

O FIO DA TRAMA / THE THREAD UNRAVELED
CONTEMPORARY BRAZILIAN ART
EL MUSEO DEL BARRIO

**O FIO DA TRAMA / THE THREAD UNRAVELED
CONTEMPORARY BRAZILIAN ART**

CURATED BY FATIMA BERCHT

OCTOBER 13, 2001–FEBRUARY 3, 2002

EL MUSEO DEL BARRIO
NEW YORK CITY

~~JUNE 28–SEPTEMBER 29, 2002~~

~~BASS MUSEUM OF ART
MIAMI~~

ARTISTS

EFRAIN ALMEIDA

BRÍGIDA BALTAR

MIGUEL RIO BRANCO

FÁBIO CARVALHO

PAULO CLIMACHAUSKA

ROCHELLE COSTI

ELIANE DUARTE

TATIANA GRINBERG

LUIZ HERMANO

HILAL SAMI HILAL

LINA KIM

LEONILSON

ANA LINNEMANN

MAREPE

VERA MARTINS

VICENTE DE MELLO

MONKEN

VIK MUNIZ

ERNESTO NETO

NAZARETH PACHECO

LAURA VINCI

**O FIO DA TRAMA / THE THREAD UNRAVELED
CONTEMPORARY BRAZILIAN ART**

Sponsors / Patrocinadores

This exhibition has been made possible with the very generous support of BrasilConnects, with public funds from the New York State Council on the Arts, a state agency, and Material for the Arts, New York City Department of Cultural Affairs / New York Department of Sanitation.

Outreach efforts for the exhibition are supported by the Nathan Cummings Foundation and the MetLife Foundation.

Esta exposición se ha hecho posible con el apoyo generoso de BrasilConnects, con fondos públicos de la New York State Council on the Arts, una agencia estatal, y Materials for the Arts, New York City Department of Cultural Affairs / New York City Department of Sanitation.

Esfuerzos al servicio comunitario para esta exposicion han recibido el apoyo de la Nathan Cummings Foundation y MetLife Foundation.

Lenders / Prestadores

Brent Sikkema Gallery, New York
Collection of Carlos and Rosa de la Cruz, Miami
Collection of Oscar Cruz, São Paulo
Collection of Jaime Roviralta, São Paulo
Collection of Adriano Sammarone, São Paulo
Galeria Brito Cimino, São Paulo
Galeria Fortes Vilaça, São Paulo
Galeria André Millan, São Paulo
Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro
Galeria Nara Roesler, São Paulo
Galeria Luisa Strina, São Paulo
Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo

CONTENTS

- 8 PREFACE
9 PREFACIO
10 ACKNOWLEDGMENTS
12 AGRADECIMIENTOS
14 *O FIO DA TRAMA / THE THREAD UNRAVELED:
CONTEMPORARY BRAZILIAN ART*
BY FATIMA BERCHT
28 *WEAVING THE UNRAVELED THREAD*
BY TADEU CHIARELLI
- ARTISTS**
38 EFRAIN ALMEIDA
42 BRÍGIDA BALTAR
46 MIGUEL RIO BRANCO
50 FÁBIO CARVALHO
54 PAULO CLIMACHAUSKA
58 ROCHELLE COSTI
62 ELIANE DUARTE
66 TATIANA GRINBERG
70 LUIZ HERMANO
74 HILAL SAMI HILAL
78 LINA KIM
82 LEONILSON
86 ANA LINNEMANN
90 MAREPE
94 VERA MARTINS
98 VICENTE DE MELLO
102 MONKEN
106 VIK MUNIZ
110 ERNESTO NETO
114 NAZARETH PACHECO
118 LAURA VINCI
- 122 *EL HILO DE LA TRAMA: ARTE
CONTEMPORÁNEO BRASILEÑO*
POR FATIMA BERCHT
130 *TRENZANDO LOS HILOS DE LA TRAMA*
POR TADEU CHIARELLI
138 BIBLIOGRAPHY / BIBLIOGRAFÍA

PREFACE

The exhibition *O Fio da Trama/The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art* is a collaborative effort between BrasilConnects and El Museo del Barrio. The purpose behind its design and organization is to share with the world what it is that makes Brazil unique; more specifically, to showcase Brazil's diversity and to convey to the museumgoing public one aspect of its national identity. But the exhibition is part of larger global celebration of Brazilian culture and ecology, which, it is hoped, will allow visitors to experience the full depth and breadth of the Brazilian experience, art being only one window onto contemporary society. There are several important benefits of putting a nation's vibrant cultural history on display. While preparing to raise the profile of Brazil and to expose its culture to a wider audience, those responsible for the organization of these events are also given the opportunity to confront and to esteem the fruits and heritage of their own culture. This has been the pleasant experience of BrasilConnects, an independent not-for-profit organization whose mission is to celebrate, preserve, and act as public advocate for Brazil's most treasured cultural and ecological assets. Having reacquainted ourselves with what it is that makes Brazil unique, and found the process exhilarating, it is with great pride that we display the nation's best qualities for others to see, and with the hope, if not certainty, that those qualities will be embraced by those who wish to discover them.

With sixty-five works created during the 1990s by Brazilian artists born in different regions of Brazil, *O Fio da Trama* represents major artistic and cultural concerns of the last decade. The exhibition, which features drawings, sculpture, photography, and a multimedia installation, runs the gamut from intimate to monumentally scaled works. This body of visually compelling pieces demonstrate the abilities of many talented Brazilians: Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco and Laura Vinci.

O Fio da Trama / The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art, which is scheduled to tour nationally, is the first exhibition devoted exclusively to young Brazilian artists to be organized by a New York City museum since 1982. As such, *O Fio da Trama* represents the intersection of El Museo's mission to nurture a complex understanding of Latino and Latin American arts among its diverse constituents and BrasilConnects's commitment to promote Brazilian art and culture to an international audience.

I would like to thank the members of the Board of Trustees of El Museo del Barrio, especially Chairman Tony Bechara, Vice-Chair Estrellita Brodsky, and Trustee Yolanda Santos Garza for sharing my enthusiasm and belief in the importance of this endeavor. I also extend my thanks to Susana Torruella Leval, Director of El Museo del Barrio, and her able staff for their dedication to the successful completion of this project.

Edemar Cid Ferreira
Chairman, BrasilConnects



PREFACIO

La exposición *O Fio da Trama/The Thread Unraveled: Contemporary Art of Brazil* (*El hilo de la trama: arte contemporáneo brasileño*) es un esfuerzo común de BrasilConnects y El Museo del Barrio. Con su diseño y organización nos proponemos compartir con el mundo lo que hace que Brasil sea único, específicamente, exponer la diversidad de Brasil y comunicarle al público del museo uno de los aspectos de la identidad nacional brasileña. El arte es sólo una de las ventanas por las que nos asomamos a la sociedad contemporánea. Por ello, esta exposición es parte de una celebración mundial más amplia de la cultura y la ecología brasileñas, que esperamos permita a los visitantes experimentar plenamente la experiencia brasileña, en toda su profundidad y alcance.

Exponer la vibrante historia cultural de una nación es beneficioso por muchas razones. Los preparativos para poner la cultura brasileña al alcance de un público más amplio, realizando así el perfil de Brasil, le brindan a los organizadores de un evento como éste la oportunidad de examinar y apreciar los frutos y el patrimonio de su propia cultura. Ésta ha sido la agradable experiencia de BrasilConnects, una organización independiente sin fines de lucro cuyo objetivo es la celebración, preservación y defensa pública de los bienes culturales y ecológicos más valiosos de Brasil. Familiarizados de nuevo con lo que hace que Brasil sea único y estimulados por el proceso, es con gran orgullo que presentamos ahora las mejores cualidades del país para que otros las vean, con la esperanza, si no la certeza, de que esas cualidades sean bien acogidas por quienes deseen descubrirlas.

Con sesenta y cinco obras creadas en el decenio de 1990 por artistas brasileños nacidos en diferentes regiones del país, *El hilo de la trama* recoge las principales preocupaciones artísticas y culturales del último decenio. La exposición, que incluye dibujo, escultura, fotografía e instalaciones de medios múltiples, recorre toda la gama, de las obras íntimas a las de escala monumental. Este conjunto de obras visualmente poderosas pone de relieve la capacidad de muchos brasileños talentosos: Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fabio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco y Laura Vinci.

O Fio da Trama/The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art (*El hilo de la trama: arte brasileño contemporáneo*), que viajará también a varias ciudades de los Estados Unidos, es la primera exposición dedicada exclusivamente a los artistas brasileños jóvenes organizada por un museo de Nueva York desde 1982. La exposición representa la intersección entre el objetivo de El Museo, de fomentar una comprensión compleja de las artes latinas y latinoamericanas entre sus diversos públicos, y el compromiso de BrasilConnects de promover el arte y la cultura brasileños ante un público internacional.

Quisiera expresar mi agradecimiento a los miembros de la Junta Directiva de El Museo del Barrio, en especial a su Director, Tony Bechara, su Vicedirectora, Estrellita Brodsky, y la síndica Yolanda Santos Garza, por compartir mi entusiasmo y mi convicción sobre la importancia de este esfuerzo. También deseo darles las gracias a la directora de El Museo del Barrio, Susana Torruella Leval, y a su competente personal por su dedicación a la realización exitosa de este proyecto.

Edemar Cid Ferreira
Presidente, BrasilConnects



ACKNOWLEDGMENTS

Susana Torruella Leval

O Fio da Trama /The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art is the first exhibition of Brazilian art in El Museo del Barrio's thirty-one-year history and the first to highlight contemporary art of Brazil in a New York City museum since 1982. The exhibition reflects the goals of El Museo's expanded mission, which, beyond presenting and preserving the art and culture of Puerto Ricans and all Latin Americans in the United States, now reaches out to embrace the cultures of the Caribbean and Latin America. El Museo del Barrio is proud to provide a forum for the fine artists presented in this exhibition, many for the first time in the United States. This role befits El Museo's lifelong support of contemporary artists, and is in keeping with its tradition of serving as gateway to exciting young talent from Latin America and the Caribbean.

An exhibition of this magnitude would not have been possible without the support, guidance, and enthusiasm of many individuals. These include generous funders, scholars, museum professionals, critics, artists, collectors, dealers, and many friends in the art communities both here in the United States and in Brazil. Fatima Bercht, curator of the exhibition and Chief Curator of El Museo del Barrio, joins me in offering our sincerest gratitude to all our collaborators.

The driving force behind this exhibition was Edegar Cid Ferreira, President of BrasilConnects (formerly known as Associação Brazil 500 Anos de Artes Visuais). He initiated the project and has been its generous and passionate advocate throughout. The Board of Trustees and Staff of El Museo recognize his leading role, guidance, and support with deepest gratitude.

Marifé Hernández, a great friend of El Museo, also deserves our warmest thanks for her involvement, assistance, and endless energy through the months of preparation both in New York and in Brazil. We especially thank the Board of Trustees of El Museo del Barrio, whose trust in the project and encouragement from the time of its conception made it possible. We are grateful to present and past staff of BrasilConnects, which was the source of invaluable help every step of the way. Also generous with much-appreciated advice, information, and suggestions were Dr. Nelson Aguilar, Curator; Emilio Kalil, International Events Curator; Franklin Pedrosa,

Assistant Curator, and Fausto Godoy. To Liliane Agostinho, Julio Bin, Claudia Calirman, Sharon Hess, Nina Hokka, Rosemary Otero, and Elizabeth Szabo, I give many thanks.

The exhibition received invaluable counsel and expertise from distinguished colleagues and specialists in the field of Brazilian art. In particular, we would like to thank Dr. Tadeu Chiarelli, former Chief Curator of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, who contributed the fine essay included in the exhibition catalogue. We also single out for thanks, Paulo Herkenhoff, Adjunct Curator, The Museum of Modern Art, New York. We'd like to extend our appreciation to Dr. Michael Turner, and Irvine MacManus a member of the Board of Trustees of El Museo del Barrio, for their efforts toward reaching out to the Brazilian community at large in New York.

In addition, we extend our gratitude to Fernando Cocchiarale, Director, and Lucia Lobo, Coordinator of Research and Information, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; also in Rio de Janeiro: Ricardo Basbaum and Eduardo Coimbra, Espaço Agora/Capacete; César Oiticica, Projeto Hélio Oiticica; Adélia Xavier, Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia; in São Paulo: Celma Albuquerque Galeria de Arte; Emanuel Araújo, Director, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Ricardo Resende, Projeto Leonilson; and in Washington D.C.: Dr. Susan Sterling, Chief Curator, National Museum of Women in the Arts. This exhibition greatly benefited from their advice, and we acknowledge their significant contribution. In addition, we are grateful for the assistance of many friends and professionals. We thank those in Rio de Janeiro: Alvaro Clark and JoMourão; in Salvador: Alberto Pita and Maria Vellutini; in São Paulo: José Alberto Aguilar, Ada Schendel Bento, Catherine Bercht, Romulo Fialdini, Ruby Nuñez, Dudi Maia Rosa, Cacilda Teixeira da Costa, Carlos Eduardo Uchôa, and Eliana Zaroni; and in New York: Jay Levenson, Sandra Antelo-Suárez, and Joseph Wolin.

Our research efforts were greatly enhanced by the many individuals and galleries who shared materials on contemporary Brazilian artists, including those in Rio de Janeiro: Ricardo Aquino, Director, Museu Bispo do Rosário; in São Paulo: Raquel Arnaud and Marli Matsumoto, Raquel Arnaud Gabinete de Arte;

Thomas Cohn, Galeria Cohn Edelstein; Valu Oria, Galeria Valu Oria; Marília Razuk and Cecília Berto Paulo, Galeria Marília Razuk; Nara Roesler, Galeria Nara Roesler; Luisa Strina and Maira Voltolini, Galeria Luisa Strina; Galeria Casa Triângulo; Alessandra Vilaça and Marcia Fortes, Galeria Fortes Vilaça; Marco Antônio Vilaça and Karla Camargo, Galeria Camargo Vilaça; and in New York: Emily Gear, Tanya Bonakdar Gallery; Michael Jenkins, Brent Sikkema Gallery; Guillermo Ovalle and William Parra, Colección Patricia Phelps de Cisneros; and Thomas Grischkowsky, The Museum of Modern Art.

The presentation of the numerous works in this exhibition was facilitated through the generosity of many lenders, which range from cultural institutions to private collectors to galleries. Their generous cooperation and passion for contemporary Brazilian art made this project possible. We single out for thanks the Museu de Arte Moderna de São Paulo: Milu Vilela, President; Ivo Mesquita, Director; Rejane Cintrão, Executive Curator; Camila Siqueira, Registrar. We also thank, in Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer; in São Paulo: Galeria Brito Cimino; Collection of Oscar Cruz; Galeria Fortes Vilaça; Galeria André Millan; Galeria Nara Roesler; Collection of Jaime Roviralta; Collection of Adriano Sammarone; and, Galeria Luisa Strina; in Miami: Collection Carlos and Rosa de la Cruz, and in New York: Brent Sikkema Gallery.

I would especially like to thank Chief Curator of El Museo del Barrio Fatima Bercht for her creativity and depth of vision and expertise. We are indebted to her for the conception and successful realization of this complex endeavor and beautiful exhibition. I would like to thank her and her staff, Curator Deborah Cullen, Assistant Curator Margarita Aguilar, Registrar Noel Valentín, and Exhibitions Manager Eddie J. Bartolomei, for their expertise, hard work, and dedication, as well as Administrative Assistants Kurt MacMillan and Victoria Stone for their organizational skills and good cheer. Special thanks goes to Márcia Gomide, Project Coordinator, for her professionalism and enthusiasm and to Verena Schobinger, Project Researcher, for important groundwork done in the early stages of this exhibition.

Of special importance to this exhibition are its educational programs and those efforts charac-

terized by collaboration with community organizations, which provide essential context and information to the public. Our thanks go to the Education Department, headed by Miriam De Uriarte, and to the Outreach Department, headed by Maria Dominguez, whose efforts in raising awareness and general interest among the Brazilian communities in the tri-state area were enhanced by Erminia Apolinário. To the entire staff, interns, volunteers, and docents of El Museo del Barrio, who daily contributed to this project in so many ways, my heartfelt thanks and acknowledgment.

Finally, on behalf of the Board of Trustees and Staff of El Museo del Barrio, I express my deepest gratitude to the artists whose work we celebrate in this important exhibition: Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco, and Laura Vinci. To each and every one of you, *muito obrigada!*

Susana Torruella Leval
Director, El Museo del Barrio

Susana Torruella Leval

O Fio da Trama / El hilo de la trama / The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art es la primera exposición de arte brasileño que presenta El Museo del Barrio en sus treinta y un años de existencia y la primera exposición de arte contemporáneo de Brasil que se presenta en un museo de New York desde 1982. La exposición refleja los objetivos ampliados de El Museo que, aparte de presentar y preservar el arte y la cultura de los puertorriqueños y todos los latinoamericanos en los Estados Unidos, abarcan ahora también a las culturas del Caribe y Latinoamérica. El Museo del Barrio se enorgullece de proporcionarles a los artistas incluidos en esta exposición un foro para presentarse en los Estados Unidos, la mayoría de ellos por primera vez. Así continúa El Museo su apoyo de siempre a los artistas contemporáneos y su tradición de servir de puerta de entrada para los talentos jóvenes y apasionantes de Latinoamérica y el Caribe.

Una exposición de esta magnitud no hubiese sido posible sin la ayuda, orientación y entusiasmo de muchas personas. Entre éstas se cuentan patrocinadores generosos, estudiosos, profesionales de museo, críticos, artistas, coleccionistas, marchantes de arte y muchos amigos en las comunidades artísticas tanto aquí en los Estados Unidos como en Brasil. A todos nuestros colaboradores, les doy mi gratitud más sincera y la de Fatima Bercht, curadora de la exposición y Curadora Principal de El Museo del Barrio.

El principal impulsor de esta exposición fue Edegar Cid Ferreira, Presidente de BrasilConnects (antes denominada Associação Brazil 500 Anos de Artes Visuais). El Sr. Cid Ferreira inició el proyecto y ha sido su defensor generoso y apasionado durante todo el proceso. La Junta Directiva y el personal de El Museo reconocen, con profundo agradecimiento, el papel sobresaliente desempeñado por el Sr. Cid Ferreira, así como su orientación y su apoyo.

Marifé Hernández, gran amiga de El Museo, también merece nuestras gracias más efusivas por su participación, apoyo y energía inagotable durante los meses preparatorios, tanto en New York como en Brasil. Gracias, en especial, a la Junta Directiva de El Museo del Barrio, cuya fe en el proyecto y aliento desde que el mismo se ideó lo hizo posible. Le estamos agradecidos también al personal actual y anterior de

BrasilConnects, inapreciable fuente de ayuda en todo momento. También generosos con sus útiles y muy apreciados consejos, información y sugerencias fueron el Dr. Nelson Aguilar, Curador; Emilio Kalil, Curador de eventos internacionales; Franklin Pedroso, Curador Asistente y Fausto Godoy. A Liliane Agostinho, Julio Bin, Claudia Calirman, Sharon Hess, Nina Hokka, Rosemary Otero y Elizabeth Szabo, les doy muchísimas gracias.

La exposición recibió consejos y conocimientos técnicos inapreciables de distinguidos colegas y especialistas en la esfera del arte brasileño. En especial, queremos darle las gracias al Dr. Tadeu Chiarelli, anterior Curador Principal del Museu de Arte Moderna de São Paulo, que aportó el excelente ensayo que aparece en el catálogo de la exposición.

Gracias también, en particular, a Paulo Herkenhoff, Curador Adjunto, The Museum of Modern Art, New York. También agradecemos a Dr. Michael Turner y a Irvine MacManus, miembro de la Junta Directiva de El Museo del Barrio, por sus esfuerzos en aumentar comunicación con la comunidad brasileña en New York.

Nuestro agradecimiento también a Fernando Cocchiarale, Director y Lucía Lobo, Coordinadora de investigación e información, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; también de Rio de Janeiro: Ricardo Basbaum y Eduardo Coimbra, Espaço Agora/Capacete; César Oiticica, Projeto Hélio Oiticica; de Salvador: Adélia Xavier, Museu de Arte Moderna de Salvador, Bahia; de São Paulo: Celma Albuquerque Galeria de Arte; Emanuel Araújo, Director, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Ricardo Resende, Projeto Leonilson; y de Washington D.C.: Dr. Susan Sterling, Curadora Principal, National Museum of Women in the Arts. Agradecemos sus aportes importantes a la exposición, la cual se ha beneficiado mucho de sus consejos. Además, contamos con el apoyo de muchos amigos y profesionales. Agradecemos a los de Rio de Janeiro: Alvaro Clark, JoMourão; de Salvador: Alberto Pita y Maria Vellutini; de São Paulo: José Alberto Aguilar, Ada Schendel Bento, Catherine Bercht, Romulo Fialdini, Ruby Núñez, Dudi Maia Rosa, Cacilda Teixeira da Costa, Carlos Eduardo Uchôa y Eliana Zaroni; y de New York: Jay Levenson, Sandra Antelo-Suárez y Joseph Wolin.

Muchas personas y galerías compartieron con nosotros materiales sobre artistas brasileños contemporáneos, realizando así nuestros esfuerzos de investigación. Entre ellas se cuentan los de Rio de Janeiro: Ricardo Aquino, Director, Museo Bispo do Rosário; de São Paulo: Raquel Arnaud y Marli Matsumoto, Raquel Arnaud Gabinete de Arte; Thomas Cohn, Galeria Cohn Edelstein; Valu Oria, Galeria Valu Oria; Marília Razuk y Cecília Berto Paulo, Galeria Marília Razuk; Nara Roesler, Galeria Nara Roesler; Luisa Strina y Maíra Voltolini, Galeria Luisa Strina; Galeria Casa Triângulo; Alessandra Vilaça y Marcia Fortes, Galeria Fortes Vilaça; Marco Antônio Vilaça y Karla Camargo, Galeria Camargo Vilaça; y de New York: Emily Gear, Tanya Bonakdar Gallery; Michael Jenkins, Brent Sikkema Gallery; Guillermo Ovalle y William Parra, Colección Patricia Phelps de Cisneros y Thomas Grischkowsky, The Museum of Modern Art.

La generosidad de muchos prestamistas, tanto instituciones culturales como coleccionistas privados y galerías, facilitó la presentación de las numerosas obras en esta exposición. Su generosa cooperación y su pasión por el arte brasileño contemporáneo hicieron posible este proyecto. También, entre ellos figuran el Museu de Arte Moderna de São Paulo: Milu Vilela, Presidente; Ivo Mesquita, Director; Rejane Cintrão, Curador Ejecutivo; Camila Siqueira, Registradora. También agradecemos, en Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer; en São Paulo: Galeria Brito Cimino; Colección de Oscar Cruz; Galeria Fortes Vilaça; Galeria André Millan; Colección de Jaime Roviralta; Colección de Adriano Sammarone; y Galeria Luisa Strina; en Miami: Colección de Carlos y Rosa de la Cruz; y en New York: Brent Sikkema Gallery.

Quisiera, en particular, darle las gracias a la Curadora Principal de El Museo del Barrio, Fatima Bercht, por su creatividad y por la profundidad de su visión y conocimientos especializados. Estamos en deuda con ella por haber ideado y realizado con éxito la tarea compleja de crear esta hermosa exposición. Gracias a ella y a su personal, la Curadora Deborah Cullen, la Curadora Asistente Margarita Aguilar, el Registrador Noel Valentín y el Gerente de Exposiciones Eddie J. Bartolomei, por su pericia, trabajo esforzado y dedicación, y a los Asistentes Administrativos Kurt MacMillan y

Victoria Stone por su capacidad organizativa y buen humor. Gracias, en particular, a Márcia Gomide, Coordinadora del Proyecto, por su profesionalismo y entusiasmo, y a Verena Schobinger, Investigadora del Proyecto, por el importante trabajo preparatorio que hizo en las etapas iniciales de esta exposición.

Para esta exposición tienen una importancia especial los programas educativos y los que se caracterizan por la colaboración con organizaciones comunitarias, pues les proporcionan al público un contexto y una información esencial. Gracias al Departamento de Educación de El Museo, que dirige Miriam De Uriarte, y al Departamento de Servicios Comunitarios, encabezado por María Domínguez, a cuyos esfuerzos por crear conciencia e interés en las comunidades brasileñas de New York, New Jersey y Connecticut se sumó Erminia Apolinário. Mi agradecimiento más efusivo, asimismo, a todo el personal, becarios y docentes de El Museo del Barrio, que de tantas maneras contribuyeron día tras día a este proyecto.

Por último, en nombre de la Junta Directiva y el personal de El Museo del Barrio, quiero expresar mi profundo agradecimiento a los artistas cuya obra celebramos en esta importante exposición: Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco y Laura Vinci. A todos y cada uno de ustedes, *muito obrigada!*

Susana Torruella Leval
Directora, El Museo del Barrio

BY FATIMA BERCHT

This exhibition focuses on works created by twenty-one contemporary Brazilian artists over the past decade. The media include sculpture, photography, and multimedia installations. The participating artists are Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Anna Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vicente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco, and Laura Vinci. This group comprises artists from different regions of Brazil, both industrialized areas and those tied to agrarian economies. However, the majority of these artists live in major urban centers and have received formal training in the fine arts. The exhibition is not intended as a statement that offers a national definition of Brazilian art; rather, it is meant to weave together different artistic sensibilities that are notable in themselves and to provide a window onto the complex issues, both formal and substantive, that recur in the work of contemporary Brazilian artists.

The name of the exhibition, *O Fio da Trama / The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art*, was selected because it conveys the way I perceive the curator's role in this particular project: it is best characterized as that of a weaver. In Portuguese the *fio* is the thread or filament. *Trama* refers to cloth or woven material but also to the plot of a story. The phrase *o fio da trama* can thus be construed as the plotline that holds the story together. In English, I chose *The Thread Unraveled* as a counterpoint title to the Portuguese and not as a translation because it suggests something that once existed as a cohesive entity but that in its present state, unraveled, reveals its true inner nature. Together, the Portuguese and the English suggest more than one possible reading. When a curator selects works by different artists and assembles them in an exhibition space and then in the catalogue, relationships are created between works and their creators that could compel the viewer to regard them as a definitive entity. In point of fact, these connections are a matter of personal choice.¹

As the weaver of *O Fio da Trama*, I seek to create a fabric that is loosely woven, although possessing tightly knitted sections. It is my wish that the exhibition have the quality of a lacework that conveys both positive and negative space.

Of course, this metaphor acknowledges the inevitable absence of important threads or components in contemporary Brazilian art. These absences are addressed by the essay of Tadeu Chiarelli, also to be found in this publication.

