rio de Janeiro's historical center and eat fish eyes found in *urucu* bags. The stroll of these crawling creatures ends in the rock concert where the satanic lyrics are sung.

In the site of works established by the artist, pillows take the shape of mummies, pigments of native body art trace Ariadne's thread and masks of the twin guerrilla fighters hang from columns. The time where knowledge and savor remain undivided has come.

José Guedes' video work benefits from being compared to his series of photographs and monochromatic surfaces. In those two-al essays, he does iconographic research whose main concern has to do with different temporalities. *Mercados Populares* ("Popular Markets") show pictures of trading places in different regions of the world. The goods run like the sand in a hourglass. The excess of pieces makes the process more explicit, the succession of gestures leading to totality. Guedes questions the *Gestalt theory* that presents the whole as more meaningful than the sum of the parts. Here, the singularity of each piece is more important; the

general feeling does not underestimate the reality of each element that keeps its poetics.

Beirute shows Lebanese walls scarred by bombs. Such scars invite the spectator to follow the dance of light, to perceive the holes as the concavities of Oriental head columns.

In the video installations, the annotations are animated. An ensemble of monitors tuned in different stations and turned against the wall creates an assembly where everybody speaks at the same time, and, consequently, nothing is understood. The cathode lights diffused through the room produce a pulsating gleam. In the middle, the key of the enigma is given in a video projection. The image out of focus and the incoherent words, however, return the oracle power to the visitors.

Shirley Paes Leme connects the two extremities of civilization: nature and technique as a form of expression. The native dwellings, immediately adapted by Brazilian peasants, are made out of tree branches. She has been studying the way these branches are tied for several years. She deals with dwelling archetypes, from the ownership mark to the collective shelter. Behind the rudimentary feature is hidden an elaborate knowledge, a dense project. Appropriation is ritualistic. A constant flow between crystalline and organic forms runs through that primitive time. Shirley examines those fringes, watches the way vegetables take geometric patterns without losing their exuberance. She builds spheres, boxes, made out of twigs. She becomes allied with fire and drawings come out of it sketching images similar to the symmetry of Rorschach tests, to soot marks in pre-historic caves. Motion takes hold of the checkered paper like a menhir in the country, simultaneously cultural and natural events.

One of the most inciting installations in the Rediscovering Exhibition, in São Paulo, was a galaxy of cellular phones constantly calling. Guided by stars or fireflies, the phones gleaming in the darkness were sending out the most contemporary technology towards an ancestral night. Such proposals are not subject to a style, to a pattern, they are loose. Some pieces look like instruments to estimate the position of things in the world - compasses, astrolabes or GPS.

José Damasceno holds in check the s orienting the fate of illusion in art history, contests Cubism's intellectual vision and looks for an efficient and simple realism. In a work called "Two Studies of a Lost Dimension" (*Dois estudos sobre uma dimensão perdida*), he defines the drawing of a table fallen on the floor that can only be raised from a particular angle and according to the way it is looked at. The outline's electrifying yellow color comes from the soap stones that work like modules and define the object through their own shape. Two tricks capture the dimension: the odor, since the fragrance plays an ersatz role for the loss of depth, and the action of this material in the visitor's mind which removes the table's convexity. In another device, the object, this time made out of iron and with a rectangular shape, is reduced thanks rubber bands to a play of forces.

First came the nail and, then, the canvas occupied the space indicated by this support. Damasceno brushes the painting aside and enhances what sustains it. Plenty of nails are used as marks and are connected by rubber bands.

In his work, Artur Lescher, faithful to his training as a philosopher, suspends the world. The idea of design comes at once to our minds because of its concision, elegance and finishing, but moving closer, we become aware that nothing has utility, a function, and those attributes are the first to be questioned. The harmony remains, though, and this is the password that allows us to enter the proposals. Air and earth are caused. A long platform supports boxes, like a transporting bridge. But such is not its function, and it's only and apparently intended to interrupt the succession of beams forming the construction's structure. Manet has painted *Le chemin de fer* and *Dans la serre* to stage the kinetics of transversal lines, to anticipate cinema, to move the retina. In Lescher's work, the alternation of empty spaces produces a choreographic rhythm, and the visitors become dancers using the space creatively.

In other works, extraction is involved. It's necessary to imagine an initial sphere which, through erosion, becomes an arched pole in

constant tension due to the strength of the trussed beams that make it float. In the present proposal, the wood wheel spins around an axis with a small chromium-plated aluminum cylinder in one of its tips. It's an attempt against symmetry, a provocation to the harmony of materials. Lescher tries to capture the origin of art or, at least, to state the inadequacy of industrial civilization through useful implements. In the literal sense of Carrà, Chirico, Morandi, works suffer from a metaphysical sickness, and they interpret fatalism in the light of computers, production engineering. Silence in one side and a frozen scream in the other sustain the system in exhibition.

Rosana Paulino perforates the artistic imagery's established certainties, and introduces in her work not only her own body, but the way it is inserted or excluded from the social tissue. Afro-Brazilian, she has experience exclusion and inclusion rites. She opts for a technique that takes complete hold of those who practice it : sewing. In a celebrated series, she reproduces pictures of relatives and friends on hundreds of scapulars. And since these are ID photographs, they stare at the camera in a frontal and vague way, like the pictures in Coptic tombs. As in the samples shown by itinerant photographers, their multiplication at random give a populated anonymity to the ensemble. A devout person cultivates his/her faith using a necklace as protection and apotropaic artifact. In the middle of the upheavals unleashed by segregation in alleged civilized countries, its user holds his amulet.