Notes on the Works in

O Fio da Trama / The Thread Unraveled

The image projected on the screen is subtle despite being bathed in light: billions of minuscule grains float in a barely perceptible landscape. The figure of a young woman moves gracefully, defining space in an atmosphere in perpetual motion. Silence envelops the scene. The floating grains are actually fog captured on film, the flux of microscopic drops of water suspended in space. Here these particles float over the fields high in the mountains near Rio de Janeiro in the early morning. The 16 mm film documents and is in essence, along with photographs, the only permanent, although fragmentary, trace of the ongoing project, *A coleta da humidade / The Collecting of Mist*, initiated in 1996 by the artist Brígida Baltar. Her works are often discrete performances in which she uses her own body to probe unusual environments and spatial conditions, which she describes as "body projects." In this work Baltar has set for herself the task of collecting that which is transient, atmospheric humidity in its various forms: as morning dew, as fog within a forest, and as mist over the sea. To this end, Baltar takes along on her expeditions small glass vessels shaped like beakers used in scientific laboratories. She carries these delicate, transparent bottles in the pockets of a bubble-wrapped vest she herself has fashioned. *A coleta da humidade* is a sensorial experiment delicately etched between the domains of materiality and immateriality.²

On first glance at Laura Vinci's *Untitled* (1997), one notices a fine line of matter falling through space from the ceiling to the floor. It is initially difficult to discern the nature of that matter because it possesses a fluidity that does not reveal itself as sand until one becomes aware of its accumulation. The pile of gathering sand lends palpability to the falling matter as well as to time. In earlier works Vinci used clay to erect thin walls bearing her handprints, from which she took molds before the clay's weight caused the walls to collapse. From these molds, she then cast walls in metal, giving permanence to what otherwise would be a performative, ephemeral



Photo: Darlyne Murawski, Courtesy of National Geographic Society Image Collection

act. The sensibility of *Untitled* finds parallels in her later works, developed in 1999, in which Vinci carves funnel-like cavities in large blocks of marble through which sand flows and falls to the ground, where it collects in mounds. In all of these works, what is most striking is their mnemonic content: they underscore and directly convey the passage of time.³

In her *Rock Lace* series (2001), Ana Linnemann strings together with fine malleable copper wire individual stones in which holes have been drilled. Although the stones are individually tied together, collectively, as a plastic mass, they can be grouped into numerous configurations and

fragility manifests itself in the delicately aggressive mesh of needles and metallic thread that gathers everything together.”⁴

From a distance Lina Kim’s *Untitled* (1995) appears as a collection of randomly placed circles, some not completing a full 360-degree circuit, on the wall. The substance that defines the dark brown circumferences of these circles is an unlikely one: tobacco, whose powerful aroma adds to the visual encounter the sense of smell. The transparent fabric placed on top of the circles of tobacco cord drinks in and disperses the source material, bleeding it into semi- and full circles, as if capturing a transitory ring of smoke



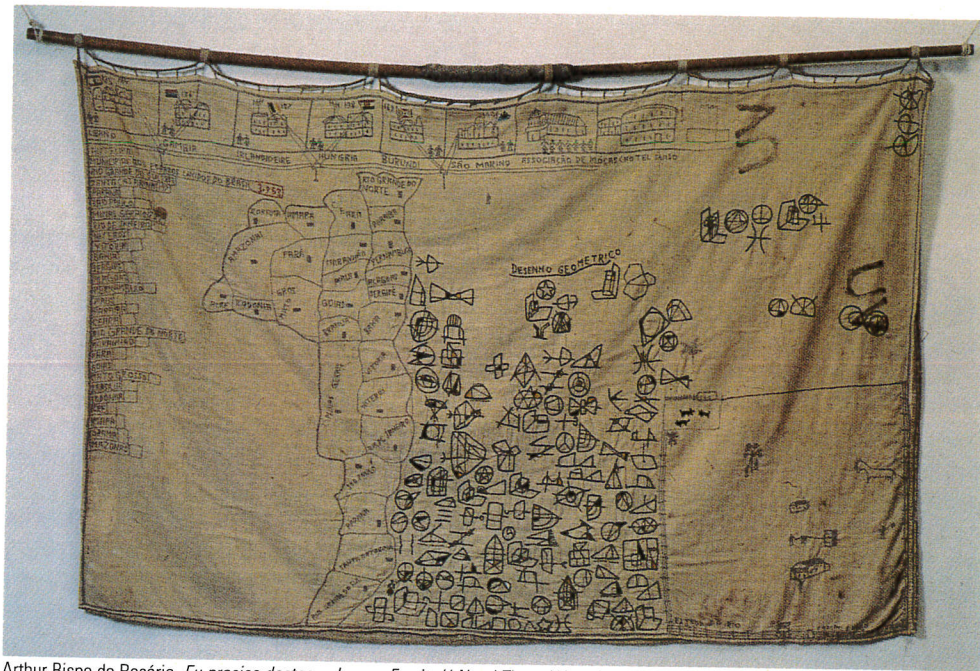
Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras: Escrita (I Need Those Words: Writing)*, undated. Embroidery and sewing on fabric and wood, 122 x 186 cm, flagpole 209 cm. Courtesy of Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro

shapes. The works vary in size, some small enough to be placed on a wall shelf, others quite large and designed for placement on the floor. The incongruous juxtaposition of a procedure like sewing with a substance like stone defies reason. As Paulo Venancio Filho noted, “To join with thread—to sew, to embroider, to suture—is a way to reintegrate things to a created unity, even if those things are stones. Grouping, forming sequences, meshes, and counting with stones is to regard each stone as a unit of time and work. . . . The archaic quality of manual labor is modernized in the plastic calculation of sewing sculpture, a solid fabric, a textile structure of metal and stone. And an unknown

in the process of dissolution. It is as if quite literally the delicate material has caught a breath, registering, in effect, the exhalation of smoke. *Tanto* (1997) is a scroll-like work of row upon row of white feathers fastened to a cloth base. Illuminating the downy surface of the scroll is a single, exposed light bulb, suggesting the warmth generated by an incubator. However, the piece is not simply all life-affirming. It acknowledges death as well as life. For the feathers, normally associated with flight and the lightness of being, are instead dragged down by their own weight, collecting in a heap at the base of the work.⁵

Hilal Sami Hilal, a Brazilian artist of Lebanese descent, has developed an idiosyncratic language and medium allowing him to create large see-through, lacelike screens that are reminiscent of calligraphy and abstract arabesques common to Middle Eastern art. Although he acknowledges that these references are pertinent to his early development, recent works like *Eu e você / You and I* (2001) already evince a poetic content relating to existential issues far removed from Eastern traditions. From a standing position, Hilal makes automatic drawings on the floor, using rag pulp to render visible his own gestures in space and time. The end result is a mesh of great delicacy whose design defines negative and positive space.

tion as demonstrated by the presence of clothing. To the metaphor of building is added a strong sexual allusion, manifested by the men's trousers and double entendre of the work's title. The mix of strength and fragility brings into being a tension between empowerment and impermanence. This dialogue between the harsh, assertive, and masculine materials and the more yielding quality of fabric is also characteristic of *Ghost* (1998). The work plays the rigid, impermeable surfaces of glass sheets and drinking glasses against the soft, fluid, and yielding qualities of cloth. In counterpoint to the cold geometry of a floor-based glass construction is the presence of white fabric, whose apparent flow between the drinking glass-



Arthur Bispo do Rosário, *Eu preciso destas palavras. Escrita (I Need Those Words) Writing*, undated. Embroidery and sewing on fabric and wood, 122 x 186 cm. flagpole 209 cm. Courtesy of Museu Bispo do Rosário, Rio de Janeiro

When these works are suspended as intended from the ceiling, they layer space, creating a dialogue between absence and presence.⁵

Constructive asceticism pervades Paulo Climachauska's sculptures, which often use industrial materials. *Levanta / Stand Up!* of 1995 consists of copper scaffolding whose four legs rise out of soft, amorphous mounds of fabric. These piles of material are men's trousers, seemingly cast aside. The tall, vertical presence of the scaffolding is a direct reference to the human capacity to build, but it is contrasted with the vulnerability of the human body, its need for protec-

es and through the glass sheets breaks down and through the harsh, defined surfaces and boundaries. The severity of the industrial materials is also softened by the reflection of the fabric in the glass that is the spectre of the title, suggesting existence that transcends physical laws.⁷

The works of Monken often speak of loss and redemption, bridging childhood and adulthood. In *Volitantes / Floaters* of 2000 the artist creates floating fields of fabric, suspended from the ceiling and lit at center in such a way as to create superimposed planes of greater or lesser transparency. At the center of the panels, darkened

areas outline lighter counterparts, an effect that evokes bracketed human torsos. On closer inspection, one discovers that the outlines of these figures are created by socks, clearly those worn by men. Beneath each of the fabric panels is a black, heavy slab of granite, on which rest embedded pairs of flip-flop sandals. Metaphors for flight thus hover above allusions to gravitational pull. These themes resonate in a poem by the artist: "In cloth there is no limit / There is a field / Cloth is matter and weightless / If it floats, it is spirit / Alive / If it has weight, it is body / Rests / Dead." This work, whose origins lie in a childhood memory of losing sandals in sand, by speaking to the duality of presence and absence, of physicality and spirituality, transcends the autobiographical and enters the realm of the existential.⁸

Tatiana Greenberg's *Piercing* (1996) consists of two lifesize gloves taken from molds of her own hands. The gloves are hollow and cast in transparent, flexible silicon. A nylon thread runs through the fingers, creating a full loop connecting the two gloves. The thread is strung with transparent crystal beads. Here, too, as with her works in metal, the reference is to the body's nonpresence; simply put, the gloves are an impression of what is no longer there. *Wall* (2000–01) might be one found in any exhibition space, where its purpose lies in its division of the space into galleries. But this particular wall is only a mock-up, and on closer examination one notices ovoid perforations of the otherwise smooth surface. One set, on eye level, allows the visitor to peer into the wall, which turns out to be hollow. On the other side, a different set of holes, corresponding to the hand's five digits, allows the visitor to insert his or her fingers. In still another section of the wall, almost at floor level, the visitor can reach into the openings to touch and hold soft, round objects. These are molds taken by the artist of the space created by the hand cupped first over one eye, then over the other, and subsequently cast in acrylic. This is a work that allows a dialogue between hands and eyes, a dialogue between senses, between entries and exits, between interior and exterior. The molds in themselves are paradoxical: they are positive forms shaped by negative spaces. They invite consideration of how thoughts or images are established in one's mind. What senses are involved in doing so? They also bring into question the role of memory in forming understanding or acquiring knowledge. Like

Vinci's, these works are permeated with the concept of many kinds of memory: temporal, emotional, and perceptual.⁹

Vera Martins' untitled works of 1999–2000 are a series of columnar sculptures consisting of a mass of threads that fall onto the floor in a manner reminiscent of fallen tresses. The threads are supported by a square base resting on a stand that gives them geometric form. Presented in groups, usually from six to twenty, some are black and some are white, the natural color of linen. The sculptures have an anthropomorphic quality, despite their abstract nature, and suggest cloaks floating in space. Departing from a square canvas, the traditional support of painting, Martins painstakingly unravels the linen canvas, thread by thread, until she has a totally soft surface that the artist, with the help of the square base, turns into a sculpture. It is precisely this process that makes the thread the most important element in the work. The medium returns to its original condition, the state that precedes weaving. The compactness suggested by the individual figures is actually an illusion undermined by the massive presence of single threads.¹⁰

In a recent series of works, also untitled, Vera Martins uses kilometers of thread to wrap a stretcher (see, for instance, *Untitled* of 2000, illustrated on page 97). Through the superimposition of vertically wound filaments on a horizontal ground, she creates a compact grid. Characteristic of both works is that the process of their facture is rendered visible. Each involves raveling as well as unraveling. Inevitably, one links these works to the myth of Penelope weaving while she awaits the return of Odysseus. In fact, the reference to classical Greek legend is to be found in other works by other artists of Martins's generation, several of them represented in this exhibition. Before addressing their work, it should not be overlooked that in *The Odyssey* Penelope is besieged by suitors, and that she finds in weaving (and unraveling the cloth she weaves) a strategy allowing her to protect her chastity and to preserve the household and kingdom of Ithaca for Odysseus, her warrior husband, thought to be dead by others. It is important to note that the ultimate goal of her weaving is to produce a shroud (for her father-in-law, the king of Ithaca). Thus, she controls her fate by weaving and unweaving the shroud, through a process that implies the

passage of time, played out against the background of the cycle of life and death.

Cloth, weaving, sewing, knitting, and embroidering have been major resources for visual artists throughout the twentieth century.¹¹ As discussed in the essay by Tadeu Chiarelli in this publication, the use of fabric in particular was an important medium for the interactive work of neo-Concretist artists like Lygia Clark, Helio Oiticica, and Lygia Pape. For sculptors asserting themselves in the 1970s, among them the influential teachers José Resende and Carlos Fajardo, fabric was a material to be explored for its purely physical qualities. The pervasive use of cloth and related techniques (e.g., embroidery, weaving, and knitting) as a signifier is first seen in the generation of artists emerging in the 1980s. The most influential figures are perhaps Ernesto Neto and Leonilson, who developed highly personalized visual vocabularies and used cloth as the most important medium for their works.

In the late 1980s Neto filled women's stockings with lead pellets and Styrofoam beads to create circular malleable sculptures, or "particles." The heavy weight of the filler material gives a conical low profile to the stocking fabric known as polyamide. A group of these low-lying disks constitutes *Colony* (1989). Sometimes the filled stockings are dangled from the ceiling or stretched on the floor, their exterior flexibility tested by the weight they contain. In *Copulônia* (1989) the artist creates archipelagoes of "particles" on the floor, sometimes connected by the distended stocking. Others hover above the floor, suspended from the ceiling. There is a sustained contrast between tension and relaxation, evoking experiences of sensuality and sexuality, while also evincing fragility and vulnerability. In these early works there is already an explicit reference to skin. Later, Neto would move from discrete, enclosed objects on a fairly small scale to a much-expanded exploration of space, using diaphanous Lycra tulle as his medium. In recent years Neto has created large sculptures known as *naves*, or vessel/spacecrafts; for example, *Espaçonave Óvulo* (1997), is a tentlike work featuring a stretched material anchored with string, yet transparent and malleable, and containing interior forms. More important, these sculptures contain organic openings that grant entry and exit to the viewer. These monumental pieces invite the exploration of one's relationship to

space, examining the nature of interiority versus exteriority or the contrast between container of space and space contained. All the while his work maintains the tegumental, membrane-like reference to the human body.¹²

References to skin and clothing are abundant in the works of many contemporary artists. Clothing often functions as skin's surrogate presence. The origins of clothing are closely bound up with the human need for protection, both physical and psychological. Like skin, fabric is impermanent and fragile. This relationship between skin and clothing is a poetic trope that pervades the works in this exhibition, as it does in much of contemporary art.¹³

In 1992 Miguel Rio Branco initiated a series of photographs of boxers that became known as the *Santa Rosa* series, named after a boxing gym in a suburb of Rio de Janeiro. The resulting images, although having originated within an environment associated with masculinity, physical power, and contained violence, are instead poetic constructions that speak of human vulnerability, both physical and emotional, by virtue of the focus placed on human skin and at times on the bandages and gloves used to protect the boxer's hands. References are made to the skin as container: in the case of the boxers, to the live vessel of muscle and bone, but also to the leather hide encircling the punching bags. Rio Branco conveys a sense of time by highlighting the speed of action through blurred motion as well as by focusing on the fugitive effects of light on bare skin.¹⁴

Eliane Duarte's earliest works, dating to the mid-1990s, when she began her career as an artist, have used sewing to create three-dimensional organic sculptures resembling entrails or viscera and sometimes fantastic, spooky animals. In a more poetic work, *Iemanjá* of 1997 consists of myriad small pouches made of cloth and lace, making reference to the offerings presented to Iemanjá, the Afro-Brazilian deity of the waters. Fastened together, they suggest irregular tapestry. Recent works use animal skin. *Stillborn / Nonatos* (2001) is a grouping of seven hides taken from still-born calves. Each animal skin is stuffed and sewn into a cylindrical form. They are presented hanging from the wall; their distinct shapes and markings lend individuality to each. These are works that seduce and repel at the same time: We are attracted by the yielding

material and soft fur while at the same time disturbed by the direct allusion to death.¹⁵

Vicente Mello, in yet another treatment of human skin by a contemporary artist who uses photography as his medium, created a series of photographs that focus on details of the skin of his parents' bodies. The pictures are reminiscent of seventeenth-century *vanitas* paintings, whose still-life objects are bathed in light or cloaked in shadow and convey the ephemerality of living matter.¹⁶

In *Sudários / Shrouds* of 1998, the artist Fábio Carvalho photographically documents transitory patterns created by perspiration absorbed by items of clothing like his T-shirt. For the artist, these images are like self-portraits, not in the conventional art historical sense but as the portrait of a particular moment in the life of the body of an individual. The monochromatic images are blown up to a large scale through a digital process that obliterates their origins. They give visibility to the ephemeral.

Along with Ernesto Neto, Leonilson is the other influential artist who emerged on Brazil's art scene in the 1980s. Initially a painter, at the end of the decade Leonilson would literally pick up the needle and thread to explore a broad range of the symbolic possibilities of cloth and sewing. Most of these works are handmade embroideries, garments, and small objects. The artist referred to his embroideries as the pages of a diary. *Untitled* (1991) consists of a white cross of two panels sewn together with embroidered lettering that reads: "If you dream of clouds" and "The distance between the cities." Another untitled work of 1993 "*Cheio, vazio / Full, Empty*," is composed of four contiguous panels of different colors. At first one is struck by the similarity to Brazilian Concretist paintings of the early 1960s. Yet this work is devoid of the precision and coldness of that school. Instead, one realizes Leonilson is actually reveling in the cloth's softness, color, and transparency. The artist makes it very clear that the work is executed by stitching, both by linking the panels together and creating a border at the outer edges of the work, each stitch emblematic of "a stitch in time." Often, he embroiders words that codify emotions and perceptions and, frequently, numbers that record chronology. In *Untitled [34 with Scars]* of 1991,

now in the collection of The Museum of Modern Art in New York the artist uses cloth as a metaphor for skin, underscored by the presence of embroidery mimicking surgical scars highlighted with paint.¹⁷

Leonilson makes a clear reference to Penelope in at least two works. Among them is *Untitled [O recruta, o aranha, o Penélope / The Rookie, The Spider, The Penelope]* of 1992, a small rectangle of embroidered felt.¹⁸ This work merges frail stitchwork of precariously standing ladders, bridges suspended in the air, and perhaps even a spiderweb, implying the artist's deliberate adoption of female personas.¹⁹ At the lower left of his embroidery, he stitches the number 35, a mnemonic marking of his age. In short, the work constitutes a self-portrait of the artist who struggles with AIDS. Not unlike in the Penelope legend, Leonilson's crisis fosters the creation of works that bespeak the passage of time and physical vulnerability.

Leonilson first understood the potential of embroidered works when introduced to Shaker embroidery in 1986, a time when he was still attached to painting and drawing.²⁰ Perhaps still more important was his encounter with the work of Artur Bispo do Rosário (1911–1989). A black Brazilian, Bispo was a sailor and a champion boxer before being committed to an insane asylum in Rio de Janeiro. An extraordinarily mystical man, given to visions and a compulsive ordering of the chaos he perceived around him, Bispo channeled his creativity into the construction of an enormous body of work of embroidered sculptures and assemblages pieced together from found, discarded objects.

A major exhibition of Bispo's work traveled to several cities in Brazil during 1989 and 1990 and Leonilson, as well as other artists, were much impressed with his unique, visually powerful works, rich in autobiographical references allied to an aesthetic of pervasive precariousness.²¹

The graphic precariousness in Bispo's work and Leonilson's embroideries would resonate in the sensibilities and works of artists using vastly different and diverse media. One could, for example, single out the work of Vik Muniz, who in 1993 created a series entitled *Pictures of Wire*, using wire as a flexible line to create illusionistic drawings of seemingly mundane

objects like a faucet, a suitcase, a swing, a dress, or a parcel. After photographing his drawings, he discarded them; the photographs, or "pictures," are the final works of art. There is in their linear, embroidery-like quality an enormous resonance with the work of Leonilson. In fact, the two artists were friends in São Paulo in the late 1970s. Muniz has stated, "Leonilson made things that were infused with fragility and ambiguity, one of the very first Brazilian artists to show that side of an art object."²²

Sewing has traditionally been considered a woman's activity and its fruits, in the form of clothing or bedclothes, implements of comfort and protection. The sewing of Nazareth Pacheco fully subverts this protective function. In *Crib* (1999) a steel bassinet is covered with a veil of knitted razor blades. The artist has fashioned life-size dresses out of glass beads, razor blades, and surgical blades. She has also designed jewelry, especially necklaces and bracelets, using the same glittering but somewhat ominous elements, which she knits together with nylon thread. The ropes and the seat of *Swing* (1999) are constructed with the same repertoire of materials. These objects are seductive, beautiful to look at from afar as they glitter in the light, and the viewer is enchanted, drawn to them by their alluring aura. But on closer inspection, one is surprised and deeply disturbed by these works' capacity for menace and potential to do bodily harm.²³

Trouxas / Bundles (1995) are large, soft volumes wrapped in white cotton cloth. Created by the artist Marepe, each bundle has its own character. The contents of these bundles may be guessed by those familiar with their shapes and continued use, observable mostly in pre-industrial areas of Brazil. They are designed to carry all sorts of things within a piece of humble fabric that is made secure by knotting or sewing. The large, round *Bundle IV* resembles those containing clothes to be laundered; the rectangular *Bundle III* refers to the wrapping of clothes already washed and ironed, carefully piled up—these are often seen carried by a woman atop her head. The small *Bundle V* is typical of the package used for carrying prepared food, containing a pan or lunch pail. The twisting and knotting of the fabric provides a handle. Workers in the fields often carry their meals in this way. Marepe is an artist committed to addressing the visual, constructive elements found in domestic,

quodidien objects made by the informal, popular sector of the society in Bahia, the northeastern state from which he originates and where he still resides and works. In his bundling, he consciously appropriates the poetics of survival of a humbler class, shrouding it in white material to confer a state of purity and offering it to the viewer for reflection.²⁴

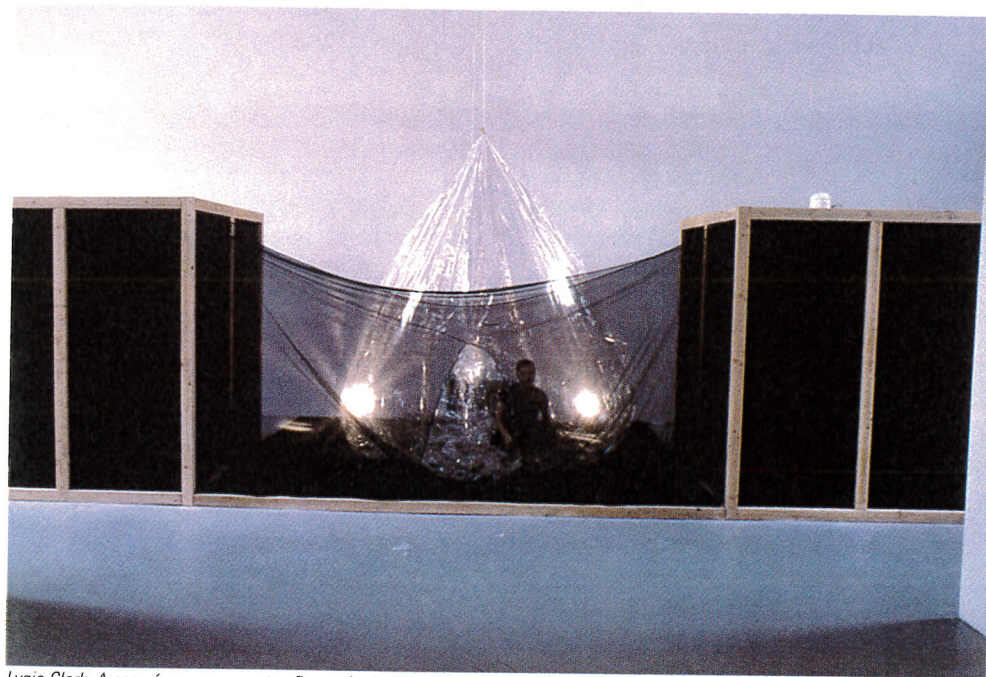
Efrain Almeida has developed a sculptural language rooted in traditions of his native Ceará state in northeastern Brazil, particularly in his use of wood as a medium. *Menino / Boy* of 2001 consists of two wooden hands carved in cedar extending from the wall. They hold a small child's shirt sewn in pink velvet by the artist himself, who learned sewing by observing his mother, a seamstress. In Brazilian society, for a man to sew is considered a transgression, unless he happens to be a tailor.²⁵

Menino, which has a matching though slightly different counterpart, resembles the votive offerings of devout Catholics to saints in northeastern Brazil. However, these particular pieces were created based on the iconography associated with the Holy Child of Prague, an image of the baby Jesus as a pilgrim that the artist found in the cathedral of Santiago de Compostela in Spain. The artist was invited to work in Compostela, which inspired a series of works, including *Untitled*, also of 2001. It consists of six little purses, like those carried by the devout on their pilgrimages, suspended from the wall at waist level at wide intervals with a hand-carved cedar hook, their placement clearly involving the space that lies between them. On the outside of the purses there are small scallop-shaped objects that are symbolic of the pilgrim's journey to Compostela. Like the hands in *Menino*, the purses are offerings, implying a human donor, perhaps the artist, behind their presentation. The iconography of these works, allied with the use of wood—a material, like ivory, long used by artists as a stand-in for human flesh—and the use of soft fabric—also an impermanent material—suggests Almeida's underlying theme of the fragility of the body on its journey through life.

In his sculptures Luiz Hermanto often utilizes discarded machine parts and industrialized products made with natural materials that he assembles in organic, semiabstract configurations requiring a great deal of craftsmanship. In

Feijão / Bean of 1995, the artist uses wire to piece together hundreds of kidney-shaped leaves, each cut by hand from a copper sheet, into a vine. Hermano sees this work as a mnemonic reference to his own daily activity as an artist, one who creates in a process of organic growth. He says, "The leaves of the vine are like beads in a rosary—marking time day after day." Executed on a large scale, extending twenty-seven meters, the sculpture is an indirect reference to the story of "Jack and the Bean Stalk" with a Brazilian twist. Beans in Brazil are a major dietary staple. *Untitled* (2000) strings together individual brushes made of coconut fiber into a large organic ovoid cocoon-like form. Hermano's

Each of the sixteen photographs that make up the series attests to a unique sensibility. What one sees in these bedrooms, all without occupants, is a range of environments rich in idiosyncratic definition, displaying, for example, the clutter of global consumerism or, in contrast, great ascetism, harboring only the religious effects of a devout Catholic. In one bedroom, clearly to be found in a shantytown, modest recycled materials such as cardboard have been hoarded and used to create a passable living environment. An array of different fabrics serves to define the space in each image and provide surfaces that invite repose, creating zones of comfort. The fabrics serve many functions: There



Lygia Clark, *A casa é o corpo: penetração, ovulação, geminação e expulsão* (*The house is the body: penetration, ovulation, germination and expelling*) 1968, (reconstruction 1999). Wood, fabric, plastic, metal, elastic, foam, mirror, and thread. 200 x 800 x 400 cm. Courtesy of Family Clark Collection/mam-RJ. Photo: Brian Forrest

sculptures are imbued with a sense of the archaic, vernacular culture of his upbringing in Ceará, a northeastern state in Brazil, but also resonate with the emphasis on time-consuming processes through which many of the works in *O Fio da Trama* were created.²⁶

Rochelle Costi works in the medium of serial photography. *Quartos—São Paulo / Bedrooms—São Paulo* of 1998 is a series of large-scale color photographs of bedrooms of different families from various economic strata living in the megalopolis of São Paulo in southern Brazil.

are bedcovers, curtains, pillowcases, rugs, and mosquito netting. As a series, the bedrooms with their contents allude to various ages and the full cycle of life: a crib points to infancy; a stuffed toy to childhood; a trophy to the athleticism of youth; books to contemplative adulthood. In looking carefully at these rooms, other cyclical references become apparent. There is the cycle linking sleep and consciousness, and in that the bed is a stand-in for our final resting place, the reference to the cycle of life and death.²⁷

The preceding notes are the curator's attempt to grasp and "order" a multiplicity of forms of expression found in the works in this exhibition. Writing is by nature a linear process requiring a strict succession of thoughts and premises. In a text, I cannot do what the physical exhibition allows: to link together works using multiple threads. I hope that I have been able to bring to light in the text the different sensibilities that I perceive in the works selected for the exhibition. They interweave legend and reality, the archaic and the contemporary, the industrial and the agrarian, the urban and the rural, the personal and the social, and the technological and the handcrafted. That said, it occurs to me that despite the multiplicity of sensibilities and visual languages, there remain powerful tropes that beckon to me with insistence: temporality, fragility, and impermanence. I found in the words of the young Brazilian artist Rivane Neuenschwander a plausible explanation: "Maybe it is unavoidable to think about notions of temporality when you live in Brazil. Reality here presents itself in such a fragmented way and we cannot rely upon certainties, whether they are economical, ethical, or something else. Living in Brazil, with its difficult and unstable political, social, and economic situation, can create the feeling of a transitory existence and a larger awareness of the moment. We have been kept considerably away from plans and dreams; the next second is always something unforeseeable for us, the imminence of loss is very close and it is a constant threat."²⁸

In pursuit of an explanation for these tropes, it is revealing that they also emerge as concerns of artists working across national boundaries. The Brazilian psychoanalyst, writer and art critic, Suely Rolnik has provided a sensible interpretation for the cross-border pervasiveness of these issues. She writes, "The world today: an infinite ocean, agitated by whirling waves—variable flows with no possible totality, no stable borders, in constant organization. . . . No longer is there just one reality with its respective map of possibilities. Possibilities are now reinvented and redistributed all the time, in accordance with waves of flows that eradicate forms of reality to generate other ones, that equally end up dispersing themselves in the ocean carried away by the movement of new waves.

not be tamed: unstable, uncomfortable, unfamiliar, disoriented, lost in time and space—it is as if we were all homeless. Not without the actual house (basic level of survival in which an ever-increasing human contingent finds itself), but without the "at home" feeling of oneself, a palpable subjective consistence—a familiarity of certain relations with the world, certain ways of being, certain shared meanings, a certain belief. Of this invisible house, albeit no less real, all humanity is in need."²⁹

The works in *O Fio da Trama* are clear about the artists' awareness of, and concern with humanity's primordial condition: we are vulnerable; our life is finite. Even, more eloquently, these works address another form of human vulnerability: the challenge of maintaining the integral self. In Suely Rolnik's evocative words, this perception is delineated as the need to feel oneself at home. In their engagement in the contemporary condition—theirs and ours—the artists have created works that can provide us with new points of reference, new perspectives. These are at times comforting, at times disturbing. Above and beyond their immediate effects, these new insights offer reassurance—of our ability to cope, to learn, and to be creative.

Fatima Bercht
Chief Curator, El Museo del Barrio

Estrangement has taken over the scene and can-

Notes

- 1 I would like to extend my deepest appreciation to Michael Goodman for his support and hard work throughout the writing and editing of this text. Also, many thanks to Deborah Cullen, Curator at El Museo del Barrio, for her helpful suggestions.
- 2 Ricardo Basbaum, "Novos afetos: Brígida Baltar," exh. broch. (São Paulo: Galeria Cohn e Edelstein, 1997).
- 3 For a discussion of the original context for which Laura Vinci created *Untitled*, see Lorenzo Mammì, "Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual," in *Arte/Cidade: a cidade e suas histórias* exh. cat. (São Paulo: Arte/Cidade—Grupo de Intervenção Urbana, 1997), n.p.
- 4 Paulo Venancio Filho, "Sewing Sculpture," in *Ana Linnemann: Pedras Bordadas*, exh. cat. (São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Amaid, 2000).
- 5 See Lina Kim, *Festivales Internacionales de Lima*, exh. cat. (organized by Centro de Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú, 1997).
- 6 Katia Canton, "Entres," in *Hilal Sami Hilal*, exh. broch. (São Paulo: Marília Razuk Galeria de Arte, 2000).
- 7 Ivo Mesquita, "Paulo Klimachauska: Fragmentos e reconstruções," in *Panorama de Arte Brasileira 1999*, exh. cat. (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999).
- 8 This poem is published in *Luiz Cesar Monken*, exh. cat. (Rio de Janeiro: Galerias do Instituto Brasil Estados Unidos, 1997), n.p.
- 9 Ricardo Basbaum, "Continentes," in *Continentes: Tatiana Grinberg*, exh. broch. (Rio de Janeiro: Galeria Ismael Nery, Secretaria Municipal de Cultura, 1996).
- 10 Stella Teixeira de Barros addresses Martins work in "Fios de esperança," in *Vera Martins: pinturas e objetos*, exh. broch. (São Paulo: Valu Ória Galeria de Arte, 1998).
- 11 For a comprehensive discussion, see Mildred Constantine and Laurel Reuter, *Whole Cloth*. (New York: The Monacelli Press, 1997). A number of exhibitions addressing the widespread phenomenon of contemporary artists using and transforming fabric and thread has taken place in recent years in the United States. Among these exhibitions are *The Subversive Stitch*, at the Lafayette Street Gallery, New York, 1991; *Needlepoint, Embroidery, Macrame, and Crochet*, Postmasters Gallery, New York, 1992; *Empty Dress: Clothing As Surrogate in Recent Art*, organized by Independent Curators Incorporated, 1993–1995; *Guys Who Sew*, organized by University Art Museum, University of California, Santa Barbara, in 1994; *Hanging by a Thread*, organized by The Hudson River Museum, Yonkers, New York, in 1998.
- 12 For a discussion of Ernesto Neto's work from the late 1980s onward, see Carlos Basualdo texts in *Ernesto Neto*, exh. cat. (São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998).
- 13 This phenomenon is to be explored in an exhibition entitled *Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres and Inflatable Structures*, currently being organized by Independent Curators International in New York.
- 14 David Levi Strauss, *Miguel Rio Branco* (New York: Aperture, 1998).
- 15 For a discussion of Eliane Duarte's work in the context of transgressing the feminine in Brazilian art of the 1990s, see Luiza Interlenghi, *Deslocamentos do feminino*, exh. broch. (Rio de Janeiro: Galeria do Conjunto Cultural da Caixa Econômica, 2000).
- 16 For a brief discussion of the *Sudários* see Marco Veloso, "Dias da semana," in *Sudários de Fábio de Carvalho*, exh. broch. (Rio de Janeiro: Galeria Macunaíma, Funarte, 1999).
- 17 See Lisette Lagnado, "O Pescador de palavras" in Lagnado, *Leonilson: são tantas as verdades* (São Paulo: DBA Artes Gráficas; Companhia Melhoramentos, 1998), pp. 27–76, passim.
- 18 The other work by Leonilson that makes the reference to the Greek legend is a long, white garment with a few embroideries in black, including the word "Penelope." Formerly in the collection of Theodorino Torquato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo, the work is now part of the collection of the Tate Gallery, London.
- 19 In recent sculptures by Ernesto Neto, as in *Kuántico: A Continuous Odyssey, Sailor* (1994), the reference to Penelope is made from the point of view of the male character, her husband Odysseus. In this work by Neto, as pointed out by Paulo Herkenhoff, weaving "is time, accumulation, path, and entanglement" and "cloth is a topos of time, not as a place and a body but as a form of visible reasoning." Paulo Herkenhoff, "Ernesto Neto" *Poliester* (Mexico City), IV, 11, Winter 1995, pp. 60–61.
- 20 See Lagnado, *Leonilson*, pp. 85–86, and 91–92.
- 21 In particular, Vera Martins acknowledges his impact on the development of her work. Interview with the author, São Paulo, January 2000. Rosana Palazyan's poignant embroideries are exemplary of Bispo's and Leonilson's influence on the generation of artists emerging in early 1990s.
- 22 Charles Ashley Stainback, *Vik Muniz: Seeing Is Believing*, (Santa Fe, New Mexico: Arena Editions, 1998), p. 34.
- 23 The self-referential content of the Nazareth Pacheco's work has been discussed by several critics including Lisette Lagnado, "Uma lógica do adorno," in *Nazareth Pacheco*, exh. cat. (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998). The pervasiveness of the "recovery of the autobiographical" among contemporary Brazilian artists is also explored by Lagnado, in the essay "Em busca da identidade da Geração 90," in *ARCO'97* (Madrid: Feira Internacional de Arte Contemporânea, 1996), pp. 4–9. Luiza Interlenghi discusses the crossing of gender boundaries in the works of Brazilian contemporary artists, among them the use of sewing by women and men in Interlenghi, *Deslocamentos*. Although Pacheco's work is not included in the exhibition or addressed in the publication, Interlenghi's premise provides a broader context for the understanding of this artist's work.
- 24 See typescripted statement by Marepe to the author, April 28, 2001. Artist's Files Archives, El Museo del Barrio, New York. Nelson Aguilar, "Arte brasileira dos anos 90," in *Mostra do Descobrimto: Arte contemporânea*, (São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000), p. 217.
- 25 For in-depth discussions of Efrain Almeida's work, see Alexandre Melo et al., *Efrain Almeida*, exh. cat. (Santiago de Compostela, Spain: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001).
- 26 For a critical discussion of the Luiz Hermano's work, see Tadeu Chiarelli, *Arte internacional brasileira*, (São Paulo: Lemos Editorial, 1999), pp. 265–67.
- 27 Costi has explored in a number of her photographic series the kinds of textile objects (or their plastic surrogates) found in domestic settings, like, for example, tablecloths (1996–97) and embroidered pot-holders (1999–2000). See Elizabeth Armstrong and Victor Zamudio-Taylor, *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, (San Diego: Museum of Contemporary Art, 2000), pp. 33–36.
- 28 Rivane Neuenschwander in an interview with Jens Hoffman, in *Powerful Circles*, exh. broch. (New York: The Americas Society, 2001).
- 29 Suely Rolnick, "Anthropophagic Subjectivity," in *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros, XXIV Bienal Internacional de São Paulo*, exh. cat. (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998), p. 137.

BY TADEU CHIARELLI

Brazilian art historiography lacks the studies that could show the full range of art in Brazil over the past three decades, a period in which the process of institutionalization and coming of age of Brazilian art begins, and which is the focus of this exhibition. The principal trends of local art still need to be established and analyzed, as do the interplay between such trends and the rupture in mutual influence that was sometimes the result. So, too, the main protagonists responsible for setting these trends, as well as the transformations that art circles have undergone as a whole, must be set down and studied.

The purpose of this essay is to lay the groundwork that will allow future historiography to do its work; that is, to contextualize contemporary Brazilian artists in such a way as to demonstrate where they fall within *O Fio da Trama/The Thread Unraveled*.

There is no question how much Brazilian art in the second part of the past century owes to Lygia Clark and Hélio Oiticica. It may be that these two artists and their work were mainly responsible for the emergence in Brazil of the 1950s and 1960s of a less formalist art, one at once original and in tune with developments in international art. However, the production of the most significant Brazilian artists who appeared or established themselves in the 1970s already seemed to have surpassed or displaced certain utopian postulates present in the work of Clark and Oiticica.¹ Opposing the desire to fuse art and life (in which both Clark and Oiticica were firm believers), and understanding art as a force to be recognized and dealt with in its domains, the artists who came to the fore in the 1970s opened up art circles to new debates and to new critical approaches to reality and the reality of art.² This generation contributed in many ways to Brazilian art, but most important was its acknowledged debt to Marcel Duchamp and his concept of the "readymade," as well as to the new art, communication, and philosophical theories then percolating in the international art and cultural scene.³

Strictly speaking, from the point of view of artistic production, it can be said that Brazilian art in that decade did not align itself in a decisive way with "dematerialized," international trends. On the contrary, there was a proliferation of objects and assemblages, in a Surrealist or

neo-Dada vein (the most obvious sign that the neo-Concrete postulates of Clark, Oiticica, and their theoretician, Ferreira Gullar, had been surpassed). In the meantime, several artists were engaging new technologies,⁴ while others developed a profound interest in natural or lightly industrialized materials, revealing an affiliation with Arte Povera and post-Minimalism, especially in São Paulo.⁵

It is in this context, too, that the work of Miguel Rio Branco began to attain prominence in the field of photography. With his extremely sensitive and selective treatment of the photographic image (both in color and in black-and-white), he integrated photojournalism in the visual arts.⁶

In that larger scene, where local trends coexisted with foreign ones that came to Brazil through successive editions of the São Paulo Bienal,⁷ the contributions of Lygia Clark and Hélio Oiticica seemed to lose prominence, drifting to a position in the background. Their influence returned to the local art debate in greater force only after the exhibition "Lygia Clark and Hélio Oiticica" was mounted in Rio de Janeiro and São Paulo, in 1986 and 1987, respectively. This show predates several retrospectives of both artists abroad.⁸

Paralleling the end of the military dictatorship and the process of redemocratization of the country in the 1980s,⁹ the local art scene went through important changes: a new generation of artists emerged and/or established itself during that period. This generation benefited from the promotion of an art market that rose precipitously, particularly in the second half of the decade.¹⁰

In the 1980s, important new galleries were established in São Paulo, Rio de Janeiro, and other Brazilian cities.¹¹ Together with already existing ones, they worked to create new collectors for Brazilian art and to interest collectors of modern art in more recent work. Their efforts also had the support of the press, which from the start accorded to young artists emerging in the early part of the decade the kind of treatment usually reserved for pop stars. The overt comparisons drawn with idols in the pop music world¹² generated increasing public interest in art. This interest, it should be noted, was considerably abetted by the publication of two specialized magazines geared toward the rising art market.¹³

Although the decade of 1980s was marked by the "return to painting," in truth the most influential aspect of that return took place in the first five years of the decade. It was in that short period that the then young artists were characterized as a living negation of the characteristics that had supposedly defined the previous generation. If 1970s artists were thought too "cerebral," too "experimental," and overly concerned with the system of art and its relations to the power of the bourgeoisie and the state, the generation that followed was allegedly given over to pure intuition and pure affirmation of the traditional medium of painting, devoid of any "intellectualism." These young artists were (even for Roberto Pontual, one of the most important critics of the period) the affirmation of an impulsive and innate "Brazilianness," until then suppressed by the then-crumbling repression of the military dictatorship.¹⁴

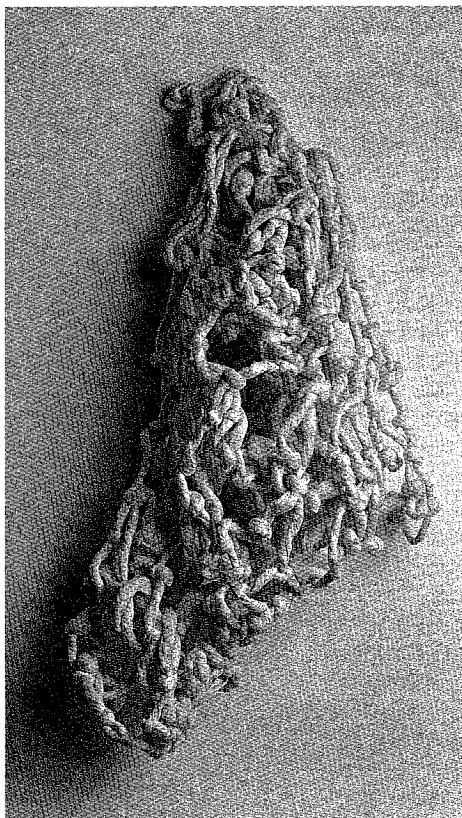
In the meantime, in São Paulo, the division between some artists of that first half of the decade and their predecessors was not quite so apparent. Under the label of a "return to painting," this latter group raised issues and widened the debate about concepts dear to their predecessors, such as the readymade, the appropriation of images, the problematic relationship between art and institutions, etc.¹⁵ However, other artists from São Paulo, paralleling their counterparts in Rio de Janeiro, were developing in diverse new ways the concept of a "new painting," strongly influenced by analogous trends in the international scene.¹⁶

In the meantime, this new generation was kept abreast of the most recent trends in European and North American art thanks to the 1981 and 1983 editions of the Bienal Internacional de São Paulo as well as by easier access to foreign art publications and more frequent trips abroad.¹⁷

In this context, the figure of Leonilson is exemplary: having lived for years in the city of São Paulo and studied with two important artists of the preceding generation—Julio Plaza and Regina Silveira—starting in 1981, he began spending long periods of time in Europe. There he came into direct contact with the painting of the period, especially with that of the Italian Transavantgarde. The uniqueness of his work, however, is palpable only after the second part of that decade, when the artist

came under the influence of other trends of widely varied origin.¹⁸

One could say that, in Brazil, the rise and fall of the "return to painting" took place during the 1985 Bienal Internacional de São Paulo. At that event curator Sheila Leirner gathered in a huge space practically all the paintings present in the show, hanging them only a few centimeters from each other. In that room (baptized as the "Great Canvas") and in surrounding spaces were some of the main artists who had emerged in 1980s Brazil, elbow to elbow with international artists of great significance at the time.¹⁹



Mira Schendel, *Droguinhas (Little Nothings)*, 1966.
Knotted Japanese paper. Collection Ada Clara Dub Schendel Bento, São Paulo. Photo: Romulo Fialdini

The "Great Canvas" stirred a series of debates where the status of these young artists, previously hailed as the new idols of Brazilian art, began to be disputed with respect to their position vis-à-vis art and painting in general.

This public controversy, in turn, was paralleled by the artists' internal questioning of their own work. Together, the public debate and

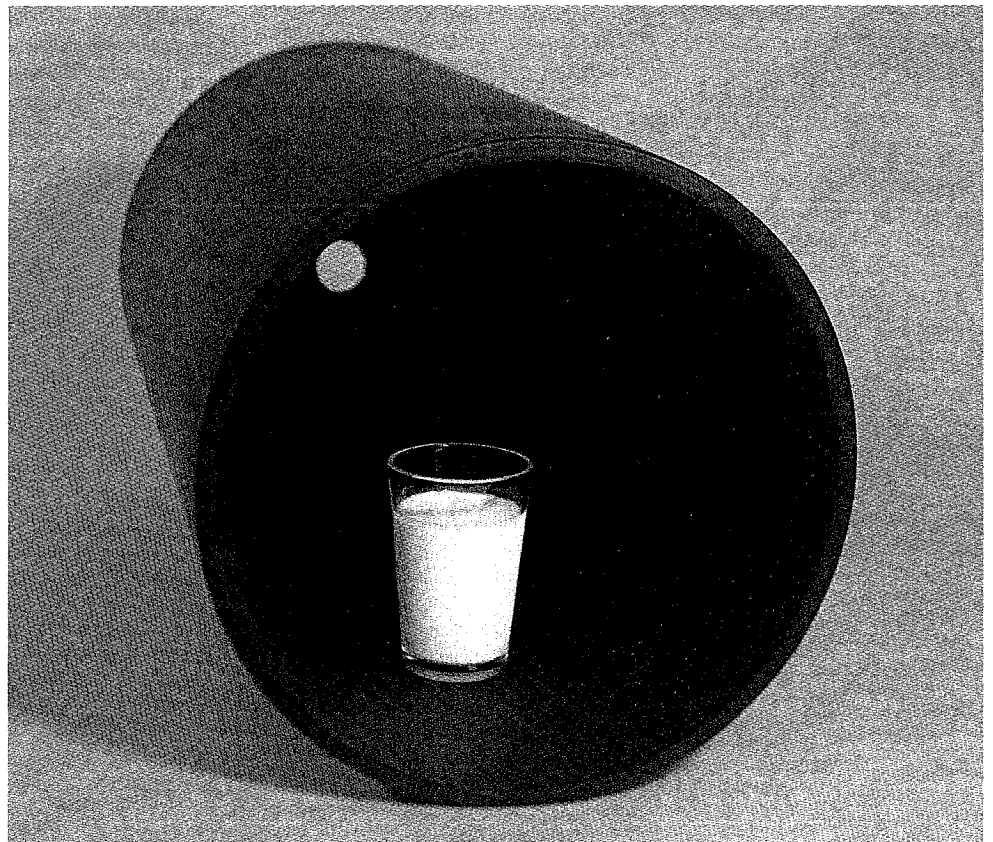
private inquiry brought about a reconfiguration of the Brazilian art scene.

A significant number of the "painters" who had appeared at the beginning of the decade began to direct their work once more toward the realm of the three-dimensional, or at least toward work that straddled the boundaries between painting and sculpture.²⁰

To fully understand this transformation, it is important to highlight two exhibitions mounted

tion of the period, calling attention to its potential and, in a major way, anticipating the changes that would occur shortly afterward in the local art scene, when painting would give way to spatiotemporal media.²¹

The second exhibition was one of the few events of the period that concerned itself with showing an aspect of the art of the time rarely discussed in Brazil: artists working with the concept of appropriation/recuperation of visual repertoires of widely varying origin—a trend that would



Waltercio Caldas, *Tubo de Ferro, Copo de Leite* (Iron Tube, Glass of Milk), 1978. Painted iron, and glass of milk, 28 x 60 x 28 cm. Collection of Andrea and José Olympio Pereira. Photo: Miguel Rio Branco, courtesy of Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo

by the University of São Paulo's Museum of Contemporary Art, which pointed to a new way of viewing recent Brazilian artistic production: *A Nova Dimensão do Objeto* [*The New Dimension of the Object*], 1986 and *Imagens de Segunda Geração* [*Second-Generation Images*], 1987.

In a decade until then concerned with the promotion of painting, the first show demonstrated the full range of three-dimensional art produc-

tion in the following years and acquire several other characteristics.²²

It was that universe, one more permeable and open to accepting visual repertoire of diverse origins, that witnessed the emergence of artists coming from outside the São Paulo–Rio de Janeiro axis. For example, one could cite the artists from the northeastern states Ceará, Luiz Hermano and Efrain Almeida, based in São Paulo and Rio de Janeiro, respectively, and, more

recently, Marepe,²³ from Bahia, who bring with them a poetics and a strong resonance of the visual and/or material culture originating in their native regions.

They have in common the fact that they avoid using a crystallized model concerned with preconceived "exoticism" or "folklore," thus enabling them to employ different approaches to the popular repertoires they appropriate.

The work of Luiz Hermano demonstrates familiarity with arts and crafts, as seen in the production of objects used by the impoverished population of the Northeast of Brazil. His planes, volumes, and wires, woven out of the most diverse of metals, strongly echo the structures of those objects without, however, retaining any utilitarian trace. Wavering between the boundaries of art and craft, Hermano's production forces contemporary Brazilian art to rethink the fundamental heritage that popular culture brought and still brings to erudite culture.²⁴

Efrain Almeida and Marepe appropriate the objects and typical forms of their native states. The first, working with series of votive images, creates rhythms of form and color—a cold, ironic comment on the fervor of popular Brazilian religiosity displayed in those votive objects.

Marepe is much more oriented toward the secular culture of the backlands of Brazil. When bringing everyday Brazilian objects into the art space—such as the bundles that women use to transport their clothes—he highlights the strange formal beauty of those objects, while at the same time making a subtly ironical reference to the "packaging" or "wrapping" of the Bulgarian artist Christo.

For those who were witnesses to the opening of the Brazilian art scene in the 1980s, it is not possible to forget the work of Hilal Sami Hilal—also present in this exhibition—who, in 1986, had an exhibition in Vitória, in Espírito Santo. In the catalogue text, the critic Casimiro Xavier de Mendonça called the reader's attention to Hilal's ability to translate to a contemporary context the entire tradition of Islamic art to which he is heir.²⁵ In his most recent production, Hilal radicalizes that hybridization of tradition and the contemporary, producing an oeuvre that—coming close in some ways to Luiz

Hermano's—situates itself at the limits of the artistic and the ornamental, problematizing those preconceived parameters.

The exhibition *Registro de Minha Passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário (A Record of My Passage through Earth: Arthur Bispo do Rosário)* resulted from the expanding confines of Brazilian art, and, indeed, served as a resource of references to be mined by young Brazilian artists at the end of the 1980s and into the 1990s. Between 1989 and 1990, the show traveled to five important Brazilian cities.²⁶

Arthur Bispo do Rosário has become one of the main references for Brazilian art through his practice of embroidery on cloth. He uses the medium as a tool to create a diary that gives an account of his passage through this earth and of the accumulation of everyday objects. The end result is an extremely rich oeuvre, yet one completely foreign to the universe of erudite art.

The encounter between Leonilson and the work of Bispo seems to have encouraged him to approach sewing and embroidery in a vigorous way, something that would culminate in the most important moment of his brief career, interrupted by his untimely death.²⁷

Bispo's work, on the other hand, would have an extremely poetic resonance in the production of Vera Martins. In her continuous fraying of cloth, until she reaches a "degree zero" (the single thread), this artist creates delicate cloaks that run counter to those fashioned by Bispo do Rosário: whereas he superimposed embroidery threads on the structure of the cloth, intermeshed with the threads of the weft, Vera Martins unravels those same weavings, thus weaving disembodied cloaks.

This type of cloak, understood as a symbol of power and/or protection for the body and present in the various cultures that make up Brazil, reappears more than once in this exhibit. Consider Lina Kim's piece *Tanta*. The delicate weaving of feathers into the fabric brings to the local contemporary art scene the material culture of the indigenous peoples of Brazil, a culture now practically extinct.

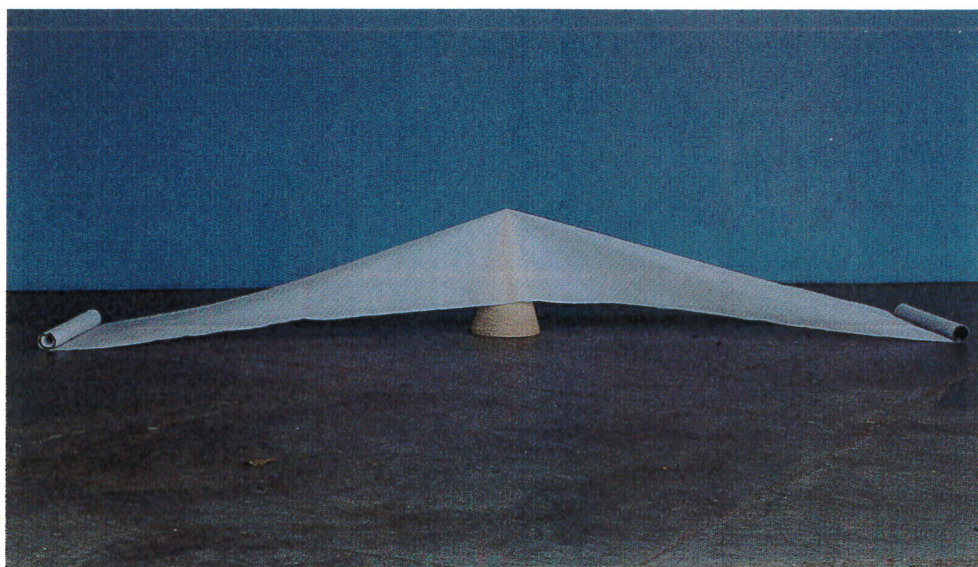
It was also starting in the second half of the 1980s that the work of the Swiss-born Brazil-

based artist Mira Schendel began to gain even greater visibility on the Brazilian scene, becoming a basic reference for artists then beginning their careers.²⁸

Developing an extremely personal inquiry into the universe of visual language, one that for her includes writing, Schendel carried out an immense series of works in oil on rice paper where two-dimensional, translucent space is activated by graphic signs, creating a potential for the empty space surrounding them. Extending even further her investigations into the transparency of space, into the ephemeral, and into the transient nature of things, the

communities in several parts of the country.³⁰

Mira Schendel's legacy to Brazilian art, from the mid-1980s until the present, was not limited to the assimilation by several artists of her very personal way of conceiving the figure or graphic signal in two-dimensional space (and which can be perceived not only in some drawings and watercolors by Leonilson, but also in several of his embroideries). Much more than merely adopting an attitude toward two-dimensional planes, Schendel also seems to have provided Brazilian art with an "aesthetics of the fragile" or of the "precarious."³¹ These concepts should not be at all confused with the poetics of Italy's Arte



Carlos Fajardo, *Untitled*, 1992. Ceramic, iron, and fabric. Museu de Arte Moderna de São Paulo.
Photo: Romulo Fialdini, courtesy of Museu de Arte Moderna de São Paulo

artist created works that placed sheets of rice paper on a three-dimensional space, conceiving installations (her *Graphic Objects* or *Little Trains*, etc.) and /or remarkably singular objects (the *Droguinhas* [*Little Nothings*], and acrylic objects).