Rosana moves to a new phase dealing with the body image conveyed by the media. She weaves symbols whose roots are found in fairy tales like Snow White. The heroine's apparently harmless image carries a false universality since she borrows ethnic features in order to convey an ideological behavior. The counterpoint between the pieces of clothes covering sometimes the image of a good light-eyed girl, other times tufts of fuzzy hair, speaks by itself.

Carlito Carvalhosa's volumes confront space without any decorative pretension nor to be party to environment, to promulgate a complementarity. They are invaders, and throw

the usual references into disorder. They don't blossom at random, but stem from a pact made with the material manifesting themselves more faithfully in plaster than in enameled china. The substance's whiteness and versatility are useful for the representation of continents. Some geographic contours, cliffs, run through homogeneity. The artist's intervention, the mildest of the manipulations, has the efficiency of the wind strength, and covers the pieces with a soft drapery. A decision pertaining more to the project's orderliness than to the restitution of passivity occurs and the bulk is displaced - a cataclysm exploding so to speak in its main axis. The sculptural unity is divided proclaiming a cleavage. Carvalhosa has quitted architecture to treat space as a decoding of autonomous movements. This piece stands fully in its place, composing and decomposing itself in it. The section in the case have to do with concerns four walls delimiting it, or with the open air. Carvalhosa escapes from sculpture and turns to a more geometric pattern in order to unveil the potential representations of the place.

The objects made by Ana Maria Tavares have a dense historical ballast, and are intended to architectonic and urbanistic projects. Their exhibition at Entrepôt Lainé contrasts with and questions the basic spatial function of building. The present installation was first shown in one of the most celebrated creations of the Brazilian architect Oscar Niemeyer, the Casino, today Museu de Arte da Pampulha, in Belo Horizonte, where Ana Maria was born. The diversity of materials (the columns' chromium-plated steel, the banisters' marble and, the rosy mirrors...) used in the construction, which at first sight seem like makeshift, is unified by the daring design. Hence, the mirror. Could Claude Deschamps be understood through Oscar Niemeyer? The installation leaves that time machine operating. The airplane stairs joining the mirror-covered wall at the capc in Bordeaux is worthy of Lautréamont. The metallic stairs look like a museum piece. If we accelerate obsolescence, we will have, relatively speaking, the freedom experienced by Petrarch ascending mount Ventoux, a contemplative and gratuitous gesture. The user of the platform may listen to aeronautic sounds through the ear phones. In a

hint to Pistoletto, the visitor becomes seer and visible, a precarious subject for a technology in transition.

Fernanda Gomes treads on vestiges, residues, refuse, and offers a glorious life to what is discardable, imperceptible, irrelevant. The webs she weaves between trees and on top of the old swimming pool at Lage Park, in Rio de Janeiro, are worthy of arachnids reviewed by a expert on levitation.

One of her works in progress has to do with glued cigarette papers. The unfolding of the cylinder that envelops smoke confirms the immateriality of such practice: the paper fragility anticipates already the gaseous outcome. The animistic disposition is stronger than the work concretion. The glue tints the irregular edges of the cigarette paper. A succession of clouds gets imprinted on it, and it becomes a landscape painting of the Song dynasty - befitting the view from the highest mountain of a cordillera, the tops outlined against the clouds. The control numbers stamped on the cigarettes cannot erase the ghost-like magic of active emptiness. This refinement immigrates into all her work and imposes a severe discipline upon the artist enacting laws on full availability, acceptance, and receptivity in relation to things. The moment those conditions are not reached, she is out of breath. It is difficult to use the word production in Fernanda's case. It would be better to expatiate upon the attention around what exists, and what lays between.

Solange Pessoa hesitated before choosing her work for capc, but she finally picked up five bronze pieces to be placed at different heights in the room. Each has a precise irradiation center and comes from the Baroque surroundings of Minas-Gerais. One of them hangs a little above the visitors from the wall, referring to the erection of a particular colonial fountain. The one on the floor cuddles fruits and liquids around the greenish color of oxidized metal. The extreme abstraction comes from reconstructing the relation between people and architecture during the peak of gold extraction in the 18th century. The artist views houses, streets, monuments, yards, and gardens as indications of a vanished society that still

conveys insuperable patterns of conviviality. There are no traces of unretain nostalgia in that unremitting visitation, but an intense opening up that spares all sorts of figurative parameters. Some pieces reach the top exploding, like a Tatlin's high relief, in the upper corners of the cubic box. To obtain such gravitation, Solange Pessoa polishes the bronze shiny yellow inventing a color theory subject to the topography. One will notice that each meteor describes a particular orbit, and that the attentive examination of the sky was done in the open air from 18th century benches where the philosophers of the Enlightenment, who knew how to make the country wish its independence, used to seat.

Most part of Solange's production is unknown to the public since it has no means to be included in the art business and does not submit to its whims.

Elisa Bracher has been studying passages for quite a long time. She makes drawings, etchings and sculptures. Only resistance justifies the feeling of passage. Porticos acquire density gradually. At the beginning, they symbolize the voyage to other territories. Black frames admonish the passers-by and, as one goes along, they become as impenetrable as the gates of the law. Even when the patent bars ascend without hope of converging, we feel the threat of a crushing lintel. The tree trunks add a new conviction to the experience of transitivity. The logs juxtapose, they form battering rams, tripods, but they impose themselves as sentries. They have nonagon sections, whose faces are sometimes blurred by shadows, to enhance the verticality of some pieces.

Those qualities are passed on the etchings whose black ink in regular horizontal spots of different thickness claims the paper. Under the artist's command, the printing press plays a predominant role, and an etching is part of the totality where a polyphonic play between black and white takes place.

Translated from Portuguese by José Luis Luna