Although Schendel did not participate in the "art world" during the 1980s, a series of young artists from São Paulo entered into a dialogue with the artist, her ideas, and her work.²⁹ However, her influence did not extend merely to the work of those artists with whom she established friendships in São Paulo. Through various solo or group shows, starting in the 1980s, and in several Brazilian cities, her objects and installations made their presence felt among art

Povera, nor with Hélio Oiticica's and Lygia Clark's formulations, however close they may seem.

Sônia Salzstein, who has studied these artists' work, begins her observations regarding the differences between Schendel's work and that of Oiticica and Clark by stating the following:

What distinguishes Mira Schendel's oeuvre from many others in the universe of contemporary art, which is also founded on the notion of temporality, is that its temporal dimension never manages to become objective, even if we are dealing with objects as ephemeral as her *Droguinhas*, which can only exist as the material residue of an action. Time for her is an absolute passage, with no visible extremities, so that each object, aside

from being a bridge to the next one, is also a node of inert matter, precluding the appearance of an immense number of possibilities. Being so, the notions of passage are just as important as those of opacity and untransposability.³²

If in Mira Schendel the object is a passage but also self-sufficient matter, in Oiticica and Clark the object always tended to be the instrument of one state of perception (of the subject) toward another. That is why nowadays, in an exhibit of work by these two artists, it does not matter much whether the "bolidés," "parangolés," "penetrables," or "nests" by Oiticica, or the "relationable" objects, tunnels, capes, and masks by Clark, are "original" or not. As objects, the characteristics and marks that make them unique vis-à-vis other objects are not significant; what is important is that they establish relationships or bridges between subjective states of perception of the world.

Droguinhas (Little Nothings), a series of objects made out of interconnected strips of transparent acrylic, and the paintings on rice paper, conceived and executed by Schendel—regardless of how fragile or precarious they may be—witness, document, or register one or various delicate actions by the artist, all of which are unrepeatable (the crumpling of paper, the connecting of thin stems, etc.).

In Schendel's oeuvre, maintaining the specificity of each object in its material peculiarities, even if constituted as instruments for attaining another stage of perception, seems to have become a hallmark for much of recent Brazilian art.

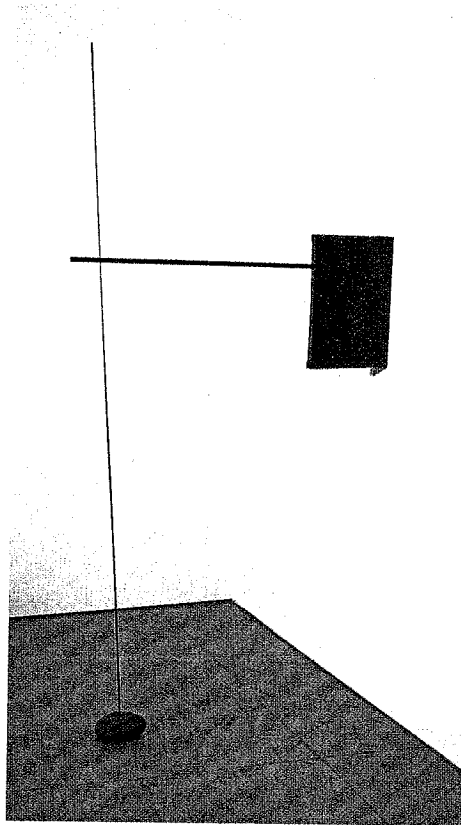
Fragile in the extreme and hoping to maintain a dialogue merely with the work of Oiticica, or Clark, or both, much of recent Brazilian art production ends up having to expand this dialogue to include the work of Mira Schendel.³³

In this way it is possible to view Mira Schendel's presence even in artists so apparently dissimilar as Ernesto Neto and Ana Linnemann.

Neto, in constant dialogue with the work of Clark and Oiticica, keeps his quasi-relational objects, for instance, precisely along that border: they are quasi instruments of passage from one stage of perception to another.³⁴ The permanence of a distinguishing characteristic in them (the artist

himself and the art world see those objects also as self-referential pieces, that being their uniqueness) is what forces us to think of them in relation to the issues raised by Mira Schendel's work.

Linnemann's work, notably in the act of stitching together stones, connecting them with copper wire into a precarious structure, quickly reminds us of Lygia Clark's *Caminhando (Walking)* from 1967, where the artist cut a Möbius strip on a sheet of paper: the repetition of a simple act, the transposition of a stage of perception of the



José Resende, *Untitled (Sin título)*, 1975. Stone, rubber, aluminum, and iron. Museu de Arte Moderna de São Paulo
Photo: Courtesy of Museu de Arte Moderna de São Paulo

world, extending its way to infinity. In the meantime, if Clark's sheet of paper could be thrown away with the completion of the action, the result of Linnemann's action—by virtue of the materials chosen by the artist—tends to remain in a precarious structure, pointing to a mystery that belongs to the object created by the artist, a mystery akin to those inhabiting Schendel's objects.

If Schendel's, Clark's, and Oiticica's oeuvres represent important aspects of the universe of the

"fragile" and/or the "precarious" that characterizes much of contemporary Brazilian art, they don't, however, constitute an entire universe.

To complete the picture, it is important to evoke the contribution of José Resende, Carlos Alberto Fajardo, and Waltércio Caldas.

The first two, initially influenced by Arte Povera and post-Minimalist trends, brought to Brazilian art other ways of thinking about the concept of the fragile and the ephemeral.

The influence of those two artists did not result merely from the importance of their work as artists but was also a product of their professional teaching activity, which, for years (and especially in São Paulo) helped to expand the debate on issues relating to the precarious and the fragile in the contemporary art scene.

If we carefully examine the production of three artists from the new generation present in this show—Paulo Climachauska, Lina Kim, and Laura Vinci—it is possible to detect echoes of Resende's and Fajardo's poetics.

In turn, a significant portion of Waltércio Caldas's oeuvre could be included in the realm of the larger issue of the precarious and the fragile in contemporary Brazilian art especially if we take into account some of the pieces that, from the 1970s on, undertake the coupling of two or more objects with entirely different origins. By staging this coupling, he creates an unusual and precarious dialogue or balance. Such stagings by Caldas—in a spirit that brings back to life, in a disturbing way, a Surrealist atmosphere mixed with a very personal assimilation of neo-Dada techniques—reappear somewhat frequently in the work of several young artists who, like Caldas, seem to want to put forth once again a notion of art as a puzzle, a mystery to be deciphered.

One could, for example, also call attention to the work of Monken, where the bizarre and the fragile seem to interact in a precarious harmony, moving toward a spatiotemporal situation powerfully echoing the surreal.

It is interesting to note how, at the end of the 1980s, the Brazilian art scene started to produce a series of works that refer to the body, its coverings, and its ornaments: cloaks, clothes,

houses. Undoubtedly, the presence of these objects is directly related to the reassessment of Hélio Oiticica's and Lygia Clark's projects that began with their 1986–1987 exhibition. Their *parangolés*, tunnels, masks, capes, banners, *bólides* (meteors), and other projects became references for young artists who very often interpreted this heritage in the light of Arthur Bispo do Rosário's and Mira Schendel's work, as well as of an entirely new situation in art and society at that time.

The accelerated process of globalization would bring to the international as well as to the local art scene the awareness of and need to vindicate regional and individual differences. In the Brazilian case, this meant the acceptance, more or less peaceful, of part of the main art current of the period—of artists who brought with them poetic formulas belonging to their native regions—as has been previously discussed here.³⁵

On the other hand, several artists begin to emerge in Brazil who would use autobiographical data to constitute their corresponding poetics. In this sense, the emergence of Nazareth Pacheco's work is exemplary. In the early 1990s the artist put together an important exhibition in which a series of boxes containing the history of the adaptation of her body (she was born with physical deformities) was contrasted with conventional patterns of feminine beauty.³⁶ In taking a step beyond the crucial elements of her biography, the artist went on to build objects where clothing and bodily ornaments are seen as traps, creating dresses out of razor blades, necklaces out of glass and needles, a cradle from aluminum and blades.

Although there is no direct relation between Nazareth's work and Hélio Oiticica's "nests," "penetrables," and "*parangolés*" or Clark's garments, the mere mention of these works in the same paragraph shows how the type of art produced in the 1990s is foreign to the work of these older artists, regardless of the fact that these works, too, were conceived for the purpose of "clothing" the naked body.

Oftentimes, the body is revealed solely by its traces, as in *Sudários* (*Shrouds*), by Fábio Carvalho—digitized images of sweat marks on everyday clothes—or in photographs, as in the series pro-

duced by Vicente de Mello entitled *Topografia Imaginaria (Imaginary Topography)*, where time appears embedded in old, wrinkled skin.

The concept of house as shelter, as nest, first appears in the 1990s Brazilian scene in the form of fake photoethnographic documents by Rochelle Costi. The viewer no longer penetrates the nests projected by Oiticica, whose intent was to make the viewer, turning in upon himself, know himself better; now the viewer merely observes the foreign nest, mediated by the coldness of the camera.

As has been seen, at the end of the 1980s, alongside the recuperation and institutionalization of the work of Lygia Clark, Hélio Oiticica, Arthur Bispo do Rosário and Mira Schendel, several other Brazilian artists, still active, also began to undergo the same process, transforming themselves into the factors of an equation whose proof marks a definitive formulation of a modern/contemporary tradition for Brazilian art.

In addition, in the contemporary art scene, aside from the artists already mentioned (José Resende, Carlos Alberto Fajardo, and Waltércio Caldas), the work of four more artists, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Regina Silveira, and Tunga, has begun to gain recognition in Brazil and abroad, and thus has had an important impact on the production of young Brazilian artists.

As for the "historical" modernists, there are those who were not definitively institutionalized despite belonging all the while to Brazilian modernity. The marginality of these figures lies in their failure to adapt in a satisfactory way to the more general principles of Brazilian modernism. Among them are Flávio de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi, and Ismael Nery.³⁷

Starting from the end of the 1980s and for the entire decade following, the work of those artists was reviewed by a new generation of critics, art historians, and curators, and their artistic production was reassessed, in shows and texts, and seen from new perspectives.³⁸

The work of artists such as Alfredo Volpi, Sergio Camargo, Iberê Camargo, and Amilcar de Castro, who in a crucial way helped bring Brazilian art to

the contemporary scene, have similarly undergone notable reassessments in recent years. This has made their work into landmarks for a good part of the art currently produced in Brazil.³⁹

To conclude this essay, it cannot be overemphasized that the influence of older Brazilian artists on the younger generations is a relatively recent phenomenon. It is possible to say that it emerged out of the critique that a generation of artists, such as Waltércio Caldas, José Resende, Fajardo, and others, made of the neo-Concrete contribution to art, in particular of the work of Lygia Clark and Hélio Oiticica.

Until then, each generation brought external solutions to the greater cultural debate of the country—to constitute a national art—neglecting or discrediting what the preceding generations had done. Beginning with the critique of neo-Concretism (based on the recognition of its importance), it became a common practice to conduct a debate and enter into an exchange of influences among the various generations of Brazilian artists in the past forty years.

It is that constant dialogue among Brazilian artists of the various generations, those art historical lines and threads that cross, thereby establishing plots in ways both predictable and exceptional, that has created the specificity of contemporary Brazilian art—a specificity that can be correctly perceived in *the line of the plot*.

Dr. Tadeu Chiarelli
Professor, Department of Fine Arts,
School of Communication and Arts,
Universidade de São Paulo

Translation from the Portuguese: Odile Cisneros

Notes

- * Aside from help with the bibliography, the author acknowledges the collaboration of the following people, whose oral statements were critical in the writing of this text: Maria Rossi Samora, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, Museu de Arte Moderna de São Paulo; Mario Blander, Blander Associados, São Paulo; Blanca Brites, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; Eduardo Brandão, São Paulo; Thomas Cohn, Thomas Cohn Arte Contemporânea, São Paulo; Carla Camargo, Galeria Camargo Villaça, São Paulo; Taciana Cecília Villaça Mendonça, Diretora da antiga, Galeria Passárgada, Recife; Marília Razuq, Galeria de Arte Marília Razuq, São Paulo.
- 1 I am referring here to the following artists: Luiz Paulo Baravelli, Waltércio Caldas, Carlos Alberto Fajardo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Julio Plaza, Regina Silveira, José Resende, and Tunga e Carlos Zilio, among others. To this group I would add the name of Nelson Leimer, who, despite having started his career in the 1960s, linked his work to the general concepts of his younger colleagues.
 - 2 It is important to stress that that generation of artists who emerged in the Brazilian scene during one of the darkest periods of Brazilian history, namely, the time of the military dictatorship that lasted twenty years (1964–1984) and exercised its greatest repression of civil liberties between 1968 and 1975.
 - 3 In September of 1975 and June of 1976, the magazine *Malasartes* began circulating in Brazil. It was conceived and produced by artists and intellectuals in Rio de Janeiro and São Paulo, the two main cities in Brazil, from the economic, cultural, and artistic point of view. In three issues of the magazine, aside from important texts by local authors on art and culture in Brazil, there were essays by Joseph Kosuth, Terry Smith, Achille Bonito Oliva, Marc le Bot and Allan Kaprow. These essays dealt with Conceptual art, cultural colonialism, the art system, art and design, and the place of the artist in contemporary society.
 - 4 Aside from working with photocopies, offset, and photogravure (in the general context of the production of mailart), some Brazilian artists during the 1970s produced videos. Among them were José Roberto Aguilar, Gabriel Borba, Fernando Cocchiareale, Donato Ferrari, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Paulo Herkenhoff, Gastão de Magalhães, Rita Moreira/Norma Bahia, Marcelo Nitsche, Leticia Parente, Julio Plaza, Roberto Sandoval, Regina Silveira, and Regina Vater.
 - 5 José Resende and Carlos Alberto Fajardo, not only through their individual production but also through their didactic activities, introduced in São Paulo issues related to those trends.
 - 6 Interestingly, Miguel Rio Branco was the author of the photograph on the cover of the third issue of *Malasartes*, having also published a photo essay in the previous issue.
 - 7 It should not be forgotten that Lygia Clark, as well as Hélio Oiticica and the overwhelming majority of Brazilian artists that emerged after the 1950s, are, in a major way, the fruit of the various editions of the *Biennial Internacional de São Paulo*. The Biennial, starting with first edition in 1951, brought to Brazil not only the latest international trends of the visual arts but also the most important masters of modern and contemporary art. This event was responsible for the introduction of constructivist aesthetic trends in Brazil (which gave rise to the Concrete and neo-Concrete movements and, in this context, to Clark and Oiticica), as well as for the incorporation of informal abstraction, new figuration, and other trends by certain Brazilian artists.
 - 8 Luciano Figueiredo, and Glória Ferreira, (curators), *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. (Rio de Janeiro and São Paulo: Paço Imperial/MAC-USP). Special exhibition of the 9th National Salon of Visual Arts, 1986/1987. A retrospective of Hélio Oiticica's work was exhibited between 1992 and 1994 in Rotterdam, Paris, Barcelona, Lisbon, and Minneapolis. Lygia Clark's retrospective took place between 1997 and 1999 and traveled to Barcelona, Marseilles, Porto, and Brussels.
 - 9 The amnesty granted to those in exile and political prisoners, starting in 1979, increased the political transformations of the country on its way to re-democratization. This culminated in the movement for direct elections in 1984 and the appearance of the New Republic in 1985.
 - 10 The so-called Cruzado Plan, drafted in 1986, was the first of a series of economic plans launched by the various Brazilian governments starting with the administration of President José Sarney. It aimed at curbing the escalating inflation in the country and its nefarious effects on the Brazilian economy. The Cruzado Plan brought to the incipient Brazilian art market a considerable amount of new funds, pumping it up. The emergence of new galleries, specialized magazines, and new collections (discussed in the main body of this text) is very much linked to this new moment of the Brazilian economy, which would, nonetheless, suffer a tremendous blow at the beginning of the following decade.
 - 11 In Rio de Janeiro, the following galleries opened: Thomas Cohn Arte Contemporânea (which moved to São Paulo in 1997), Paulo Klebin Galeria de Arte, Montessanti, Petite Galerie, Orlando Bessa, and others. In São Paulo, aside from Galeria Luisa Strina (which was founded in 1974 and has had a prominent place in the art world since then), the 1980s witnessed the appearance of: Galeria Mônica Filgueiras (1980), Gabinete de Arte Raquel Arnaud and Galeria São Paulo (both in 1981), and Galeria Subdistrito Comercial de Arte (created in 1985 and which closed down in 1990), Galeria Nara Roesler (created in 1987), and Galeria Triângulo (1988). In Recife, state of Pernambuco, we could mention Galeria Passárgada, founded in 1989 and closed down in 1991. In Vitória do Espírito Santo, Galeria Usina Arte Contemporânea, founded in 1986 and closed down in 1988. In Porto Alegre, aside from Galeria Tina Presser (founded in 1981, and changed to Galeria Tina Zappoli in 1988), in 1985, Arte & Fato was founded.
 - 12 See Tadeu Chiarelli, *Leda Catunda*. (São Paulo: Cosac & Naif, 1996).
 - 13 Symptomatically, the two magazines, *Galeria* and *Guia das Artes*, were created in 1986 (the year of the aforementioned Cruzado Plan) and disappeared in 1992 and 1993, respectively, a period of decline in the Brazilian economy.
 - 14 Roberto Pontual, *Explode Geração!* (Rio de Janeiro: Avenir, n.d.).
 - 15 In that group one could cite Leda Catunda, Mônica Nador, Sergio Romagnolo and Ana Maria Tavares, all of whom graduated from the Fundação Armando Álvares Penteado, where they had been students of Regina Silveira, Nelson Leimer, and Julio Plaza, as has already been stated, artists extremely active in the 1970s.
 - 16 Here one could list the names of Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, and Nuno Ramos, from São Paulo, and Beatriz Milhazes and Daniel Senise, from Rio de Janeiro.
 - 17 Those two editions of the Bienal Internacional de São Paulo presented works by international artists strongly linked to the return to traditional media, or who were re-evaluated precisely because of that new phenomenon (the case of the American Philip Guston, who had a special show at the 1981 Bienal). Among countless others, the following artists had their work shown at the 1981 Bienal de São Paulo: Nicola de Maria, Omar Galiani, Nino Longobardi, Luigi Mainolfi, Franco Piruca, Salvo, Carlo Maria Mariani; and in 1983: A R Penck, Sandro Chia, Tony Cragg, Richard Deacon, Anthony Gormley, Keith Haring, Anish Kapoor, and Markus Lupertz.
 - 18 The work of Leonilson will be discussed later in this text. For more details about the artist see: Lisette Lagnado, *José Leonilson: São tantas as verdades* (São Paulo: DBA Artes Gráficas and Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1998).
 - 19 The work of the following Brazilian artists was part of the "Great Canvas" and its surroundings: Rodrigo Andrade, Fernando Barata, Carlito Carvalhosa, Leda Catunda, Jorge Duarte, Cláudio Fonseca, Rafael França, Paulo Gomes Garcez, Guto Lacaz, Leonilson, Fernando Lucchesi, Carlos Matuck, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, José Eduardo G. de Moraes, Sergio Prado, Nuno Ramos, Daniel Senise, Alex Vallauri, and Waldermar Zaidler. The main international artists presented in that segment of the show were Christian Boltanski, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Jacques Charlier, Enzo Cucchi, Gunter Rambow, John Davies, Stefano Di Stasio, Marin Disler, George Jiri Dokoupil, Albert Hien, Bernd Koberling, Guillermo Kuitca, Francisco Leira, Helmut Middendorf, Sabina Mirri, Franco Pizzi Cannella, Salomé, Juan Usté, and Tadanori Yokoo, among others.
 - 20 I am referring here to the work of Hilton Berredo, Leda Catunda, Eliane Duarte, Leonilson, Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Sergio Romagnolo, and Ana Maria Tavares, who, after experimenting with painting, began developing three-dimensional work, or something bordering painting and sculpture.
 - 21 In that show, which was curated by art critic and historian Aracy Amaral, the appearance of spatiotemporal installations was already evident. A revival of other typical modes of Brazilian

- art in the 1960s and 1970s such as the object, was also visible at this show.
- 22 This exhibit, which I curated, showed the work of artists that emerged at the end of the 1970s, the first half of the 1980s, and extremely young artists at that time, who, in the course of the 1990s would become some of the main artists in Brazil: Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Iran do Espírito Santo, Alex Flemming, Ester Grinspun, Roberto Micoli, Sergio Niculichef, Paulo Pasta, Florian Raiss, Sergio Romagnolo, and Edgard de Souza.
- 23 To the names of those three artists, one could add Emanuel Nassar and Shirley Paes Leme, who, with poetics deeply marked by the material/visual culture of their native regions, gradually became part of the greater field of Brazilian art at the end of the 1980s and into the 1990s.
- 24 However strange it may seem to a North American and European audience, in Brazil it is still possible to think about cultural production in three great blocks: erudite culture, mass culture, and popular culture. The first of the three, although heavily adapted to the constants invested in the other two, sees itself as white and responsible for the European artistic and cultural legacy. Mass culture, a more recent phenomenon, tends to behave as international mass cultures do (in particular, North American mass culture), although it is deeply influenced by popular culture. This last realm, rich and endlessly vast, is fundamentally *mestiço*. Its survival is due to the impoverished condition of various sectors of the Brazilian population, completely cast aside from the benefits of society, existing in Brazil in clearly defined pockets.
- 25 Casimiro Xavier de Mendonça, "O tapete voador." Catalogue of Hilal Sami Hilal's solo show at the Galeria Usina, Vitória, Espírito Santo. The text is reproduced in Tadeu Chiarelli, *Panorama de Arte Brasileira 1997* (São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997), p. 105.
- 26 Arthur Bispo do Rosário (1911–1989). Born in the Northeast of Brazil, a black man of humble origins, he moved to Rio de Janeiro, where he performed various jobs until he was admitted to a psychiatric hospital, after having had a vision of Jesus Christ. In the hospital he produced a series of pieces (objects and embroidery) that were supposed to mark his passage through earth in search of the sacred. The posthumous exhibit of his work was presented in the following institutions and cities: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte e Centro de Criatividade, Curitiba.
- 27 In his book about the artist, Lizette Lagnado renders relative the impact of the work of Arthur Bispo do Rosário on Leonilson, convincingly showing that, before he had seen Bispo's work, he was already intimately acquainted with the world of sewing (as a family tradition). On the other hand, according to the author, before learning about the work of the older artist, Leonilson was very impressed with an exhibit of Shaker design, which he had seen in New York (Lagnado, op. cit., p. 32 and ff.). In any event, Bispo's work seems to have impelled Leonilson in the production of his embroidery, not only because the dates of his embroidery coincides with Bispo's show in São Paulo, but also because of statements made by the artist to the author, which have been transcribed in the book (op. cit., p. 79 and ff.).
- 28 Mira Schendel (b. Zürich, 1919, d. São Paulo, 1988) arrived in Brazil in 1949 and based herself in Porto Alegre. In 1953 she moved to São Paulo, where she would develop the greater part of her work. For information about this artist, see Sônia Salzstein, ed., *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996.
- 29 According to a statement by Paulo Figueiredo to Rejane Cintrão and to the author (on March 9, 2000, at his apartment in São Paulo), the young São Paulo artists that frequented Mira Schendel were Marco Gianotti, Ester Grinspun, Fabio Miguez, Paulo Monteiro, and Nuno Ramos, among a few others.
- 30 From information gathered alongside the catalogue of the artist edited by Sônia Salzstein (op. cit., p. 282 and ff.), it was possible to determine that, between 1980 (the beginning of the period that interests us more here), and 1996, the year of the exhibition *No vazio do mundo* [in *The Void of the World*] the artist's most important show, Mira Schendel's work was seen in fourteen cities in Brazil [with forty-four shows in the São Paulo–Rio axis alone], and in twenty-one cities abroad.
- 31 It should be clear that "aesthetic of the fragile" or "aesthetic of the precarious" are not labels linked to assessments of the conceptual and formal values of the works of these artists. Their pieces are extremely sophisticated, formally and conceptually, even if they employ methods and materials considered "ignoble," when seen from a conservative viewpoint. Those considerations are equally applicable to the artists who were influenced by them.
- 32 Sônia Salzstein, "No vazio do mundo," in op. cit., pp. 22–23.
- 33 In turn, it becomes necessary to stress that maintaining this specificity of the objects meets the interests of the art market, which needs objects for sale, regardless of how fragile they might be.
- 34 I am appropriating here Adriano Pedrosa's definition for the pieces that Ernesto Neto produced in the beginning of the 1990s, but I believe that it can also be applied to his current object production: "Perverse, they are ready to seduce us and invite us to fondle them. Theirs is indeed a paradoxical and mysterious existence: no matter how seductively palpable or attractive, they remain artworks and, unless one is their owner or creator, they can seldom be touched. Whoever manages to do it will feel the pulsing of Ernesto Neto's quasi-relational objects: muscles, flesh, organs, limbs. Whoever doesn't succeed must resign him or herself to touch them solely with the eyes." Adriano Pedrosa, "El arte de la vida: Una nueva generación/The Art of Life: A New Generation," in *Poliéster*. (Mexico City) 2, 8, p. 16 and ff.
- 35 It is important to stress that besides accepting non-hegemonic visualities and highly autobiographical poetics, the late 1980s and early 1990s would witness the proliferation of highly politicized pieces. In this sense, it would be fitting to call attention to the piece "111" (a complex installation by Nuno Ramos, a meditation on the massacre of common prisoners in a São Paulo penitentiary, in 1989), and to a great part of Rosângela Renno's work, an artist who appears on the Brazilian scene precisely in the moment dealt with in this exhibit, working with photo installations and/or objects where photography plays the major role.
- 36 Nazareth worked under the guidance of Guto Lacaz, Iole de Freitas, Carmela Gross, José Resende, Amílcar de Castro, Nuno Ramos, and Walmécio Caldas. The show mentioned took place at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud in 1993.
- 37 In the catalogue of the exhibition, *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994 (see bibliography), I published an essay where I explain why those artists played a marginal role in the mainstream of Brazilian modernism.
- 38 In 1999 Flavio de Carvalho (1899–1973) was the object of a large retrospective organized in Rio de Janeiro (Centro Cultural Banco do Brasil) and in São Paulo (Museu de Arte Brasileira-FAAP), curated by Denise Mattar, and the following year, the publishing house Cosac & Naif published a study of the artist by critic Luis Camilo Osório. In 1997 Lelia Coelho Frota published an important book on the life of Alberto de Veiga Guignard (1896–1962). In 1995 the Centro Cultural Banco do Brasil featured the work of Oswald Goeldi (1895–1961) in an important retrospective of his work curated by Noemi Silva Ribeiro. That same year, Sheila Gabo published *Goeldi: modernidade extraviada* and in 1999, Rodrigo Naves published *Goeldi*. In 2000 Ismael Nery was the focus of a retrospective at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, and at the Museu de Arte Brasileira in São Paulo, also curated by Denise Mattar. In 1997, it is worth noting, a drawing by this artist was shown at an exhibition of contemporary Brazilian art—Panorama de Arte Brasileira at the Museu de Arte Moderna de São Paulo—which attests to the currency of his work.
- 39 The constant reassessments of Alfredo Volpi's (1896–1988) work were boosted by the publication of *Volpi* by the scholar Sônia Salzstein in 2000. A year before, Lorenzo Mammi had published his study of Volpi, printed by Cosac & Naif. The work of Sergio Camargo (1930–1990), in addition to being included in many posthumous shows, was the object of an important study by Ronaldo Brito, published in his book *Camargo*, in 1990. Amílcar de Castro (1920–), who, next to Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Hércules Barsotti, and others, was one of the leaders of the neo-Concrete movement, saw his work commented in a collection of essays, which stimulated great interest in his work, especially with the new generations. In the years preceding his death in 1994, Iberê Camargo (1914–1994) saw his work analyzed and popularized through shows in the main Brazilian cities, always accompanied by notable criticism of his work.

Born 1957: Fortaleza, Ceará, Brazil—Died 1993: São Paulo, São Paulo, Brazil

Education
Educación

1980: Fundação Armando Álvares
Penteado (São Paulo, Brazil)

Selected exhibitions
Exposiciones escogidas

2001

Instituto Itaú Cultural (São Paulo, Brazil),
"Trajetória da Luz na Arte Brasileira"

2000

Centro Cultural Culturgest
(Lisbon, Portugal), "Brasil 2000,
um oceano inteiro para nadar"

2000

Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia (Madrid, Spain),
"Versiones del Sur: Cinco propuestas
en torno al arte en América"

1997

Centro Cultural Arte Contemporáneo
(Mexico City, Mexico), "Así Está la Cosa:
Instalación y Arte Objeto en América
Latina"

1997

5th International Biennial of Istanbul
(Istanbul, Turkey)

1996

Museu de Arte Moderna de São Paulo
(São Paulo, Brazil),
"15 Artistas Brasileiros"

1995

Galeria do Sesi (São Paulo, Brazil),
"Leonilson: São Tantas as Verdades"

1988

Museum Morsbroich (Leverkusen,
Germany), Galerie Landesgalerie
(Stuttgart, Germany), Sprengel Museum
(Hannover, Germany), "Brasil Já"

1985

XIII Nouvelle Biennale de Paris
(Paris, France)

1985

XVIII Bienal Internacional de São Paulo
(São Paulo, Brazil)

Works in the exhibition
Obras en la exposición

Untitled [Cheio, vazio / Full, Empty]
Sin Título [Lleno, vacío]

1993

Embroidery on voile and cotton fabric
54 x 49 cm

Museu de Arte Moderna de São Paulo;
Photo: Courtesy of Museu de Arte
Moderna of São Paulo
(page 83)

*Untitled [Se você sonha com nuvens /
If You Dream of Clouds]*

Sin Título [Si sueñas con nubes]

1991

Embroidery on voile
46 x 36 cm

Museu de Arte Moderna de São Paulo
Photo: Courtesy of Museu de Arte
Moderna de São Paulo
(page 84)

*Untitled [O Recruta, O Aranha, O Penélope
/ The Rookie, The Spider, The Penelope]*

Sin Título [El recluta, la araña, el Penélope]

1992

Embroidery on felt
18 x 35.5 cm

Collection of Adriano Sammarone,
São Paulo
Photo: Eduardo Ortega
(page 85)

*Untitled [Para quem comprou a verdade /
To Him Who Bought the Truth]*

Sin Título [A quien compró la verdad]

1991

Embroidery on voile
39 x 35 cm

Collection of Galeria Brito Cimino,
São Paulo

*Untitled [Isolado, Frágil, Oposto, Urgente,
Confuso / Solitary, Fragile, Contrary,
Urgent, Confused]*

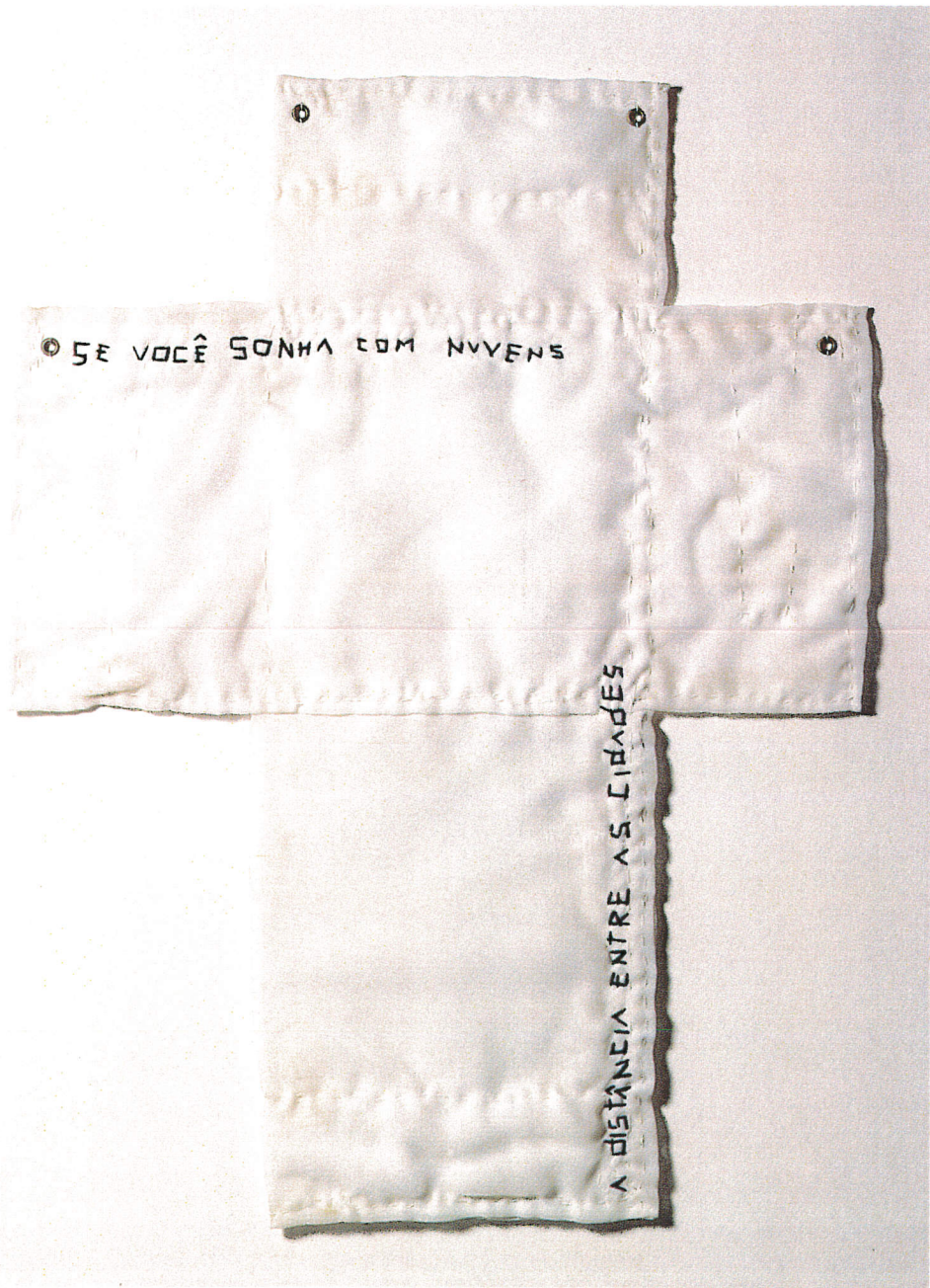
*Sin Título [Solitario, Frágil, Oposto,
Urgente, Confuso]*

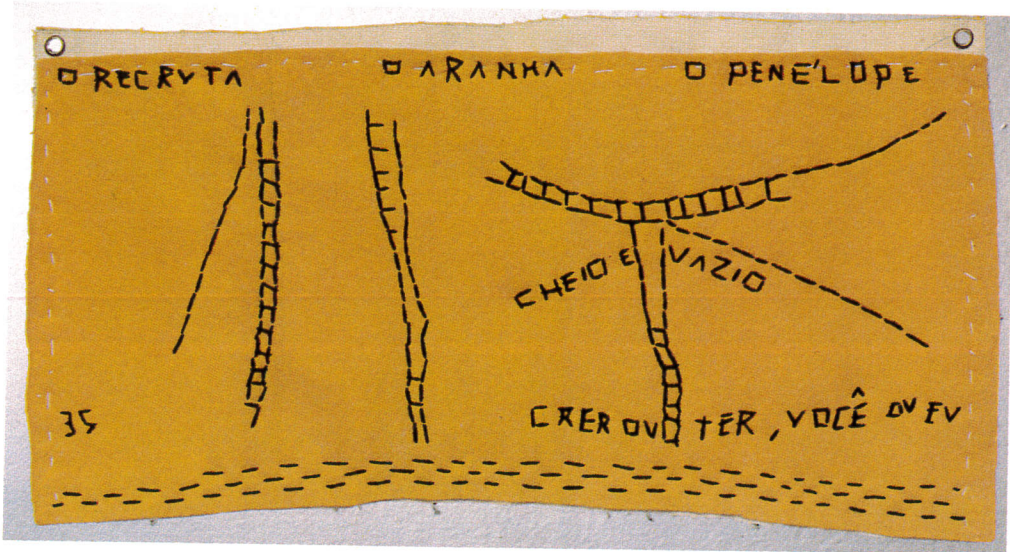
Undated

Embroidery on voile
62 x 20 cm

Collection of Adriano Sammarone,
São Paulo
Photo: Salvador Cordaro







POR FATIMA BERCHT

Esta exposición se concentra en el trabajo creado por veintiún artistas brasileños contemporáneos, en la última década. Las técnicas incluyen escultura, fotografía e instalaciones multimedia. Los artistas participantes son Efrain Almeida, Brígida Baltar, Miguel Rio Branco, Fábio Carvalho, Paulo Climachauska, Rochelle Costi, Eliane Duarte, Tatiana Grinberg, Luiz Hermano, Hilal Sami Hilal, Lina Kim, Leonilson, Ana Linnemann, Marepe, Vera Martins, Vincente de Mello, Monken, Vik Muniz, Ernesto Neto, Nazareth Pacheco y Laura Vinci. Este grupo abarca a artistas de distintas regiones del Brasil, tanto de zonas altamente industrializadas, como de las que aún están ligadas a economías agrarias. Sin embargo, la mayoría de estos artistas vive en grandes centros urbanos, y tiene formación educativa en artes plásticas. Esta exhibición no pretende ser una proclamación que ofrezca definir en términos nacionales el arte brasileño; procura, por el contrario, entretener distintas sensibilidades artísticas, notables por sí mismas, y abrir una ventana hacia las complejas cuestiones, tanto formales como de fondo, recurrentes en el trabajo de los artistas brasileños contemporáneos.

El nombre de la exposición, *O Fio da Trama / The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art (El hilo de la trama: arte contemporáneo brasileño)*, fue seleccionado porque transmite la manera en que percibo el papel del curador en este proyecto en particular: su mejor caracterización es la de un tejedor. En portugués *fio* es el hilo o filamento. *Trama*, (como en español), es la tela o tejido, pero también el asunto de una historia. La frase *o fio da trama* (el hilo de la trama) se puede entender como el argumento o secuencia de eventos que dan unidad a una historia. En inglés elegí *The Thread Unraveled (El hilo destamado)*, como contrapunto al título en portugués, y no como una traducción, porque insinúa que en un momento hubo una entidad coherente, pero que, en su estado actual, destamado, sugiere su verdadera naturaleza interior. Juntos, el portugués y el inglés ofrecen más de una lectura. Cuando un curador elige obras de distintos artistas y las ordena en un espacio de exposiciones, y después en el catálogo, se crean relaciones entre las obras y sus creadores, lo cual puede incitar al observador a verlos como una entidad definitiva. De hecho, estas conexiones son una cuestión de elección personal.¹

Como la tejedora de *O Fio da Trama*, busco crear un tejido suelto, aunque contenga secciones con punto apretado. Mi deseo es que la exposición tenga la calidad del encaje, que transmite tanto el espacio positivo, como el negativo. Claro que esta metáfora reconoce la inevitable ausencia

de hilos o componentes importantes en el arte contemporáneo brasileño. El ensayo de Tadeu Chiarelli, también en esta publicación, trata, en gran parte, de esas ausencias.

Apuntes sobre las obras en *O Fio da Trama*

La imagen proyectada en la pantalla es sutil a pesar de estar bañada en luz: billones de partículas minúsculas flotan en un paisaje apenas perceptible. La figura de una mujer joven se mueve con gracia, definiendo el espacio en una atmósfera en movimiento perpetuo. El silencio cubre la escena. Las partículas de hecho son niebla, captada en la película, el flujo de diminutas gotas de agua suspendidas en el espacio. Aquí, estas partículas flotan sobre los campos, por encima de las montañas, cerca de Rio de Janeiro, de madrugada. La película de 16 mm documenta y, en efecto, junto con las fotos, es el único rastro permanente, aunque fragmentario, del proyecto en curso *A coleta da humidade / La colecta de la humedad*, iniciado en 1996 por la artista Brígida Baltar. Sus obras muchas veces consisten en *performances* discretas en que usa su propio cuerpo para explorar ambientes inusuales y condiciones espaciales que describe como "body projects". En este trabajo, Baltar se ha propuesto la tarea de recolectar lo transitorio: la humedad atmosférica en sus distintas formas, como el rocío matinal, la niebla en un bosque, y la neblina sobre el mar. Para este propósito, Baltar lleva consigo en sus expediciones, pequeños envases de vidrio, como los que se usan en los laboratorios científicos. Transporta estas pequeñas y delicadas botellitas transparentes en las bolsas de un chaleco forrado con plástico con burbujas de aire, que ella misma ha diseñado. *A coleta da humidade* es un experimento de los sentidos, delicadamente bosquejado entre los reinos de lo material y lo inmaterial.²

Al mirar la pieza *Sin título* (1997–2001) de Laura Vinci, uno percibe una pequeña columna de materia cayendo a través del espacio, del techo al piso. Al principio, es difícil distinguir la naturaleza de la materia, porque posee una fluidez que no se revela como arena, hasta que uno percibe su acumulación. El montículo de arena hace que, tanto la materia que cae, como el tiempo se vuelvan palpables. En piezas anteriores, Vinci usaba arcilla para construir paredes delgadas que llevaban la marca de sus manos, de las cuales sacaba moldes antes de que el peso de la arcilla hiciera que las paredes se desplomaran. Con esos moldes, fundía entonces paredes de metal, dando permanencia a lo que, de otro modo, hubiera sido sólo un acto performativo efímero. La sensibilidad de *Sin título* encuentra un paralelo en sus trabajos posteriores, desarrollados en 1999, en los cuales excava cavidades en forma

de embudo, en grandes bloques de mármol, a través de los cuales fluye arena, cayendo hacia el piso y acumulándose en montículos. En todos estos trabajos lo que más sorprende es el contenido mnemónico: subrayan y transmiten el paso del tiempo.³

En su serie *Piedra Bordada*, Ana Linnemann ensarta en alambre de cobre fino y dúctil, pequeñas piedras con hoyos taladrados. Aunque las piedras han sido conectadas individualmente, colectivamente, como una masa plástica, pueden agruparse en numerosas configuraciones y formas. Los trabajos varían de tamaño: algunos son los suficientemente pequeños para ser colocados en una repisa de pared; otros son bastante grandes y están diseñados para ser colocados en el piso. La juxtaposición incongruente de una técnica como coser con un material como la piedra, desafía la razón. Como señaló Paulo Venancio Filho: "Unir con hilo—coser, bordar, suturar— es una manera de reintegrar cosas en una unidad creada, aunque esas cosas sean piedras. Agrupar, formar secuencias, redes y contar con piedras es considerar a cada piedra como una unidad de tiempo y trabajo... La cualidad arcaica de la labor manual se ve modernizada en el cálculo plástico de coser esculturas, una tela sólida, una estructura textil de metal y piedra. Y una fragilidad desconocida se manifiesta en la delicadamente agresiva red de agujas e hilo metálico que lo conjunta todo."⁴


De lejos la pieza *Sin título* (1995) de Lina Kim, aparece como una colección de círculos colocados arbitrariamente en la pared, algunos sin completar su circuito de 360 grados. La substancia que define la circunferencia marrón oscuro de estos círculos, es algo inesperado: tabaco, cuyo poderoso aroma introduce el sentido del olfato en la obra. El material transparente colocado encima del cordón de tabaco dispersa el material original, dispersándolo en semicírculos y círculos enteros, como si estuviera atrapando un transitorio aro de humo, en proceso de disolución. Es como si literalmente el material retuviera el aire, consciente de que exhalar significa dar término al evento. *Tanto* (1997) es una pieza semejante a un rollo, con hilera tras hilera de plumas blancas, pegadas a una base de tela. Un solo foco expuesto ilumina la parte emplumada del rollo, lo cual sugiere el calor generado por una incubadora. Sin embargo, la pieza, no es sólo una afirmación de vida. Reconoce tanto la muerte como la vida. Las plumas, normalmente asociadas con el vuelo y la levedad del ser, se acumulan en un montón al pie de la pieza, siendo arrastradas hacia abajo por la gravedad.⁵

Hilal Sami Hilal, un artista brasileño de ascendencia libanesa, ha desarrollado una técnica y lenguaje

idiosincráticos que le permiten crear grandes pantallas translúcidas con apariencia de encaje, que recuerdan a la caligrafía y los arabescos del arte de Oriente Medio. Aunque él reconoce que estas referencias pertenecen al desarrollo de sus primeros trabajos, obras recientes como *You and I / Tú y yo* (2001), revelan ya un contenido poético que se relaciona con cuestiones existenciales muy alejadas de las tradiciones orientales. De pie, Hilal realiza dibujos automáticos en el suelo, usando pulpa de trapos como medio para hacer visibles sus propios gestos en el espacio y el tiempo. El resultado final es una red de gran delicadeza cuyo diseño define el espacio positivo y el negativo. Cuando estos trabajos se cuelgan del techo (como está previsto), dividen el espacio en capas, creando un diálogo entre la ausencia y la presencia.⁶

El ascetismo constructivo impregna las esculturas de Paulo Climachauska, que con frecuencia se sirven de materiales industriales. *Levanta! / ¡Levántate!* de 1995 consiste en un andamiaje cuyos cuatro postes surgen de suaves y amorfos montones de tela. Estos montones de material son pantalones de hombre, aparentemente desechados. La presencia alta y vertical del andamiaje en una referencia directa a la capacidad humana de construir, pero contrasta con la vulnerabilidad del cuerpo humano, su necesidad de protección, como viene a ser demostrado por la presencia de la ropa. A la metáfora de la construcción se añade una fuerte referencia sexual, manifestada por la presencia de los pantalones de hombre y por el título de la pieza. La mezcla de la fuerza y la fragilidad crea una tensión entre la adquisición de poder y la no permanencia. El diálogo entre lo duro, lo resuelto y lo masculino de los materiales, y la naturaleza más dócil de la tela también caracterizan a *Ghost / Fantasma* (1998). Esta pieza alterna las superficies duras e impermeables de planchas de vidrio y vasos, con las cualidades suaves y dóciles de la tela. En contrapunto a la fría geometría de una construcción de vidrio, esta la presencia de una tela blanca, cuyo aparente flujo entre los vasos y las planchas de vidrio penetra y rompe con las superficies duras. La severidad de los materiales industriales se suaviza con el reflejo de la tela en el vidrio, que es el espectro del título, sugiriendo una existencia más allá de lo físico.⁷

Los trabajos de Monken con frecuencia tratan de la pérdida y redención, aproximando la infancia a la edad adulta. En *Volitantes / Revoloteantes* de 2000, el artista crea campos flotantes de tela, suspendidos del techo e iluminados en el centro, de tal manera que crean planos superpuestos, de mayor o menor transparencia. En el centro de los paneles, formas



oscuras trazan la presencia orgánica de torsos. Ya de cerca, uno descubre que las siluetas de estas figuras están hechas de calcetines de hombre. Abajo de cada panel de tela hay un bloque de granito negro y pesado, sobre el cual descansan empotradas, un par de sandalias. Las metáforas del vuelo sobrevuelan una alusión a la atracción gravitacional. Estos temas hacen eco en un poema del artista: "En la tela no hay límite / Hay un campo / La tela es materia y sin peso / Si flota, es espíritu / Vivo / Si tiene peso, es cuerpo / Descansa / Muerta." Esta pieza, cuyo origen es un recuerdo infantil de haber perdido las sandalias en la arena, al referirse a la dualidad de la presencia y la ausencia, de lo físico y lo espiritual, trasciende los límites de lo autobiográfico y entra en el reino de lo existencial.⁹

Piercing / Penetrante (1996) de Tatiana Grinberg, consiste en dos guantes de tamaño natural, tomados de moldes de las manos de la artista. Los guantes están huecos y fabricados de silicón flexible. Un hilo de nylon atraviesa los dedos, formando un círculo cerrado y conectando a los dos guantes. Hay cuentas transparentes ensartadas en el hilo. Aquí también, como en sus piezas de metal, la referencia es a la no presencia del cuerpo; en términos más sencillos, los guantes son la huella de lo que ya no está ahí. *The Wall / La pared* (2000-01), se puede encontrar en cualquier espacio de exposiciones, donde su propósito consiste en dividir el espacio en distintas galerías. Pero esta pared en particular, es sólo de utilería, y al ser vista de cerca, uno percibe perforaciones ovoideas en lo que aparentemente es una superficie regular. Del otro lado, otra serie de hoyos, correspondientes a los cinco dedos, permite al espectador insertar su mano. Y en otra sección de la pared, casi al nivel del piso, el visitante puede meter la mano en los hoyos para palpar objetos redondos. Estos son moldes hechos por la artista, del espacio que se crea cuando se cubre, primero un ojo con la mano ahuecada, y después el otro. En estos moldes se vacía después el acrílico. Este trabajo permite un diálogo entre las manos y los ojos, un diálogo entre los sentidos, entre entradas y salidas, interior y exterior. Los moldes mismos son ambivalentes: son formas positivas, formadas de espacios negativos. Nos invitan a considerar cómo se establecen los pensamientos o las imágenes en la mente. ¿Qué sentidos están involucrados en esta operación? También se pone en tela de juicio el papel de la memoria en la formación de la comprensión y la adquisición del conocimiento. Como los trabajos de Vinci, estas piezas están impregnadas del concepto de muchos tipos de memoria: temporal, de los sentidos, emocional y de la realidad física.⁹

Los trabajos sin título de Vera Martins, de 2000-01, son una serie de esculturas en forma de columna, consistentes en una masa de hilos que caen al suelo, en forma de trenzas caídas. Los hilos están sostenidos por una base cuadrada apoyada en un soporte, que les da una forma geométrica. Presentados en grupo, normalmente de seis a veinte, algunos son negros y otros blancos, el color natural del lino. Las esculturas tienen aspecto antropomórfico, a pesar de su naturaleza abstracta, y sugieren un manto flotando en el espacio. Partiendo de un lienzo cuadrado, el soporte tradicional de la pintura, Martins metódicamente destrama el lino, hilo por hilo, hasta obtener una superficie completamente suave, que con la ayuda de la base cuadrada, después convierte en escultura. Es precisamente este proceso el que hace al hilo el elemento más importante en el trabajo. El material vuelve a su condición original, el estado que precede a la acción de tejer. La solidez compacta sugerida por las figuras individuales es en realidad una ilusión, destruida por la presencia masiva de hilos sueltos.¹⁰

En *Sin título* (1999–2001), Vera Martins usa kilómetros de hilo para cubrir una camilla. A través de la superposición de filamentos atados verticalmente en un campo horizontal, la artista crea una rejilla compacta. Es una característica de ambos trabajos que el proceso de su hechura se hace visible. Cada una involucra tanto tramar como destramar. Inevitablemente, uno puede establecer un paralelo entre este trabajo y la actividad de Penélope, tejiendo y destejiendo en espera del regreso de Ulises. De hecho, la referencia al mito clásico existe en otras piezas de artistas de la generación de Martins, algunos de los cuales están representados en la exposición. Antes de referirnos a su trabajo, no se debe olvidar que Penélope fue hostigada por sus pretendientes y que en su trabajo de tejer (y destejer la tela tejida), encuentra una estrategia para serle fiel a Ulises, su marido guerrero, dado por muerto por los otros. Es importante notar que el objetivo final de su trabajo es producir un sudario (para su suegro, el rey de Itaca). Así, ella controla su destino, tejiendo y destejiendo el sudario, un proceso que implica el paso del tiempo, teniendo como marco el ciclo de la vida y la muerte.

La tela, el tejer, el coser y el bordar, han sido recursos importantes para los artistas plásticos, a través del siglo veinte.¹¹ Como fue expuesto en el ensayo de Tadeu Chiarelli (en esta publicación), el uso de la tela en particular, fue un material importante para el trabajo interactivo de artistas neoconcretos como Lygia Clark, Hélio Oiticica y Lygia Pape. Para escultores que se consolidaron en los años 70, entre

los cuales están los influyentes maestros José Resende y Carlos Fajardo, la tela se volvió un material a ser explorado, simplemente por sus cualidades físicas. El uso de la tela y técnicas relacionadas, como el bordado, el tejido y el deshilado como significantes, se ve por primera vez en la generación de artistas que surgió en los años 80. Quizá las figuras más importantes sean Ernesto Neto y Leonilson, quienes desarrollaron vocabularios visuales muy personalizados, usando la tela como un material importante para sus trabajos.

A finales de los años 80, Neto llenaba medias de mujer con perdigones de plomo y cuentas de espuma de poliestireno, para crear esculturas circulares maleables. Este peso del material de relleno le da un perfil cónico bajo al material de la media que se llama poliamida. Un grupo de estos círculos yacentes en un nivel bajo, constituye una *Colonia* (1989). A veces las medias rellenas se suspenden del techo o se extienden en el piso, haciendo que su flexibilidad exterior sea puesta a prueba por el peso interior. En *Copulonia* (1989), el artista crea archipiélagos de partículas en el suelo que a veces están conectadas por medio de la media extendida. Otras medias flotan sobre el suelo, colgadas del techo. Hay un contraste sostenido entre la tensión y el relajamiento, que evoca experiencias sensuales y la sexualidad, además de evidenciar la fragilidad y la vulnerabilidad. En estos primeros trabajos, ya existe una referencia explícita a la piel. Más adelante, Neto pasaría de objetos discretos y circunscritos, a una exploración del espacio mucho más amplia, usando tul de licra transparente como material. Neto crea lo que él llama *naves*, o embarcaciones / naves espaciales con forma de tienda de campaña, sostenidas por cordones, transparentes, maleables que contienen formas interiores. De mayor importancia es el hecho que contienen aberturas orgánicas que permiten la entrada y salida del observador. Estas piezas monumentales invitan a la exploración de nuestra relación con el espacio, a cuestionar la naturaleza de la interioridad vs. la exterioridad, el contraste entre lo que contiene al espacio, y el espacio contenido. Todo el tiempo, su trabajo mantiene la referencia de membrana y tegumento, al cuerpo humano.¹²

Las referencias a la piel son abundantes en el trabajo de muchos artistas contemporáneos, incluyendo algunos que usan la fotografía. También hay referencias a la piel cuando la ropa se usa como su presencia sustituta. En el origen de la creación de la ropa, se encuentra la necesidad humana de protección, tanto física como psicológica. Como la piel, la tela es no permanente y frágil. Esta relación

entre la piel y la ropa es un tropo poético que satura los trabajos de esta exposición, así como mucho del arte contemporáneo.¹³

En 1992 Miguel Rio Branco inició una serie de fotografías de boxeadores, que llegó a ser conocida como la serie Santa Rosa, el nombre de un gimnasio de boxeo en un suburbio de Río de Janeiro. Las imágenes resultantes, aunque se originen en un ambiente asociado con la masculinidad, el poder físico y la violencia contenida, son, por el contrario, construcciones poéticas que expresan la vulnerabilidad humana, tanto física como emocional, en virtud al hincapié que se hace en la piel humana, y a veces en las vendas que se usan para proteger las manos de los boxeadores. Se hacen referencias a la piel como recipiente: el caso de los boxeadores, a las vasijas vivas de músculo y hueso, y a la piel que cubre los "punching bags". Rio Branco transmite la sensación del tiempo, enfatizando la velocidad de la acción, a través de movimientos borrosos, así como enfocando los efectos fugitivos de la luz sobre la piel desnuda.¹⁴

Los primeros trabajos de Eliane Duarte, datando de mediados de los 90, cuando comenzó su carrera de artista, han usado la costura para crear esculturas orgánicas tridimensionales, que se asemejan a entrañas o vísceras, y a veces a animales fantásticos y espantosos. La pieza *lemanjá*, de 1997, consiste en un sinfín de bolsitas de tela y encaje. Unidas unas a otras, sugieren una aglomeración de células o, tal vez, un tapete nudoso e irregular. *Stillborn / Nacidos muertos* (2001) es una agrupación de siete pieles de terneras nacidas muertas. Cada piel se rellena y cose para formar un cilindro. Sus formas y marcas distintivas le brindan a cada una su individualidad. Son trabajos que seducen y repelen al mismo tiempo. Nos atraen por la docilidad del material y la pelambre suave, mientras que al mismo tiempo, nos inquieta la alusión directa a la muerte.¹⁵

Vicente Mello, en una aproximación más a la piel por parte de un artista contemporáneo que usa la fotografía como técnica, crea una serie de fotografías que se concentran en los detalles de la piel de sus padres. Estas fotografías nos recuerdan las pinturas del siglo diecisiete que trataban del tópico de la *vanitas*, cuyas naturalezas muertas estaban bañadas en luz o cubiertos de sombras, transmitiendo la naturaleza efímera de la materia viva.¹⁶

En *Sudarios* (1998) el artista Fábio Carvalho, documenta fotográficamente los patrones de transición creados por el sudor absorbido por artículos de ropa como su camiseta. Para el artista, estas imágenes son como autorretratos, no en el sentido convencional de la historia del arte, sino como el retrato de

un momento particular en la vida del cuerpo de un individuo. Las imágenes monocromáticas se amplían a tal grado, a través de un proceso digital, que eso borra su origen. Las imágenes transforman lo efímero en lo permanente.

Junto con Ernesto Neto, Leonilson, es el otro artista que surgió en el mundo artístico brasileño en los años 80, en ese momento como pintor, pero hacia el final de la década, literalmente tomó el hilo para explorar la amplia gama de las posibilidades simbólicas de la tela y la costura. La mayoría de estos trabajos eran bordados hechos a mano, ropa y pequeños objetos. El artista se refiere a sus bordados como a las páginas de un diario. *Sin título* (1991) consiste en una cruz blanca de dos paneles cosidos y con letreros bordados donde se lee "Si sueñas con nubes" y "La distancia entre las ciudades". Otro trabajo no titulado de 1993, "Cheio, vazio"/ "Lleno, vacío", se compone de cuatro paneles contiguos de distintos colores. Al principio, a uno le sorprende su semejanza con la pintura concreta brasileña de principios de los años 60. Pero la precisión y la frialdad de esa escuela está completamente ausente. En lugar de eso, uno se da cuenta que Leonilson en realidad está revelando la suavidad, color y transparencia de la tela. El artista también deja claro que el trabajo ha sido ejecutado por medio de puntadas, tanto para unir los paneles y crear un borde en el margen de la pieza, cada puntada representando "un punto de tiempo." Con frecuencia, borda palabras que codifican emociones y percepciones, y frecuentemente, números que registran una cronología. En *Sin título* (34 con Cicatrices, Museo de Arte Moderno, Nueva York), de 1991, el artista usa la tela como metáfora para la piel, reforzada por la presencia de bordados imitando cicatrices quirúrgicas resaltadas con pintura.¹⁷

Leonilson se refiere claramente a Penélope en por lo menos dos de sus trabajos. Entre ellos está *Sin título/ El recluta, la araña, el Penélope* de 1992, un pequeño rectángulo de fieltro bordado.¹⁸ Esta pieza mezcla el frágil trabajo de bordado de escaleras en escaso equilibrio, puentes suspendidos en el aire, y tal vez, inclusive, una telaraña, lo que implica la adopción deliberada por parte del artista, de una personalidad femenina.¹⁹ En la esquina inferior izquierda de su bordado, él borda el número 35, un marcador mnemónico de su edad. En resumen, la pieza constituye un autorretrato del artista en lucha contra el SIDA. Sin diferir mucho de la leyenda de Penélope, la crisis de Leonilson promueve la creación de trabajos que atestiguan el paso del tiempo y la vulnerabilidad física.

Leonilson primero entendió el potencial de los tra-

bajos bordados cuando conoció el bordado de los Shakers en 1986, en una época en que aún estaba ligado a la pintura y al dibujo.²⁰ Algo quizá más importante fue su encuentro con el trabajo de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989). Un negro brasileño, Rosário fue marino y campeón de boxeo, antes de ser internado en un hospital psiquiátrico en Rio de Janeiro. Un hombre extraordinariamente místico, dado a experimentar visiones y a un ordenamiento compulsivo del caos que percibía a su alrededor, Rosário canalizó su creatividad hacia la creación de una vasta obra de esculturas bordadas y ensamblajes creados de objetos encontrados y desechados.

Una exposición del trabajo de Bispo viajó a varias ciudades en Brasil en 1989-90 y Leonilson, como otros artistas, se dejaron llevar por su trabajo único y visualmente poderoso, rico en referencias autobiográficas, aliadas a una estética de una ubicua precariedad.²¹

La precariedad gráfica en el trabajo de Bispo y en los bordados de Leonilson resonaría en la sensibilidad y trabajo de artistas que usaban muy distintas y variadas técnicas. Se podría, por ejemplo, destacar el trabajo de Vik Muniz, quien en 1993-97 creó una serie titulada "Imágenes de alambre", usando alambre como una línea flexible para crear dibujos ilusionistas de objetos aparentemente mundanos, como una llave de agua, una maleta, un columpio, un vestido o un paquete. Después de fotografiar sus dibujos, los desechaba; la fotografía o los "cuadros", son la obra de arte definitiva. En su cualidades lineares, como de bordado, hay enormes resonancias del trabajo de Leonilson. De hecho, los dos artistas eran amigos en São Paulo, a finales de los años 70. Muniz dice: "Leonilson hacía cosas que estaban colmadas de fragilidad y ambigüedad, una de los primeros artistas brasileños en mostrar ese aspecto de un objeto artístico."²²

Tradicionalmente, la costura ha sido considerada una actividad femenina y sus frutos, en la forma de ropa o ropa de cama, implementos de comodidad y protección. La costura de Nazareth Pacheco enteramente subvierte esa función protectora. *Cuna* (1999) es una bacínica de acero cubierta con un velo tejido con de navajas de afeitar. La artista ha producido un vestido de tamaño natural, de cuentas de cristal, navajas de afeitar y bisturíes. También ha diseñado joyería, especialmente collares y brazaletes, usando los mismos elementos rutilantes, aunque un tanto ominosos, que ella teje usando hilo de nylon. Las cuerdas y el asiento de *Columpio* (1999) están construidos del mismo repertorio de materiales. Estos objetos son seductores, bellos desde lejos, ya que brillan con la luz, y el especta-

dor queda encantado, atraído a ellos por su aura deslumbrante. Pero de cerca, uno se sorprende y se siente profundamente inquietado por la capacidad amenazadora y el potencial de daño físico que tienen estos objetos.²³

Trouxas /Bultos (1995) son grandes volúmenes suaves, envueltos en tela de algodón blanca. Creados por el artista Marepe, cada bulto tiene un propio carácter. El contenido de estos bultos puede ser adivinado por quienes están familiarizados con su uso cotidiano, algo que se observa principalmente en las regiones pre-industriales de Brasil. Están diseñados para llevar todo tipo de cosas envueltas en un pedazo de tela humilde, que se sujeta con nudos o costuras. El grande y redondo *Bulto IV* contiene ropa para ser lavada; el rectangular *Bulto III* envuelve ropa ya lavada y planchada, cuidadosamente amontonada—con frecuencia se ve a mujeres transportando estos bultos en la cabeza. El pequeño *Bulto V* es como un paquete típico que se usa para llevar comida preparada, en una sartén, o cazuela de almuerzo. Los nudos y torceduras de la tela forman una asa. Los trabajadores en el campo con frecuencia transportan su comida de esta manera. Marepe es un artista comprometido con la referencia a los elementos visuales y constructivos que se encuentran en los objetos domésticos de uso cotidiano, fabricados por el sector informal y popular de la sociedad en Bahía, el estado del noreste de Brasil de donde es oriundo y donde aún vive y trabaja. En sus envoltorios, se apropia deliberadamente de la poética de supervivencia de una clase social más humilde, cubriéndola de un material blanco para conferirle un estado de pureza y ofrecerla al espectador como objeto de reflexión.²⁴

Efrain Almeida ha desarrollado un lenguaje escultórico arraigado en las tradiciones de Ceará, su estado natal en el noreste de Brasil, particularmente su uso de la madera como medio. *Menina/Niño* de 2001, consiste en dos manos de madera labradas en cedro, que salen de la pared. Sostienen una camisita, hecha de terciopelo rosa por el artista mismo, quien aprendió la costura observando a su madre, que era costurera. En la sociedad brasileña, que un hombre cosa es considerado una transgresión, a menos que sea sastre.²⁵

Niño, que tiene una equivalencia correspondiente, aunque ligeramente distinta, se parece a las ofrendas votivas de los católicos devotos a sus santos en el noreste de Brasil. Sin embargo, estas piezas en particular, fueron creadas basadas en la iconografía asociada con el Santo Niño de Praga, una imagen del Niño Jesús en traje de peregrino, que el artista encontró en la catedral de Santiago de Compostela

en España. El artista fue invitado a trabajar en Compostela, lo cual inspiró una serie de trabajos, incluyendo *Sin título*, también de 2001. Consiste en seis bolsitas, como las que llevan los peregrinos, suspendidas de la pared a nivel de la cintura y a intervalos amplios con un gancho de cedro labrado a mano. Están colocadas de una manera que claramente tiene que ver con el espacio que hay entre ellas. En la parte exterior de las bolsitas hay pequeñas objetos en forma de concha que simbolizan el peregrinaje a Compostela. Como las manos de *Niño*, las bolsitas son ofrendas que implican, tras su presentación, la presencia de un donante humano, quizá el artista. La iconografía de estos trabajos se alía con el uso de la madera—un material como el marfil, usado durante años como sustituto de la carne humana—y el uso de tela suave—ambien un material no permanente—que sugiere el tema subyacente de la fragilidad del cuerpo en su viaje a través de la vida, expresado por el artista.

En sus esculturas, Luiz Hermano con frecuencia utiliza chatarra de máquinas o productos industriales, hechos de materiales naturales, que él ensambla en configuraciones orgánicas semiabstractas que requieren un alto grado de destreza. En *Feijão /Frijol* de 1995, el artista usa alambre para unir cientos de hojas en forma de riñón, cada una hecha de lámina de cobre cortada a mano, para formar una enredadera. Hermano ve esta pieza como una referencia mnemónica a su propia actividad diaria como artista, alguien que crea algo en un proceso de crecimiento orgánico. Dice: "las hojas de la enredadera son como las cuentas de un rosario—marcan el tiempo, día tras día." Ejecutados a gran escala, con extensión de 27 metros, la escultura es una referencia indirecta a la historia de "Juanito y las habichuelas" en versión brasileña. El frijol es el alimento principal de la gente en Brasil. *Sin título* (2000) une varios cepillos de fibras de coco, para formar un gran objeto orgánico ovoide, en forma de capullo. Las esculturas de Hermano están saturadas de un sentido de la cultura arcaica y vernácula de su infancia en Ceará, en el noreste de Brasil, pero también hacen eco del énfasis en los lentos procesos artesanales, usados para crear muchos de los objetos en *O Fio da Trama /El hilo de la trama*.²⁶

Rochelle Costi trabaja con la técnica de la fotografía en serie. *Quartos-São Paulo /Dormitorios-São Paulo* de 1998, es una serie de fotografías a color y gran escala, de cuartos pertenecientes a diferentes familias de varios niveles económicos, que viven en la metrópoli de São Paulo, en el sur de Brasil. Cada una de las dieciséis fotografías que conforman la serie, expresa una sensibilidad única. Lo que uno ve en estos cuartos, todos sin ocupante, es una gama

de ambientes ricos en definición idiosincrática, desplegando, por ejemplo, el desorden del consumismo global o, en contraste, un gran ascetismo, albergando sólo los objetos religiosos de un católico devoto. En un cuarto, que claramente se encuentra en una ciudad perdida, modestos materiales reciclados tales como cartón, han sido acumulados y usados para crear un espacio habitacional pasable. Una variedad de distintas telas sirve para definir el espacio en cada imagen y proveer superficies que invitan al reposo, creando distintas zonas de comodidad. Las telas cumplen varias funciones: hay colchas, cortinas, fundas de almohada, tapetes y mosquiteros. Puestas en serie, las habitaciones con sus contenidos, aluden a las distintas edades y al ciclo entero de la vida: una cuna apunta a la infancia; un juguete de trapo a la niñez; un trofeo al atletismo de la juventud; los libros a la vida adulta contemplativa. Al ser vistas con más cuidado, estas habitaciones revelan otras referencias cíclicas. Está el ciclo que une el sueño y la conciencia, y en él, la cama es el sustituto para nuestro último recinto, la referencia al ciclo de la vida y la muerte.²⁷

Las notas precedentes constituyen un esfuerzo de la curadora por atar y "ordenar" una multiplicidad de formas de expresión presentes en los trabajos de esta exposición. La escritura es por naturaleza un proceso lineal que implica a su vez una sucesión lineal de pensamientos y premisas. En un texto no puedo hacer lo que una exposición física permite: conectar piezas usando hilos múltiples. Espero que haya logrado traer al texto distintas sensibilidades de lo que percibo en los trabajos seleccionados para esta exposición. Los trabajos entretejen leyenda y realidad, lo arcaico y lo contemporáneo, lo industrial y lo agrario, lo urbano y lo rural, lo personal y lo social y lo tecnológico y lo manual. Habiendo dicho eso, se me ocurre que, a pesar de la multiplicidad de sensibilidades y lenguajes visuales, hay poderosos tropos que me llaman a señas con insistencia: la temporalidad, la fragilidad y la no permanencia. Encuentro en las palabras de la joven artista brasileña Rivane Neuenschwander una explicación plausible: "Tal vez sea inevitable pensar en las nociones de la temporalidad cuando se vive en Brasil. La realidad se presenta aquí fragmentada de tal manera y no podemos tener confianza en certidumbres, ya sean económicas, éticas o de otro tipo. Vivir en Brasil, con su inestable situación política social y económica, puede crear la sensación de una existencia transitoria y una mayor conciencia del momento. Se nos ha mantenido considerablemente alejados de cualquier plan o sueño; el siguiente segundo siempre es algo impredecible para nosotros, la inminencia de la pérdida está muy cerca y es una amenaza constante."²⁸

En busca de una explicación para estos tropos, es revelador que surjan también como preocupaciones de artistas que trabajan más allá de las fronteras nacionales. La psicoanalista, escritora y crítica de arte brasileña Suely Rolnik ha dado una interpretación sensata de por qué prevalecen estas cuestiones más allá de las fronteras. Escribe: "El mundo hoy: un océano infinito, agitado por olas y remolinos —flujos variables sin ninguna totalidad posible, sin fronteras estables, en organización constante... Ya no hay una sola realidad con su mapa respectivo de posibilidades. Ahora las posibilidades se reinventan y se redistribuyen todo el tiempo, de acuerdo a oleadas de flujo que anulan ciertas formas de la realidad para generar otras, que a su vez acaban dispersándose en el océano, acarreadas a otro sitio por el movimiento de nuevas olas.

La enajenación se ha apoderado del ambiente y no puede ser amaestrado: inestables, incómodos, poco familiares, desorientados, perdidos en el tiempo y el espacio—es como si todos estuviéramos sin casa. No sin la casa real (nivel básico de supervivencia en que un número de personas siempre en aumento se encuentra), sino sin el sentimiento de estar "en casa", una consistencia subjetiva y palpable —una familiaridad de ciertas relaciones con el mundo, ciertas maneras de ser, ciertos significados compartidos, una cierta creencia. Esta casa invisible, pero no menos real, es la que toda la humanidad necesita."²⁹

Las obras en *O Fio da Trama* muestran claramente la conciencia y preocupación de los artistas por nuestra condición primordial: somos vulnerables; nuestra vida es finita. Aún con más elocuencia, estos trabajos tratan de otro aspecto de la vulnerabilidad humana: el sentido de que es imposible mantener la integridad del ser. En las palabras evocadoras de Suely Rolnik, esta percepción se delinea como la necesidad de sentirnos en casa. En su compromiso con la condición contemporánea—la de ellos y la nuestra—los artistas en esta exposición han creado obras que nos pueden proporcionar nuevos puntos de referencia, nuevas perspectivas. Esto a veces es reconfortante, a veces inquietante. Más allá de los efectos inmediatos, estas nuevas percepciones ofrecen una esperanza—la de nuestra capacidad de hacer frente a los problemas, de aprender y de ser creativos.

Fatima Bercht
Curadora Principal, El Museo del Barrio

Notas

- 1 Me gustaría agradecer profundamente a Michael Goodman su apoyo y esfuerzo durante la preparación y edición de este texto. También muchas gracias a Deborah Cullen, curadora, El Museo del Barrio, por sus útiles sugerencias.
- 2 Ricardo Basbaum. "Novos afetos: Brígida Baltar" (folleto de exposición), São Paulo: Galeria Cohn e Edelman, 1997.
- 3 Para una discusión del contexto original para el cual Laura Vinci creó *Untitled*, ver Lorenzo Mammì, "Uma cidade morta nas entranhas da cidade atual." En *Arte/Cidade: a cidade e suas histórias* (catálogo de exposición), Arte/Cidade—Grupo de Intervenção Urbana, 1997, np.
- 4 Paulo Venancio Filho, "Sewing Sculpture." En *Ana Linnemann: Pedras Bordadas* (catálogo de exposición), São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2000.
- 5 Ver, Lina Kim, *Festivales Internacionales de Lima* (catálogo de exposición), organizado por Centro de Artes Visuales de la Municipalidad Metropolitana de Lima, Perú, 1997.
- 6 Katia Canton. "Entres," en *Hilal Sami Hilal* (folleto de exposición), São Paulo: Marília Razuk Galeria de Arte, 2000.
- 7 Ivo Mesquita. "Paulo Climauskas: Fragmentos e reconstruções," en *Panorama de Arte Brasileira 1999* (catálogo de exposición), São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.
- 8 Este poema fue publicado en *Luiz Cesar Monken* (catálogo de exposición), Rio de Janeiro: Galerias do Instituto Brasil Estados Unidos, 1997, np.
- 9 Ricardo Basbaum. "Continentes" en *Continentes: Tatiana Grinberg* (catálogo de exposición), Rio de Janeiro: Galeria Ismael Nery, Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- 10 Stella Teixeira de Barros habla de la obra de Vera Martins en "Fios de Esperança," Vera Martins: pinturas e objetos (catálogo de exposición), São Paulo: Valu Oria Galeria de Arte, 1998.
- 11 Para una discusión más amplia, ver Mildred Constantine y Laurel Reuter, *Whole Cloth*. New York: The Monacelli Press, 1997. Un número de exposiciones que tratan del extendido fenómeno del uso y transformación de la tela y el hilo por artistas contemporáneos, ha tenido lugar en los últimos años en los Estados Unidos. Entre estas exposiciones están, *The Subversive Stitch*, en la Lafayette Street Gallery, New York, 1991; *Needlepoint, Embroidery, Macrame, and Crochet*, Postmasters Gallery, New York, 1992; *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Years, 1993-1995*, organizada por Independent Curators Incorporated, New York; *Guys Who Sew*, organizada por el University Art Museum, University of California, Santa Barbara, California, 1994; *Hanging by a Thread*, organizada por The Hudson River Museum, Yonkers, New York, 1998.
- 12 Para una discusión del trabajo de Ernesto Neto a partir de finales de los 80, ver Carlos Basualdo, textos en *Ernesto Neto* (catálogo de exposición), São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.
- 13 Este fenómeno será examinado en una exposición titulada *Thin Skin: The Fickle Nature of Bubbles, Spheres, and Inflatable Structures*, que está siendo actualmeme organizada por Independent Curators International de Nueva York.
- 14 David Levi Strauss. *Miguel Rio Branco*. New York: Aperture, 1998.
- 15 Para una discusión del trabajo de Eliane Duarte en el contexto de la transgresión de lo femenino en el arte brasileño de los 90, ver Luiza Interleghi, *Deslocamentos do feminino*, (folleto de exposición), Rio de Janeiro: Galeria do Conjunto Cultural da Caixa Econômica, 2000.
- 16 Para una breve discusión de los "Sudários", ver Marco Veloso, "Dias da semana," en *Sudários de Fabio de Carvalho* (folleto de exposición), Rio de Janeiro: Galeria Macunaima, Funarte, 1999.
- 17 Ver Lisette Lagnado, "O Pescador de palavras" en Lagnado, *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo: DBA Artes Gráficas e Companhia Melhoramentos, 1998, pp. 27-76, *passim*.
- 18 El resto del trabajo que hace referencia al mito griego, es una prenda de vestir con unos cuantos bordados en negro, inclusive la palabra "Penélope". Antes en la colección de Theodorino Torquato Dias y Carmen Bezerra Dias, São Paulo, ahora la pieza forma parte de la colección de la Tate Gallery en Londres.
- 19 En esculturas recientes de Ernesto Neto, como en *Kuatico: A Continuous Odyssey, Sailor* (*Kuatico: Uma odiseia contínua, marinero*), (1994), la referencia a Penélope se hace del punto de vista del personaje masculino, su marido, Odiseo. En esta pieza de Neto, como señala Paulo Herkenhoff, tejer "es tiempo, acumulación, camino y enredo" y "la tela es el topos del tiempo, no como un lugar y un cuerpo, sino como una forma visible de la razón". Paulo Herkenhoff, "Ernesto Neto" *Pollester* (Mexico City), IV, 11, invierno 1995, pp 60-61.
- 20 Ver Lagnado, *ibid*, pp 85-86, y pp 91-92.
- 21 En particular, Vera Martins reconoce su impacto en el desarrollo de su trabajo. Entrevista concedida a la autora, São Paulo, enero 2000. Los emotivos bordados de Rosana Palazyan son ejemplos del impacto de Bispo y Leonilson sobre la generación de artistas que surgieron a principios de los 90.
- 22 Charles Ashley Stainback. *Vik Muniz: Seeing is Believing*. Santa Fe, New Mexico: Arena Editions, 1998, p. 34.
- 23 El contenido autorreferencial del trabajo de Nazareth Pacheco ha sido discutido por varios críticos, inclusive Lisette Lagnado, "Uma lógica do adorno" en *Nazareth Pacheco* (catálogo de exposición), São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. La persistencia de la "recuperación de lo autobiográfico," entre los artistas brasileños contemporáneos también se explora en el ensayo "Em busca da identidade da Geração 90," de Lagnado, en *ARCO '97* (Madrid: Feria Internacional de Arte Contemporáneo, 1996), pp. 4-9 del tema de Luiza Interleghi discute como el cruzamiento de las fronteras de género en el trabajo de artistas brasileños contemporáneos, inclusive el uso de la costura por hombres y mujeres en Interleghi, *ibid*. Aunque el trabajo de Pacheco no está incluido en la exposición o tratado en la publicación, la premisa de Interleghi proporciona un contexto más amplio para entender el trabajo de esta artista.
- 24 Ver la declaración autógrafa del artista a la autora, abril 28, 2001. Artist's Files Archives, New York: El Museo del Barrio, Nelson Aguilar, "Arte brasileira dos anos 90." En *Mostra do Descobrimento: Arte contemporânea*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 217.
- 25 Para discusiones más profundas del trabajo de Efrain Almeida, ver Alexandre Melo y otros, *Efrain Almeida* (catálogo de exposición), (Santiago de Compostela, Spain: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001).
- 26 Para una discusión técnica del trabajo de Luiz Hermano, ver Tadeu Chiarelli, *Arte internacional brasileira*. (São Paulo: Lemos Editorial, 1999), 265-67.
- 27 Costi ha examinado en varias de sus series fotográficas, las clases de objetos de textil (o, sus versiones plásticas) que se encuentran en sitios domésticos, como manteles (1996-97) y toallas de cocina bordadas (1999-2000). Ver Elizabeth Armstrong y Victor Zamudio Taylor, *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, California: Museum of Contemporary Art, 2000, p. 33-36.
- 28 Rivane Neuenschwander en entrevista con Jens Hoffman, en *Powerful Circles* (folleto de exposición), New York: The America's Society, 2001.
- 29 Suely Rolnick, "Anthropophagic subjectivity," En *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outros, XXIV Bienal Internacional de São Paulo* (catálogo de exposición), São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 137.

POR TADEU CHIARELLI

En el campo de la historiografía artística brasileña faltan estudios que tracen un panorama del arte del país en las últimas tres décadas, período en que se inicia el proceso de institucionalización y maduración del campo artístico brasileño, cubierto por esta exposición. Todavía quedan por establecerse y analizarse las principales vertientes del arte local, las relaciones entreveradas y/o de ruptura entre ellas, sus principales exponentes e, igualmente, las transformaciones sufridas por el circuito artístico en su totalidad.

El objetivo de este texto, ante todo, es establecer algunos hilos y pautas para la futura y necesaria constitución de esa trama histórica, en el sentido de contextualizar a los artistas presentes en *El hilo de la trama* para el público norteamericano.

No hay duda sobre cuánto el arte brasileño de la segunda mitad del siglo pasado debe a Lygia Clark y a Hélio Oiticica. Quizá hayan sido ellos y sus obras los principales responsables de la aparición en Brasil, entre los años 50 y 60, de un arte menos formalista y, al mismo tiempo, original y en sintonía con el debate artístico internacional. Sin embargo, la producción de los artistas brasileños más significativos que surgieron o se establecieron en la década de los 70, ya representaba una superación o un dislocación de los postulados un tanto utópicos presentes en la obra de aquellos dos artistas¹. Contra el deseo de fundir el arte a la vida (a la cual Clark y Oiticica eran adeptos), y entendiendo el arte como una instancia de poder a ser reconocida y confrontada en sus dominios, los artistas surgidos en los años 70 abrieron el circuito artístico a nuevos debates y posturas críticas frente a la realidad y a la realidad del arte². De entre las innumerables contribuciones que trajeron al arte brasileño, sería importante destacar la influencia de Marcel Duchamp y su concepto del *readymade*, las nuevas teorías ligadas al arte, a la comunicación, a la filosofía y otras cuestiones varias que inquietaban al ambiente artístico y cultural internacional de la época³.

Desde el punto de vista de la producción artística propiamente dicha, se puede ver que el arte brasileño de aquella década no se alineó de manera decidida a las vertientes desmaterializadas internacionales. Por lo contrario, se percibe una intensa producción de objetos, ensamblajes de derivación surrealista o neodada (lo que quizá represente la superación más clara de los postulados neoconcretos de Clark, Oiticica y su teórico Ferreira Gullar). En tanto, varios artistas se acercaban a las nuevas tecnologías⁴, mientras otros desarrollaron un intenso interés en materiales naturales o parcamente industrializados, demostrando su adhesión a la

arte povera y al posminimalismo, sobre todo en São Paulo⁵. Es en este contexto, inclusive, que comienza a ganar importancia en el ámbito de la fotografía, la producción de Miguel Rio Branco quien, con sensibilidad extrema en el tratamiento de opinión de la imagen fotográfica, ya sea blanco y negro o a colores, integró la fotografía periódica a las artes visuales⁶.

En ese ambiente más amplio, donde convivían, de igual manera, otras corrientes estéticas llegadas al Brasil por medio de las bienales de São Paulo⁷, las contribuciones de Lygia Clark y Hélio Oiticica, aparentemente, pasaron a un discreto segundo plano, volviendo sólo al debate artístico local, con más intensidad, a partir de la muestra "Lygia Clark y Hélio Oiticica", realizada en Rio de Janeiro y São Paulo, respectivamente en 1986 y 1987. Esta exposición se anticipa a las diversas retrospectivas de la obra de ambos artistas en el extranjero⁸.

Paralelamente al final de la dictadura militar y al proceso de redemocratización del país, en los años 80⁹, el circuito artístico local pasó por transformaciones importantes: una nueva generación de artistas surge o se afirma en ese período, apoyada ahora por un mercado de arte en expansión, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década¹⁰.

Ya en los años 80, surgen importantes galerías en São Paulo, Rio de Janeiro y en otras capitales brasileñas¹¹, que, al lado de aquellas que ya estaban más tiempo en el circuito, trabajarán para incentivar nuevas colecciones de arte contemporánea brasileña o para lograr que los coleccionistas orientados hacia el arte moderno, pasen a interesarse en la producción más reciente. Esa nueva situación, a su vez, contará con el apoyo de la prensa diaria, que, desde el inicio, tratará a los jóvenes artistas surgidos al principio de la década como estrellas *pop*, comparándolos a los ídolos de la música popular¹², aumentando el interés del público en cuestiones de arte. Es importante destacar que ese interés fue ampliado aún más por la circulación de dos revistas especializadas, orientadas hacia el mercado de arte en ascenso¹³.

Aunque caracterizada como la década del "regreso a la pintura", en realidad la presencia más influyente de ese lenguaje, se dio con mayor énfasis en los primeros 5 años. Fue en ese corto período que los entonces jóvenes artistas fueron caracterizados como la negación viva de las características que supuestamente habían definido a la generación anterior. Si los artistas de los años 70 eran demasiado "cerebrales", demasiado "experimentales" y demasiado preocupados por el sistema del arte

y sus relaciones con el poder de la burguesía y del Estado, la generación que surgía sería, supuestamente, intuición pura, afirmación pura del medio tradicional de la pintura, sin ningún tipo de "inte-lectualismo". Esos jóvenes artistas eran (inclusive para uno de los críticos más importantes del período, Roberto Pontual), la afirmación de una "brasilidad" impulsiva e innata, y hasta entonces contenida, debido a la represión de la dictadura militar que, empezaba a desmoronarse en esa época¹⁴.

Sin embargo, en São Paulo, el distanciamiento entre algunos artistas de esa primera mitad de la década, de sus antecesores, no era unánime. Bajo la etiqueta del "regreso a la pintura", ellos discutían cuestiones y ampliaban el debate sobre conceptos mucho más estimados por sus antecesores, como el del *readymade*, apropiación de imágenes, las relaciones problemáticas entre arte e institución, etc.¹⁵ Sin embargo, otros artistas paulistas, paralelamente a algunos de Rio de Janeiro, y de las más diversas maneras, desarrollaron el concepto de una "nueva pintura", fuertemente influida por tendencias análogas presentes en el ámbito internacional¹⁶.

No obstante, a pesar de todas las diferencias, esta nueva generación estaba debidamente informada sobre el arte europeo y norteamericano más reciente, no sólo gracias a las ediciones de 1981 y 1983¹⁷, de la Bienal Internacional de São Paulo, como, igualmente por tener un acceso más fácil a publicaciones extranjeras sobre arte contemporánea y a viajes menos esporádicos al extranjero.

En este sentido, la figura de José Leonilson es ejemplar: habiendo vivido durante años en la ciudad de São Paulo y habiendo estudiado con dos importantes artistas de la generación anterior—Julio Plaza y Regina Silveira—, a partir de 1981 pasa largas temporadas en Europa, donde entra en contacto directo con la pintura del período, sobre todo la de la Transvanguardia italiana. La singularidad de su obra, sin embargo, sólo se dará a partir de la segunda mitad de aquella década, después de que el artista sufrió otras influencias, procedentes de los orígenes más distintos¹⁸.

Se podría decir que en Brasil, el apogeo y decadencia del "regreso a la pintura" tuvo lugar durante la Bienal de São Paulo de 1985, cuando la curadora del evento, Sheila Leirner, reunió en una galería inmensa, prácticamente todas las pinturas presentes en la muestra, colocadas a pocos centímetros de distancia, unas de otras. En esa galería (bautizada el "Gran Lienzo") y a su alrededor,

estaban algunos de los principales artistas surgidos en aquella década en Brasil, al lado de artistas internacionales muy significativos en esa época¹⁹.

El "Gran Lienzo" generó una serie de debates, donde todos aquellos artistas jóvenes, alabados antes como los nuevos ídolos del arte brasileño, comenzaron a ser cuestionados en sus posturas frente al arte y a la pintura.

Tales cuestionamientos externos, a su vez, vinieron al encuentro de indagaciones interiores que muchos de esos artistas venían haciéndose a sí mismos, en relación a su propia producción. Una nueva situación se empezó a configurar en el ámbito artístico brasileño.

Una parte significativa de los "pintores" surgidos al principio de la década, comienza a dirigir sus trabajos, cada vez más, hacia el ámbito tridimensional, o, por lo menos, hacia una zona limítrofe entre la pintura y la escultura²⁰.

En la secuencia de transformaciones, vale la pena destacar dos muestras ocurridas en el Museu de Arte Contemporânea de la Universidad de São Paulo, que apuntaron hacia nuevas posibilidades para pensar la producción artística brasileña más reciente: "A Nova Dimensão do Objeto" ["La nueva dimensión del objeto"], 1986 e "Imagens de Segunda Geração" ["Imágenes de segunda generación"], 1987.

En una década hasta entonces preocupada por la divulgación de la pintura, la primera muestra trazaba un panorama de la producción tridimensional del período, llamando la atención hacia su potencial, y en gran parte, anticipando los cambios que ocurrirían pronto en el campo artístico local, cuando la pintura cedería lugar a las técnicas del espacio-tiempo²¹.

La segunda muestra fue uno de los pocos eventos del período que se preocupó por mostrar un aspecto del arte de la época poco discutido en el Brasil: la corriente que trabajaba con el concepto de apropiación/recuperación de repertorios visuales de las más diversas procedencias—corriente que se ampliaría en años venideros, adquiriendo algunas otras características²².

Es en ese universo más abierto y permeable a la aceptación de repertorios visuales de los más diversos orígenes, que se notará la aparición de artistas venidos de afuera del eje São Paulo/Rio de Janeiro. Como ejemplo, se podría citar a los cearenses Luiz Hermano y Efrain Almeida, radicados respectiva-

mente en São Paulo y Rio de Janeiro, y, más recientemente, al bahiano Marepe²³, que traen a sus poéticas, fuertes resonancias de culturas visuales y/o materiales de sus regiones de origen.

A pesar de tener en común el hecho de no trabajar con sus culturas de origen y a partir de un modelo cristalizado, preocupado por estereotipos de lo "exótico" o "folclórico", poseen aproximaciones diferentes frente a los repertorios populares de los cuales se apropian.

Luiz Hermano introdujo en su poética un fuerte saber artesanal y anónimo, visible en la producción de objetos usados por las poblaciones más carentes del noreste de Brasil. Sus planos, volúmenes e hilos tejidos con los más diversos metales, guardan fuertes semejanzas con las estructuras constructivas de aquellos objetos, sin, a pesar de esto, conservar cualquier vestigio utilitario. Oscilando en los límites entre lo artístico y lo artesanal, la producción de Hermano, obliga al arte contemporáneo brasileño a pensar de nuevo el legado fundamental que la cultura popular trajo y trae al ámbito de la cultura erudita²⁴.

Efraín Almeida y Marepe se apropian de objetos y formas típicas de sus estados de origen. El primero, trabaja con series de ex-votos, crea ritmos de formas y colores—un comentario irónicamente frío sobre el fervor de la religiosidad popular brasileña, que se manifiesta en aquellos objetos votivos.

Marepe, mucho más orientado hacia la cultura secular del interior de Brasil, al traer al espacio artístico, objetos propios del cotidiano brasileño—como los bultos que las mujeres usan para transportar ropa—, llama la atención hacia la extraña belleza formal de esos objetos, al tiempo que dirige al espectador hacia una sutil referencia a los "envoltorios" del artista búlgaro Christo Jawacheff.

Testimoniando esa abertura del circuito brasileño de los años 80, no se puede olvidar la producción de Hilal Sami Hilal—presente en esta exposición—, quien en 1986 realizó una exposición en Vitória, Espírito Santo. En el texto de presentación del catálogo, el crítico Casimiro Xavier de Mendonça llamaba la atención del lector hacia la capacidad de Hilal de traducir al contexto contemporáneo, toda la tradición del arte islámico, de la cual es heredero²⁵. En su producción más reciente, Hilal hace más radical ese cruzamiento entre tradición y contemporaneidad, produciendo una obra que—de alguna manera cercana a la de Luiz Hermano—, se sitúa en los límites entre lo artístico y lo ornamental, problematizando esos parámetros preestablecidos.

La exposición "Registro de Minha Passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário" ("Registro de Mi Paso por la Tierra: Arthur Bispo do Rosário") fue fruto de ese ambiente más expandido del arte brasileña y, en realidad, un elemento fundamental para la ampliación de referencias de los jóvenes artistas brasileños en la transición de los años 80 hacia los 90. La exposición recorrió, entre 1989 y 1990, cinco de las principales ciudades brasileñas²⁶.

La práctica del bordado sobre tela como herramienta para la constitución de un diario que diera cuenta de su paso por el mundo, y la acumulación de objetos cotidianos a partir de las más inusitadas tipologías, formando una obra rica en extremo y, al mismo tiempo, completamente ajena al universo del arte erudita, transformó a Arthur Bispo do Rosário en una de las referencias principales para el arte brasileño.

El encuentro de José Leonilson con la obra de Bispo parece haberlo impulsado a acercarse de manera decidida a la costura y el bordado sobre tela, lo cual culminaría en el momento más importante de su breve carrera²⁷.

La obra de Bispo, por otro lado, hará eco de manera extremadamente poética en la producción de Vera Martins. En su deshilar continuo de la tela, hasta llegar al "grado cero" (el hilo), esa artista crea una especie de mantos delicados, en un sentido inverso a los de Bispo do Rosário: mientras éste sobreponía a la estructura del tejido, una serie de hilos bordados que se mezclaban a los hilos de la trama, Vera Martins desarticula esas mismas tramas, tramando mantos descarnados...

Esa forma de manto, entendido como símbolo de poder y/o abrigo para el cuerpo, y presente en distintas culturas que forman el Brasil, resurge una vez más en esta exposición a través de la pieza "Tanto", de Lina Kim. La delicada trama, compuesta de plumas sobre tejido, traen al ámbito del arte contemporánea local, las culturas materiales de pueblos indígenas, hoy prácticamente extintas...

Fue también a partir de la segunda mitad de los años 80 que la obra de la artista suiza radicada en Brasil, Mira Schendel, comienza a adquirir visibilidad cada vez mayor en el ámbito brasileño, volviéndose una referencia fundamental para los artistas que comenzaban sus carreras en ese entonces²⁸.

Desarrollando una investigación extremadamente personal sobre el universo del lenguaje visual donde ésta se encontraría con la escritura, Schendel llevó a cabo una serie inmensa de traba-

jos (óleo sobre papel arroz), donde el espacio bidimensional y translúcido era activado por signos gráficos que potencializaban el vacío que los circundaba. Ampliando sus indagaciones sobre la transparencia del espacio, de lo efímero y de la transitoriedad de las cosas en el mundo, la artista creó obras que colocaban las hojas de papel arroz en el espacio tridimensional, concibiendo instalaciones (sus "Objetos gráficos" ["Objetos gráficos"], los "Trenzinhos" ["Trenecitos"], etc.) y/o objetos (las "Droguinhas" ["Chucherías"], y objetos de acrílico) bastante singulares.

Aunque Schendel no participara del "mundo del arte" durante los años 80, una serie de artistas jóvenes de São Paulo pasó a mantener contacto como la artista, sus ideas y obra²⁹. Sin embargo, la "presencia" de su obra no se limitó sólo a las producciones de algunos de esos artistas con quien trabó amistad en São Paulo. Por medio de varias exposiciones donde su obra fue mostrada individual o colectivamente, a partir de los años 80, por varias ciudades del Brasil, sus pinturas objetos e instalaciones influyeron en varios artistas de varias regiones del país³⁰.

El legado de Mira Schendel al arte brasileño de mediados de los años 80 hasta el presente no se limitó a la asimilación que realizaron varios artistas de su manera muy particular de concebir la figura o los signos gráficos en el espacio bidimensional (y que puede ser percibida no apenas en algunos dibujos y acuarelas de Leonilson pero, igualmente, en algunos de sus bordados). Mucho más que esa actitud frente al plano bidimensional, Schendel parece haber dejado al arte brasileño una especie de "estética de lo frágil" o de lo "precario"³¹, que, no debe confundirse en lo absoluto con cualquier tipo de poética de arte povera italiana y ni tampoco con las formulaciones de Hélio Oiticica y Lygia Clark, por más cercanas que aparentemente estén.

Sônia Salzstein, estudiosa de la obra de la artista, comienza sus consideraciones sobre las diferencias entre la obra de Schendel y las de Oiticica y Clark, declarando lo siguiente:

"...Lo que distingue a la obra de Mira de tantas otras en el universo del arte contemporáneo, que también se fundan sobre la noción de temporalidad, es que su dimensión temporal nunca logra objetivarse, aunque se trate de objetos tan efímeros como sus *Droguinhas* ("Chucherías"), que sólo pueden existir como el residuo material de una acción. El tiempo, para ella, es un tránsito absoluto, y también un nódulo de materia inerte obstruyendo la irrupción de un sinnúmero

de posibilidades. Siendo así, ahí importa tanto la noción de tránsito, como la de opacidad y la intransferibilidad..."³²

Si en Mira Schendel el objeto es paso o tránsito, también es materia autosuficiente, en Oiticica y Clark el objeto siempre tiende a ser instrumento de una fase de percepción (del sujeto) hacia otra. De ahí la razón por la cual hoy en día, en una exposición sobre las obras de los dos artistas, poco importa si los "bóides", "parangolés", "penetrables" y "nidos" de Oiticica, o los objetos relacionales, los túneles, las capas y máscaras de Clark sean "originales" o no. En realidad, éstos no importan tanto como objetos con características y marcas que los singularizan frente a otros, sino más bien como relaciones, puentes, entre las fases de percepción del mundo por parte del sujeto.

Ya las "Droguinhas" ("Chucherías"), los objetos realizados con tiras articuladas de acrílico transparente, e inclusive los óleos sobre papel arroz, concebidos y realizados por Schendel, por más frágiles y precarios que sean, son el testimonio o documento/registro de una o varias acciones delicadas de la artista, imposibles de ser repetidas (arrugar el papel arroz, articular las leves varillas, etc.)

En la obra de Schendel, mantener la especificidad de cada objeto, en sus peculiaridades materiales, inclusive realizándose como instrumentos para alcanzar otra fase de percepción, aparentemente, viene sirviendo como lema de muchas de las producciones artísticas brasileñas más recientes.

Extremadamente frágiles y deseosas de mantener un diálogo sólo con la obra de Oiticica, con la de Clark, o con la de ambos, esa producción brasileña más reciente, acaba por tener que ampliar ese mismo diálogo para poder abarcar la obra de Mira Schendel³³.

Es en este sentido que es posible detectar la "presencia" de Mira Schendel en artistas aparentemente tan dispares como Ernesto Neto y Ana Linneman.

El primero, inclusive dialogando incesantemente con las obras de Clark y Oiticica, mantiene sus "quasi" objetos relacionales, por ejemplo, justamente en esa frontera: los objetos son quasi instrumentos de tránsito de una fase de percepción a otra³⁴. La permanencia, en ellos, de una característica particular (su autor y el campo del arte entiende esos objetos también como obras autoreferenciales—y es esa su singularidad) es que nos obliga a pensarlos teniendo en cuenta las cuestiones propuestas por la obra de Mira Schendel.

Ya la producción de Linneman, al invertir en el acto de coser piedras, uniéndolas por hilos de cobre en una estructura precaria, en un primer momento, recuerda a Lygia Clark en "Caminhando", de 1967, cuando la artista cortaba una cinta de Moebius sobre una hoja de papel... La repetición de un acto casero, en el sentido de transponer una fase de percepción del mundo, caminando hacia el infinito... Sin embargo, si la hoja de papel de Clark, una vez terminada la acción, podría ser desechada, el resultado de la acción de Linnemann—por el uso mismo de los materiales escogidos por la artista—tiende a permanecer en su estructura precaria, apuntando hacia un misterio que es propio del objeto creado por la artista, misterio afín a aquellos que habitan los objetos de Schendel...

Si las obras de Schendel, Clark y Oiticica representan aspectos importantísimos del universo de lo "frágil" y/o de lo "precario" que caracteriza, con tanta firmeza, una buena parte del arte brasileño contemporáneo, tales obras no son la totalidad de ese universo.

Para completarlo, sería fundamental evocar aquí, una vez más, las contribuciones de José Resende, Carlos Alberto Fajardo y Waltércio Caldas.

Los dos primeros, inicialmente marcados por la influencia del arte povera y del posminimalismo, traen al arte brasileño otras posibilidades para pensar las cuestiones de lo frágil y lo efímero, en el arte contemporáneo del país.

La influencia de esos dos artistas, por otro lado, no se produjo sólo—cabe enfatizar—por la importancia de sus respectivas obras, sino también, igualmente, por sus actividades de profesores, que, durante años—y sobre todo en São Paulo—ayudaron a la expansión de ciertas cuestiones relativas a lo precario y a lo frágil, en el ámbito del arte contemporáneo.

Si examinamos con atención la producción de artistas como Paulo Climachauska, Lina Kim y Laura Vinci, presentes en la muestra, será posible detectar la resonancia de la poéticas de Resende y Fajardo, en la producción de esos tres artistas de la nueva generación.

A su vez, una parte significativa de la obra de Waltércio Caldas, podría ser incluida en el ámbito de esa cuestión más amplia de lo precario y de lo frágil dentro del arte contemporáneo brasileño, si tomamos en cuenta algunos de sus trabajos que, desde los años 70, invierten justamente, en la conjugación de dos o más objetos de orígenes com-

pletamente diferentes, escenificados en el trasfondo, dentro de un insólito y precario equilibrio. Tales puestas en escena propuestas por el artista—dentro de un espíritu que hace revivir, de manera inquietante, un clima surrealista, mezclado a una asimilación muy particular de procedimientos neodadá—reaparecen con alguna frecuencia en la producción de varios jóvenes artistas quienes, como Caldas, parecen querer proponer de nuevo una noción de arte entendida como acertijo, un misterio a ser descifrado.

Aquí se podría destacar la de Monken, donde lo insólito y lo frágil, parecen convivir en armonía precaria, en pro de una situación espacio-temporal, con fuertes resonancias surreales.

Es interesante observar como, a partir de finales de los años 80, comienzan a surgir en el medio artístico brasileño, una serie de obras que remiten al cuerpo, en sus coberturas y atavíos: el manto, la ropa, la casa. Es indudable que mucho de esa presencia estaría relacionada, justamente, a la reevaluación posible de las propuestas de Hélio Oiticica y Lygia Clark, a partir de la muestra de 1986/87. Sus "parangolés", túneles, máscaras, capas, estandartes, "bóviles" y otras propuestas, comenzaron a volverse referencias para los jóvenes artistas que, muchas veces, interpretan el legado de ambos bajo los experimentos de Arthur Bispo do Rosário, de Mira Schendel y de toda una nueva situación del arte y de la sociedad el período.

El proceso de acentuación de la globalización traerá, tanto al arte internacional como local, la conciencia y la necesidad de reivindicar particularidades regionales e individuales. En el caso brasileño, la aceptación más o menos pacífica, por parte de la corriente principal de arte en el Brasil, de artistas que traían en sus poéticas, formulaciones propias de sus regiones de origen ya fue comentada aquí³⁵.

Por otro lado, irán surgiendo en Brasil artistas que traerán datos autobiográficos a la composición de sus respectivas poéticas. En este sentido la aparición de la obra de Nazareth Pacheco es ejemplar. Al inicio de los años 90, la artista realiza una exposición significativa, donde muestra una serie de cajas que contenían la historia de la adecuación de su cuerpo (nacido con malformaciones), a los patrones convencionales de la belleza femenina³⁶. En la secuencia, trascendiendo los elementos cruciales de su biografía, la artista pasa a desarrollar objetos donde el abrigo y el atavío del cuerpo son vistos como trampas: es el momento de sus vestidos hechos de navajas de

afeitar y cristales (presentes en esta muestra), collares de cristal y agujas, una cuna de aluminio y navajas de afeitar.

Aunque no haya relaciones directas entre el trabajo de esta artista y los nidos, "penetrables" y "parangolés" de Hélio Oiticica, y la ropa de Clark, la simple enunciación de esos trabajos en el mismo párrafo, muestra cuán ajeno es el arte producido en los años 90, a la obra de esos artistas de generaciones anteriores, por más que, al principio, hayan sido concebidas teniendo como objetivo "vestir" al cuerpo desnudo.

El cuerpo, la mayor parte de las veces, aparece solamente a través de sus vestigios, como en "Sudários" ("Sudarios"), de Fábio Carvalho—imágenes digitalizadas de las marcas de sudor en ropa de uso cotidiano—o en fotografías, como la serie de fotos concebidas por Vicente de Mello, "Topografia Imaginária" ("Topografía imaginaria"), donde el tiempo surge enclavado en la piel arrugada y envejecida.

Ya cuando el concepto de casa como abrigo, como nido, aparece en el medio artístico brasileño de los años 90, surge en forma de falsos documentos foto-etnográficos, realizados por Rochelle Costi. El espectador ya no penetra más en los nidos proyectados por Oiticica para que, volcado hacia sí mismo, conociéndose mejor, se convierta en otro: el espectador ahora sólo observa el nido ajeno, mediado por la frialdad de la cámara.

Como se vio al lado de la recuperación y del proceso de institucionalización ocurrido desde finales de los años 80, con las obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Arthur Bispo do Rosário y Mira Schendel, varios otros artistas brasileños, todavía activos, también empiezan a pasar por el mismo proceso, transformándose en otros parámetros para la formulación definitiva de una tradición moderna/contemporánea para el arte brasileño.

Todavía, en el ámbito de los artistas contemporáneos, además de los ya citados José Resende, Carlos Alberto Fajardo y Waltércio Caldas, la obra de otros cuatro artistas, Nelson Leirner, Cildo Meireles, Regina Silveira y Tunga, está en un vigoroso proceso de reconocimiento nacional e internacional, con sus respectivas resonancias en la producción de los jóvenes artistas brasileños.

De los modernistas "históricos", aún quedaban por pasar por ese proceso definitivo de institucionalización, aquellos artistas que, a pesar de haber estado siempre contextualizados en el ámbito

general de la modernidad brasileña, permanecían al margen de esa misma corriente por no adecuarse de manera satisfactoria a los propósitos más generales del modernismo brasileño. Ellos serían Flávio de Carvalho, Alberto da Veiga Guignard, Oswaldo Goeldi e Ismael Nery³⁷.

A partir de finales de los años 80 y durante toda la década siguiente, las obras de esos artistas fueron revistas por una nueva generación de críticos, historiadores y curadores y sus producciones, reevaluadas, en exposiciones y textos, desde nuevas perspectivas³⁸.

Ya la obra de artistas como Alfredo Volpi, Sergio Camargo, Iberê Camargo y Amílcar de Castro, quienes, de manera decisiva contribuyeron a traer al arte brasileño al ámbito de la contemporaneidad, igualmente recibieron reevaluaciones significativas en estos últimos años, lo cual los transforma en piedras de toque fundamentales para gran parte del arte que actualmente se produce en Brasil³⁹.

Para concluir este ensayo, es necesario afirmar algo extremadamente importante: la influencia sobre las nuevas generaciones de artistas brasileños por parte de artistas brasileños de generaciones anteriores, es un fenómeno relativamente reciente. Se puede decir que este fenómeno surge de la crítica que la generación de artistas como Waltércio Caldas, José Resende, Fajardo y otros, hará de la contribución neoconcreta, sobre todo de Lygia Clark y Hélio Oiticica.

Hasta entonces, cada generación traía, desde afuera, soluciones al gran debate de la cultura del país—constituir un arte nacional—desatendiendo/desautorizando lo hecho por las generaciones anteriores. A partir de la crítica al neoconcretismo (pautada en el reconocimiento de su importancia), pasa a ser una práctica común el debate y el flujo de influencias entre las varias generaciones que forman el arte brasileño de estos últimos cuarenta años.

Y ese diálogo constante entre artistas brasileños de distintas generaciones, esas líneas e hilos que se cruzan, estableciendo tramas, a veces previsible, a veces inusitadas, es lo que ha producido el diferencial del arte contemporáneo brasileño—diferencial tan bien percibido en *El hilo de la trama*.

Dr. Tadeu Chiarelli
Profesor del Departamento de Artes Plásticas
de la Escuela de Comunicación y Artes,
Universidad de São Paulo

Traducción: Odile Cisneros

Notas

- * Para la realización de este texto, además de la bibliografía, fueron fundamentales las siguientes declaraciones orales concedidas al autor: Maria Rossi Samora (Biblioteca Paulo Mendes de Almeida-Museu de Arte Moderna de São Paulo); Mario Blander (Blander Associados- São Paulo); Blanca Brites (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre); Eduardo Brandão (SP); Thomas Cohn (Thomas Cohn Arte Contemporânea - São Paulo); Carla Camargo (Galeria Camargo Villaça - São Paulo); Taciana Cecília Villaça Mendonça (Directora de la antigua Galeria Passárgada - Recife); Marília Razuk (Galeria de Arte Marília Razuk - SP)
- 1 Me refiero aquí a los siguientes artistas: Luiz Paulo Baravelli, Waltércio Caldas, Carlos Alberto Fajardo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Julio Plaza, Regina Silveira, José Resende, Tunga y Carlos Zilio, entre otros. A este grupo, añadiría a Nelson Leimer, quien, a pesar de haber iniciado su carrera ya en los años 60, ligaría su obra a los conceptos generales de sus colegas un poco más jóvenes.
 - 2 Es importante resaltar que esa generación de artistas surge en el ámbito brasileño en uno de los períodos más oscuros de la historia del Brasil, justamente la época de la dictadura militar, que, en su duración de veinte años (1964-1984), tuvo su período de mayor represión a los derechos civiles entre 1968 y 1975.
 - 3 Entre septiembre de 1975 y junio de 1976, circuló en Brasil la revista *Malasartes*, concebida y producida por artistas e intelectuales de Rio de Janeiro y São Paulo -las dos ciudades principales del país, desde el punto de vista económico, cultural y artístico. En los tres números de la revista, además de textos importantes sobre arte y cultura en el Brasil, escritos por autores locales, fueron publicados ensayos de Joseph Kosuth, Terry Smith, Achille Bonito Oliva, Marc le Bot y Allan Kaprow, tratando respectivamente sobre arte conceptual, colonialismo cultural, el sistema de arte, arte y diseño, y sobre el artista en la contemporaneidad.
 - 4 Además de trabajar con fotocopias, offset y heliografía (dentro del contexto general de producción de mailart), algunos artistas brasileños, durante los años 70 produjeron obras en video. Entre ellos José Roberto Aguiar, Gabriel Borba, Fernando Cocchiarale, Donato Ferrari; Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Paulo Herkenhoff, Gastão de Magalhães, Rita Moreira/Norma Bahia, Marcelo Nitsche, Leticia Parente, Julio Plaza, Roberto Sandoval, Regina Silveira y Regina Vater, entre otros.
 - 5 José Resende y Carlos Alberto Fajardo, no sólo por medio de sus respectivas obras, sino también igualmente por sus actividades didácticas, diseminaron en la ciudad cuestiones ligadas a esas corrientes.
 - 6 Un dato curioso: Miguel Rio Branco realizó la fotografía de la portada del tercer número de la revista *Malasartes*, habiendo publicado también un ensayo fotográfico en el número anterior.
 - 7 No es posible olvidar que tanto Lygia Clark como Hélio Oiticica y la rotunda mayoría de los artistas brasileños surgidos después de los años 50 del siglo pasado, son, en gran medida, fruto de las Bienales Internacionales de São Paulo, que, a partir de su primera edición en 1951, llevaron al Brasil, no sólo las últimas tendencias internacionales de las artes visuales como, igualmente, a los principales maestros del arte moderno y contemporáneo. A ese evento se debió la entrada de corrientes estéticas constructivas en Brasil (de donde surgieron los movimientos concretista y neoconcretista y, en este contexto, Clark y Oiticica), así como la asimilación por parte de algunos artistas brasileños, de corrientes de la abstracción informal, de la nueva figuración, etc.
 - 8 Figueiredo, Luciano/ Ferreira, Glória (curadores). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paço Imperial/MAC-USP. Sala Especial do 9o. Salão Nacional de Artes Plásticas, 1986-87. La retrospectiva de la obra de Hélio Oiticica entre 1932 y 1994 fue presentada en Rotterdam, París, Barcelona, Lisboa y Minneapolis. La retrospectiva de la obra de Lygia Clark entre 1997 y 1999, fue presentada en la ciudades de Barcelona, Marsella, Oporto y Bruselas.
 - 9 El proceso de amnistía a los exilados y presos políticos a partir de 1979, amplió las transformaciones políticas del país en rumbo a la democratización, culminando con el movimiento en pro de las elecciones directas en 1984, y la aparición de la Nova República, en 1985.
 - 10 El llamado Plan Cruzado, iniciado en 1986, fue el primero de una serie de planes económicos lanzados por los sucesivos gobiernos brasileños a partir del gobierno del Presidente José Sarney, con el objetivo de contener el crecimiento vertiginoso de la inflación en el país, así como sus nefastos efectos sobre la economía brasileña. El Plan Cruzado trajo al incipiente mercado de arte brasileño una cantidad bastante razonable de nuevos recursos, estimulando al mercado sobremanera. La aparición de nuevas galerías, de revistas especializadas y de nuevos coleccionistas (comentados en el cuerpo principal de este texto) está muy ligada a ese nuevo momento de la economía brasileña que, a su vez, sufriría un duro golpe al inicio de la década siguiente.
 - 11 En Rio de Janeiro surgieron la Thomas Cohn Arte Contemporânea (que, en 1997 se mudó a São Paulo), la Paulo Klabin Galeria de Arte, la Montessanti, Petite Galerie, Orlando Bessa y otras. En São Paulo, además de la Galeria Luisa Strina (fundada en 1974 y con una importante presencia en el medio artístico desde entonces), surgieron en los 80 la Galeria Mônica Filgueiras (1980), el Gabinete de Arte Raquel Arnaud y la Galeria São Paulo (ambas en 1981), la Galeria Subdistrito Comercial de Arte (creada en 1985 y cerrada en 1990), la Galeria Nara Roesler (creada en 1987) y la Galeria Triângulo (1988). En Recife, Pernambuco, se podría citar la Galeria Passárgada, fundada en 1989 y cerrada en 1991. En Vitória do Espírito Santo, Galeria Usina Arte Contemporânea, fundada en 1986 y cerrada en 1988. En Porto Alegre, además de la Galeria Tina Presser, (fundada en 1981, y que en 1988, cambió de nombre a Galeria Tina Zappoli), fue fundada en 1985 la Arte & Fato.
 - 12 Sobre este asunto, véase Chiarelli, Tadeu. *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
 - 13 Sintomáticamente, esas dos revistas -*Galeria* y *Guia das Artes*-, fueron creadas en 1986 (año del Plan Cruzado ya mencionado) y desaparecieron respectivamente en 1992 y 1993, período de crisis de la economía brasileña.
 - 14 Pontual, Roberto. *Explode Geração!* Rio de Janeiro: Avenir, s.d.
 - 15 De entre ese grupo podría citarse a Leda Catunda, Mônica Nador, Sergio Romagnolo y Ana Maria Tavares, todos egresados de la Fundação Armando Álvares Penteado, donde habían sido alumnos de Regina Silveira, Nelson Leimer y Julio Plaza, quienes, como se dijo, fueron extremadamente activos en los años 70.
 - 16 Aquí se podrían registrar los nombres de Rodrigo Andrade, Carlito Carvalhosa, Fábio Miguez, Paulo Monteiro y Nuno Ramos, de São Paulo, y Beatriz Milhazes y Daniel Senise, de Rio de Janeiro.
 - 17 En esas dos ediciones de la Bienal de São Paulo se presentaron obras de artistas internacionales fuertemente vinculados al regreso a las técnicas tradicionales o recuperadas, justamente gracias a ese nuevo fenómeno (el caso del norteamericano Philip Guston, quien tuvo sala especial en la Bienal de 1981). Entre un sinnúmero de otros artistas, los siguientes exhibieron su obra en las dos ediciones de la Bienal de São Paulo, 1981: Nicola de Maria, Omar Galliani, Nino Longobardi, Luigi Mainolfi, Franco Piruca, Salvo, Carlo Maria Mariani. 1983: A R Penck, Sandro Chia, Tony Cragg, Richard Deacon, Anthony Gormley, Keith Haring, Anish Kapoor, Markus Lupertz.
 - 18 La obra de José Leonilson será abordada aquí, de nuevo, más adelante. Para más información sobre el artista, consultar: Lagnado, Lisette. *José Leonilson. São tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1998.
 - 19 Fueron parte del Gran Lienzo y de sus inmediateces los siguientes artistas brasileños: Rodrigo Andrade, Fernando Barata, Carlito Carvalhosa, Leda Catunda, Jorge Duarte, Cláudio Fonseca, Rafael França, Paulo Gomes Garcez, Guto Lacaz, José Leonilson, Fernando Lucchesi, Carlos Matuck, Fábio Miguez, Paulo Monteiro, José Eduardo G. de Moraes, Sergio Prado, Nuno Ramos, Daniel Senise, Alex Vallauri y Waldemar Zaidler. Los principales artistas internacionales presentes en ese segmento de la muestra fueron: Christian Boltanski, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Jacques Charlier, Enzo Cucchi, Gunter Rambow, John Davies, Stefano Di Stasio, Marin Disler, George Jiri Dokoupil, Albert Hien, Bernd Koberling, Guillermo Kuitca, Francisco Leiro, Helmut Middendorf, Sabina Mirri, Franco Pizzi Cannella, Salomé, Juan Uslé y Tadanori Yokoo, entre otros.
 - 20 Aquí me refiero a los trabajos de Hilton Berredo, Leda Catunda, Eliane Duarte, José Leonilson, Paulo Monteiro, Nuno Ramos, Sergio Romagnolo y Ana Maria Tavares, quienes, después de experimentar con la pintura, pasan a desarrollar obras tridimensionales, o en los límites entre la pintura y la escultura.
 - 21 En esa muestra, que contó con la curaduría de la crítica e historiadora Aracy Amaral, ya era evidente el reaparición de las instalaciones espacio-temporales. También era evidente un "revival" de otras modalidades típicas del arte brasileño de los años 60-70, como los objetos.
 - 22 En esta exposición, bajo mi curaduría, participaron artistas surgidos al final de los años 70, en la primera mitad de la década de 80, y artistas jovencísimos en esa época y que, con el correr de

- los años 90, se transformarían en algunos de los principales artistas del país: Caetano de Almeida, Felipe Andery, Leda Catunda, Iran do Espírito Santo, Alex Flemming, Ester Grinspun, Roberto Micoli, Sergio Nicoliché, Paulo Pasta, Florian Reiss, Sergio Romagnolo y Edgard de Souza.
- 23 A esos tres artistas, se podrían añadir los nombres de Emanuel Nassar y Shirley Paes Leme, quienes con sus poéticas profundamente marcadas por la cultura material/visual de sus regiones de origen, paulatinamente pasan a integrar ese campo más expandido del arte brasileño, a finales de los años 80 y principios de los 90.
- 24 Por más extraño que pueda parecer al público norteamericano y europeo, en Brasil, aún es posible pensar la producción cultural y artística en tres grandes bloques: cultura erudita, cultura de masas y cultura popular. La primera, aunque fuertemente adaptada a las constantes inmersas de las otras dos, se supone blanca y responsable del legado artístico y cultural europeo. La segunda, más reciente, tiende a comportarse como las culturas de masa internacionales (sobre todo la norteamericana), aunque lleve en su interior, una fuerte influencia de la cultura popular. Esta última, rica y vastísima, es fundamentalmente mestiza. Su supervivencia se debe a las condiciones paupérrimas en que viven varios sectores de la sociedad brasileña, completamente privados de los beneficios de la sociedad (que existe en Brasil en reductos bien delimitados).
- 25 Mendonça, Casimiro Xavier de "O tapete voador". Catálogo de la exposición individual de Hilal Sami Hilal en la Galeria Usina, Vitória, Espírito Santo. El texto está reproducido en: Chiarelli, Tadeu. (cur.), *Panorama de Arte Brasileira 1997*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997. pág. 105.
- 26 Arthur Bispo do Rosário (1911-1989). Nacido en el noreste del país, negro de origen humilde, ejerció en Rio de Janeiro varias actividades profesionales, hasta ser internado en un hospital psiquiátrico, después de haber tenido una visión de Jesucristo. En el hospital desarrolló una serie de obras (objetos y bordados) que debían marcar su paso por el mundo, en busca de lo sagrado. La citada exposición póstuma de sus obras, fue presentada en las siguientes instituciones y ciudades: Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte e Centro de Criatividade, Curitiba.
- 27 En su libro sobre el artista, Lizette Lagnado vuelve relativo el impacto de la obra de Arthur Bispo do Rosário sobre Leonilson, demostrando cabalmente que, antes de conocer las obras de Bispo, Leonilson ya poseía una cierta intimidad con el universo de la costura (una vivencia familiar). Por otro lado, según la autora, aun antes de conocer el trabajo de Bispo, Leonilson había quedado muy impresionado con una exposición de diseño de la secta religiosa de los Shakers, que había visto en Nueva York. (Lagnado, op. cit., pág. 32 y sigs.) De cualquier manera, la obra de Bispo parece haber impulsado a Leonilson hacia la producción de sus bordados, no sólo por la coincidencia de fechas entre los bordados y la exposición de Bispo en São Paulo, sino también por las declaraciones del artista a la autora, transcritas en el mismo libro (op. cit., pág. 79 y sigs.)
- 28 Mira Schendel (Zurich, 1919-São Paulo, 1988), llega al Brasil en 1949 y se establece en Porto Alegre. En 1953 se establece en São Paulo, donde desarrollará la mayor parte de su obra. Sobre la artista, consultar: Salzstein, Sônia (org.). *No vazio do mundo*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 1996.
- 29 Según declaración de Paulo Figueiredo a Rejane Cintrão y al autor de este texto (9 de marzo de 2000, en su apartamento de São Paulo), los jóvenes artistas paulistanos que frecuentaban a Mira Schendel fueron Marco Gianotti, Ester Grinspun, Fabio Miguez, Paulo Monteiro y Nuno Ramos, entre algunos otros.
- 30 A partir de los datos obtenidos junto al catálogo de la artista organizado por Sônia Salzstein (op. cit., pág. 282 y sigs.) fue posible detectar que, entre 1980 (comienzo del período que nos interesa aquí con más detalle) y 1996 (año de la exposición "No vazio do mundo" ["En el vacío del mundo"]—última y más importante exposición de la obra de la artista), la producción de Mira Schendel fue mostrada en 14 ciudades del Brasil (con 44 exposiciones sólo en el eje São Paulo/Rio de Janeiro) y en 21 ciudades del extranjero.
- 31 Es importante que quede claro que la "estética de lo frágil" o "estética de lo precario" no está absolutamente ligada a un juicio de valor conceptual y formal de las obras de esos artistas. Sus obras son extremadamente sofisticadas tanto formal como conceptualmente, aunque utilicen procedimientos y materiales poco "nobles", dentro de un punto de vista conservador. Y esas consideraciones valen igualmente para los artistas que fueron influidos por ellos.
- 32 Salzstein, Sônia "No vazio do mundo", en op.cit. págs. 22/23.
- 33 A su vez, es necesario afirmar que esa manutención de las características de especificidad de los objetos, va al encuentro de los intereses del mercado de arte, el cual necesita tener algo para vender, por más frágil que sea.
- 34 Aquí me apropio de la definición que Adriano Pedrosa sugiere para los trabajos de Ernesto Neto producidos a principios de los años 90, pero que, creo, se puede transponer hacia su producción actual de objetos, "...Perversas, quieren seducimos e invitamos al manoseo. Y sin duda, su existencia es contradictoria y misteriosa: no importa cuán seductoramente palpables, cuán llamativos sean, se trata siempre de obras de arte y, al menos que alguien sea su propietario o su creador, raras veces se pueden tocar. Aquel que consiga hacerlo, sentirá pulsar los objetos casi relacionales de Ernesto Neto: músculos, carne, órganos y extremidades. De no lograrlo, uno se tendrá que resignar a tocarlos únicamente con los ojos." Pedrosa, Adriano. "el arte de la vida. Una nueva generación/the art of life. A new generation", en *Políester*. Ciudad de México. Vol.2, número 8. págs. 16 y sigs.
- 35 Es importante destacar que, al lado de la aceptación de visualidades no hegemónicas, y de poéticas altamente marcadas por la biografía misma de sus autores, la transición de los años 80 hacia los 90, será igualmente testigo del brote de obras con fuertes matices políticos. En este sentido, cabría llamar la atención aquí hacia la obra "111", (compleja instalación de Nuno Ramos, una reflexión sobre la masacre de presos comunes en una penitenciaría de São Paulo, en 1989), y gran parte de la obra de Rosângela Rennó, artista que surge en el medio artístico brasileño justamente en el período aquí tratado, trabajando con instalaciones fotográficas y/o objetos donde la fotografía también es la protagonista.
- 36 Nazareth recibió la orientación de Guto Lacaz, Iole de Freitas, Carmela Gross, José Resende, Amílcar de Castro, Nuno Ramos y Waltércio Caldas. La exposición mencionada fue realizada en el Gabinete de Arte Raquel Arnaud, en 1993.
- 37 En el catálogo de la exposición *Bienal Brasil Século XX*, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994 (ver bibliografía), publiqué un ensayo donde aclaro el hecho de que esos (y otros artistas) ocuparan un papel marginal dentro de la corriente principal del modernismo brasileño.
- 38 En 1999, Flávio de Carvalho (1899-1973) fue objeto de una gran retrospectiva ocurrida en Rio de Janeiro (Centro Cultural Banco do Brasil), y en São Paulo (Museu de Arte Brasileira-FAAP), bajo la curaduría de Denise Mattar, y, al año siguiente, la editorial Cosac & Naif publicó un texto del crítico Luis Camilo Osório, sobre el artista. En 1997, Lelia Coelho Frota publicó un importante libro sobre la vida y obra de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Oswaldo Goeldi (1895-1961) fue el blanco de una retrospectiva de su obra en el Centro Cultural Banco do Brasil, en 1995, bajo la curaduría de Noemi Silva Ribeiro. Ese mismo año Sheila Gabo publicó *Goeldi: modernidade extraviada* y, en 1999, Rodrigo Neves publicó *Goeldi*. En 2000, Ismael Nery fue objeto de una retrospectiva en el Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, y en el Museu de Arte Brasileira, en São Paulo, igualmente bajo la curaduría de Denise Mattar. En 1997, cabe destacar, un dibujo de ese artista figuró en la exposición de arte contemporáneo brasileño—Panorama de Arte Moderna del Museu de Arte Moderna de São Paulo—, mostrando la actualidad de su obra.
- 39 Las constantes reevaluaciones de la obra de Alfredo Volpi (1896-1988), se incrementan considerablemente con la publicación de libro *Volpi* de la estudiosa Sônia Salzstein, en 2000. Un año antes, Lorenzo Mammi publicó su estudio sobre Volpi en Cosac & Naif. Sergio Camargo (1930-1990), además de las innumerables participaciones en exposiciones póstumas, recibió un importante estudio del crítico Ronaldo Brito, publicado en el libro *Camargo*, de 1990. Amílcar de Castro (1920-) quien, al lado de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Hércules Barsotti y otros, fue uno de los líderes del movimiento neoconcreto vio publicado en 1991, un libro con una colección de ensayos sobre su obra, que vino a satisfacer un gran interés en la misma, sobre todo por parte de las nuevas generaciones. En los años que precedieron a su muerte (1994), Iberê Camargo (1914-1994), vio su producción analizada y divulgada por medio de exposiciones en las principales capitales brasileñas, casi siempre acompañadas de análisis significativos de su obra.

SELECTED BIBLIOGRAPHY

- Projecto Agora. *Project / Five Brazilian Artists*. Rio de Janeiro: Projecto Agora, 2000.
- Amaral, Aracy. *A Nova Dimensão do Objeto*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.
- *Espelhos e sombras* (exhibition catalogue). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1994.
- Armstrong, Elisabeth and Victor Zamudio-Taylor. *Ultra Baroque: Aspects of Post Latin American Art*. San Diego, California: Museum of Contemporary Art, 2000.
- Basualdo, Carlos. *Ernesto Neto: eighteighthnineeight*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998.
- Brasil em Veneza: XLVI Bienal de Veneza*. Arthur Bispo do Rosário, Nuno Ramos. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1995.
- Brito, Ronaldo. *Waltércio Caldas Jr. Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979.
- *Iberê Camargo: Mestre moderno*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- Camilo Osório, Luis. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- Canoglia, Ligia, cur. *Escultura Plural*. Salvador, Bahia: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1996.
- Chiarelli, Tadeu. *Imagens de Segunda Geração*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1987.
- "At the Margins of Modernism," in *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 84–95.
- *Identidade/não identidade: a fotografia brasileira atual*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.
- *Panorama de Arte Brasileira 1997*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.
- *Leda Catunda*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.
- *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.
- "The Luiz Hermano Issue," *Luiz Hermano* (exhibition catalogue). São Paulo: Valu Oria Galeria de Arte, 2000, np.
- Clearwater, Bonnie, Michael Duncan, and Allan Schwartzman. *Defining the Nineties: Consensus-Making in New York, Miami, and Los Angeles*. Miami: Museum of Contemporary Art, 1996.
- Constantine, Mildred and Laurel Reuter, *Whole Cloth*. New York: The Monacelli Press, 1997.
- De Zegher, M. Catherine. *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art. In, Of, and From the Feminine*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996.
- Efrain Almeida* (exhibition catalogue). Santiago de Compostela, Spain: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001.
- Farias, Agnaldo, "Brief Guide to a Complex Panorama: Contemporary Art Production (1980 to 1994)," in *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, pp. 424–97.
- Figueiredo, Luciano, and Glória Ferreira. *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paço Imperial/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Sala Especial do IX Salão Nacional de Artes Plásticas, 1986.
- Fiovarante, Celso. "O marchand, o artista e o mercado," *Arco das rosas. O marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.
- Freire, Cristina. *Arte conceitual e conceitualismos: Anos 70 no acervo do MAC-USP*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2000.

- Grundberg, Andy, "Sweet Illusion," in *Artforum*, XXXVI, No.1, (September 1997), pp. 102–105.
- Herkenhoff, Paulo, and Adriano Pedrosa. *XXIV Bienal de São Paulo: Arte Contemporânea Brasileira. Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
- Jones, Leslie C., "Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies," in *Abject Art, Repulsion and Desire American Art: Selections from the Permanent Collection*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993, pp. 33–57.
- Interlenghi, Luiza. *Deslocamentos do Femenino* (exhibition brochure). Rio de Janeiro: Galeria do Conjunto Cultural da Caixa Econômica, 2000.
- Lagnado, Lisette. "A Material World: Contemporary Brazilian Sculpture," in *Poliéster* (Mexico City), II, 8 (Spring 1994), pp. 24–33.
- . *José Leonilson: São tantas as verdades*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, Cia. Melhoramentos de São Paulo, 1998.
- . "A Logic of the Ornament," in *Nazareth Pacheco* (exhibition catalogue). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, np.
- Lagnado, Lisette and Rivane Neuenschwander, "Atos de Fala," in *Rivane Neuenschwander*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 2000, pp. 6–13.
- Leirner, Sheila. *XVIII Bienal de São Paulo* (catalogue). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- Marincola, Paula, "Fabric as Fine Art: Thinking Across the Divide," in *Fiberarts*, September-October 1995, pp. 34–39.
- Mattar. *Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro/São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil / Museu de Arte Brasileira, Fundação Armando Alvares Penteado, 2000.
- Morin, France. *The Quiet in the Land: Everyday Life, Contemporary Art and Projeto Axé*. Salvador, Bahia: Museu de Arte Moderna da Bahia and France Morin, 2000.
- Mosquera, Gerardo, in conversation with Cildo Meireles, in Paulo Herkenhoff, et al., *Cildo Meireles*. London: Phaidon, 1999, pp. 8–35.
- Ernesto Neto*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1994.
- Ernesto Neto: naves, céus, sonhos*. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1999.
- Ernesto Neto: nhó, nhó nave*. Houston, Texas: Contemporary Arts Museum, 2000.
- Pedrosa, Adriano, "The Art of Life: A New Generation," in *Poliéster* (Mexico City), II, 8 (Spring 1994), pp. 16–23.
- Peixoto, Nelson Brissac, *Arte/Cidade: Grupo de Intervenção Urbana*. São Paulo: Editora Marca D'Água, 1997.
- Ribenboin, Ricardo, et al. *Tridimensionalidade*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.
- Salzstein, Sônia. *No vazio do mundo*. São Paulo: Sesi, 1997.
- Stainback, Charles Ashley and Mark Alice Durant, *Vik Muniz: Seeing is Believing*. Santa Fe, New Mexico: Arena Editions, 1998.
- Strauss, David Levi, *Miguel Rio Branco*. New York: Aperture, 1998.
- Tempus Fugit: Time Flies*, Jan Schall, ed. Kansas City, Missouri: The Nelson Atkins Museum of Art, 2000.
- Venancio Filho, Paulo, "Aqui, ali, lá," in *Laura Vinci*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1995, pp. 9–11.
- Vik Muniz*. Paris: Centre national de la photographie, 1999.

Mission

The Mission of El Museo del Barrio is to present and preserve the art and culture of Puerto Ricans and all Latin Americans in the United States. Through its extensive collections, varied exhibitions and publications, bilingual public programs, educational activities, festivals, and special events, El Museo educates its diverse publics in the richness of Caribbean and Latin American arts and cultural history.

Misión

La misión de El Museo del Barrio es presentar y preservar el arte y la cultura de los puertorriqueños y de todos los latinoamericanos en los Estados Unidos. Mediante sus amplias colecciones y sus variadas exposiciones y publicaciones, así como sus programas públicos bilingües, actividades educacionales, festivales y eventos especiales, El Museo educa a sus diversos públicos sobre la riqueza de la historia del arte y la cultura caribeña y latinoamericana.

**Board of Trustees
Junta Directiva**

Tony Bechara
Chair / Director

Estrellita B. Brodsky
Vice-Chair / Vicedirectora

Carmen Nelson
Vice-Chair / Vicedirectora

Carmen Ana Casal de Unanue
Vice-Chair / Vicedirectora

Judge John Carro
Secretary / Secretario

Stanley T. Stairs
Treasurer / Tesorero

Angela Cabrera

Emelda M. Cathcart

Angel Collado-Schwarz

Elizabeth A. Cooke

Robert Esnard

Hector Feliciano

Michael Field

Yolanda Garza

Gabriel Guerra-Mondragón

Irvine MacManus

Anabelle Mariaca

Jorge Pinto Mazal

Cristina Roig Morris

Rhonda Tello

Zulema Wiscovitch

Elena Yordan

Honorable Schuyler Chapin
Ex-Officio

Lynne King
Representative / Representante

**Advisory Board
Junta Asesora 2001**

Ricardo Alegría, Ph.D.

Samuel Botero

Honorable Jose A. Cabranes

Miriam Colón Valle

Helen Cuevas

Olga C. Duke

Margaret Fay

Warren James

Alberto Ibarguen

Frank Marcos

Sylvia Montero

Esther Novak

Jaime Rúa

Carlos L. Santiago

Edward J. Sullivan, Ph.D.

José E. Torres

Hector Willems, Esq.

This exhibition has been organized
in collaboration with



an independent not-for-profit organization
that celebrates, preserves, and supports
Brazil's most treasured cultural and
ecological assets.

This exhibition has been made possible
with the very generous support of
BrasilConnects; with public funds from
the New York State Council on the Arts, a
state agency; and, Materials for the Arts,
New York City Department of Cultural
Affairs / New York City Department of
Sanitation.

Outreach efforts for this exhibition are
supported by the Nathan Cummings
Foundation and the

MetLife Foundation



el **MUSEO** *del barrio*

1230 Fifth Avenue
New York, NY 10029
www.elmuseo.org