

# INTERIORS

JULY 4<sup>TH</sup> –  
SEPT. 2<sup>ND</sup> 2017

free entry

**FERNANDA BRENNER** The inescapable question of the role of art in these current times of insecurity, economic volatility, climate change and political turmoil has been haunting me recently. When the future no longer seems predictable we tend to look to the past and its stable narratives for possible answers to why we ended up here or how to proceed. Your work delves into vernacular techniques combined with found tribal objects and industrial materials; for example, an ancient Kuba textile is sewn together with cheap and colourful Chinese thread. How do you see the question of permanence? And how do you relate to the provenance of the materials and techniques you use to shape your work?

**DAN COOPEY** My works often evolve from or utilise found objects, in particular those that are connected to what I term 'speculative histories', and objects that have long-running narratives that span many or even most cultures. Basketry is one example of this, as due to the perishable nature of the natural materials employed, very few ancient basketry artefacts remain today. What we know mostly comes from fossilisation.

There is a theory that in pre-history, basket makers lined their woven vessels with clay so they could carry liquid. Accidental fires meant that some of the baskets perished and the original fired clay vessel was all that remained. This theory interests me, as one would assume that at this point basketry would become outmoded, yet it is still widely practised today.

Although these historical narratives inform my practice, it is a mistake to assume that my works are concerned only with the past; I consider my practice to deal with the present, and in turn the future. My works with basketry are often interpreted through ancient histories, yet with the new works exhibited at Pivô, the viewer can see the contemporaneity of the new materials when contrasted/ intertwined with the found indigenous vessels.

I am keen to see my works in ten years time, as I am conscious of how the rattan will age, its colour deepening over time.

With regards to my intervention with the Kuba textiles that you mention, I mended the holes and tears that had appeared over time through their use as ceremonial dresses. The value of these fabrics is largely dependent on their condition, so I was interested to see how my repairs would change their value, as my intervention could be considered both an act of compassion - in some sense rescuing them from ruin - and an invasive, even destructive act. Regardless of their new valuation, my interaction with them has ensured that they remain intact for years to come, even if they no longer function within the culture they originated from.

**FB** You always hide small objects inside your basket-works. I really like the idea of an artwork having a secret, something that can only be accessed if the sculpture is torn apart. Sometimes the titles offer hints to what is inside. Can you tell me about these hidden objects and how you select them?

**DC** The objects I hid inside previous woven works were always found items, either tools or ornaments that are handcrafted from base materials, metals, minerals, etc. These objects perform several functions within the work.

I am interested in how an object's value shifts when out of sight. For example, a 19<sup>th</sup> century set of hand-carved ebony piano keys are just raw material when the only evidence of their presence is the material listing in the work's caption. I like however that in a hundred years time, when the basket perishes, the object inside will retain its original value, though presumably by then, the value of ebony, and the value of piano keys, will have shifted either up or down. Hiding the objects also raises the question of the value attributed to artistry and craftsmanship. Each time I make a new work in this series, I try to find an object made from a material I have never used before. I enjoy this challenge, because as the series progresses it becomes ever more difficult. The objects are often antique, as handicrafts are largely outmoded and were replaced by mass produced items. Each time I travel I am introduced to new materials, for example in Sicily I found coral, and here in Brazil a lot of items are made from nuts, stones and agate.

**FB** For this exhibition you are trying something new. Combining found indigenous artefacts (pots and baskets) with your particular weaving methods. It is different from the Kuba textile works because instead of fixing the holes in the old fabric using new materials you are creating new structures that depart from the artefacts, thus annulling the possibility of practical use and their relationship with their origin or any kind of symbolic value they might have. In these works, the indigenous basket shares the same hierarchy of the rattan threads. In your practice, you are constantly shifting the notions of material and symbolic values, for instance, in the copper works. Can you tell me how you see the relationship between attributed value and raw matter in your work?

**DC** The use of indigenous baskets in these new works partly came from an interest in what I perceive as a very unstable, fluctuating set of values that are attributed to these objects. Removed from their original context, their value here in a big city, specifically São Paulo, is mostly for use as home accessories, particularly amongst the educated classes. Their material value rapidly increases as indigenous communities disappear, and there is now a scarcity of authentic indigenous items. Most of what you find today in stores that sell indigenous items in São Paulo is not what you could term genuine artefacts, but objects made solely for this particular market.

My intervention with these baskets - expanding and altering their forms using materials and techniques that are alien to their origin - deactivates their ability to function as practical vessels. Yet in some respects their displacement means that this is a condition already inherent to them

Last time I was in São Paulo, I spent a lot of time studying and admiring indigenous baskets, yet I felt uncomfortable trying to imitate the techniques I had learned, and although my intervention here could seem intrusive, I feel that the contrast with my own weaving somehow allows the found objects to retain their identity, perhaps even heightening the viewer's awareness of the specific forms and materials used to create the indigenous vessels.

**FB** Architectural and artisanal vernacular techniques are no longer easy to find in Brazil. Items were either entirely replaced by industrial manufacture and importation or are treated as 'ethnic' merchandise for decoration purposes. Lina Bo Bardi's 1969 seminal show *A Mão do Povo Brasileiro* - recently reedited at MASP - dealt with these issues by bringing together a large inventory of what used to be 'The Hand of the Brazilian People'. The current curators chose not to update the collection and showed only pieces from that period. The 1969 exhibition became itself a museum piece and, arguably, contemporary art is looking more and more to the locally sourced and to its own ecological footprint (the latest editions of the Venice and São Paulo Biennials are good examples), instead of reinforcing the lavish and globetrotting art world of the early 2000s. You mentioned once that people often say your work looks Brazilian, and this is your second extended stay in the country. How does being in Brazil affect your work? Do you agree with this image of your work?

**DC** Last time I was in São Paulo, many people thought my work looked 'Brazilian', and this has instigated the works I'm making here now. As a self-taught weaver, I am very aware of the specific origins of the techniques I use and the materials I employ, therefore, I am able to make a strong distinction between the weaving I do - which is actually a hodgepodge of weaves from across the globe that I use to create vessels which have no real point of reference in terms of cultural identity - and the very specific weaves and materials used here in Brazil.

I think the resultant works are interesting as in some ways they dispel this idea but they could also be perceived as even more 'Brazilian', as they employ found Brazilian objects. But this is an interesting idea. In many of the items sold here, mostly food, you can see the label 'Made in Brazil'. As a foreigner in São Paulo making these works, could I label them as 'Made in Brazil'? And what would it mean to do so? I still don't really have an answer.

Handcrafted objects such as baskets are often collective endeavours when made in indigenous communities; the sourcing of materials, their preparation and the crafting itself may involve many hands. I am aware that I am producing these works in the city, within a society that is more geared towards the recognition of the individual. This is clearly evident in social media etc., but it is interesting to think that by utilising these objects in my artwork, they somehow become authored, and their value is shifted under my name. Perhaps my act of weaving also gets more recognition, precisely because I am doing it in a context dominated by quick mass production and flat screens. But I hope that through the recognition of my own manual labour, people will consider the other hands involved, or maybe even see my works as a collective endeavour.

**FB** Finally, can you tell me about the process and installation of this particular exhibition? Does the venue's context and architecture play a significant role in the conception of the show or are you mainly focused in producing the artworks?

**DC** For this exhibition I have chosen a fairly informal mode of presentation, as the objects I have created are in themselves quite informal. This non-hierarchical method of display also references the environment of the stores selling indigenous items here in São Paulo, which are often a jumble of different forms and textures. A kind of a beautiful mess, similar to what we see here in São Paulo's Centro.

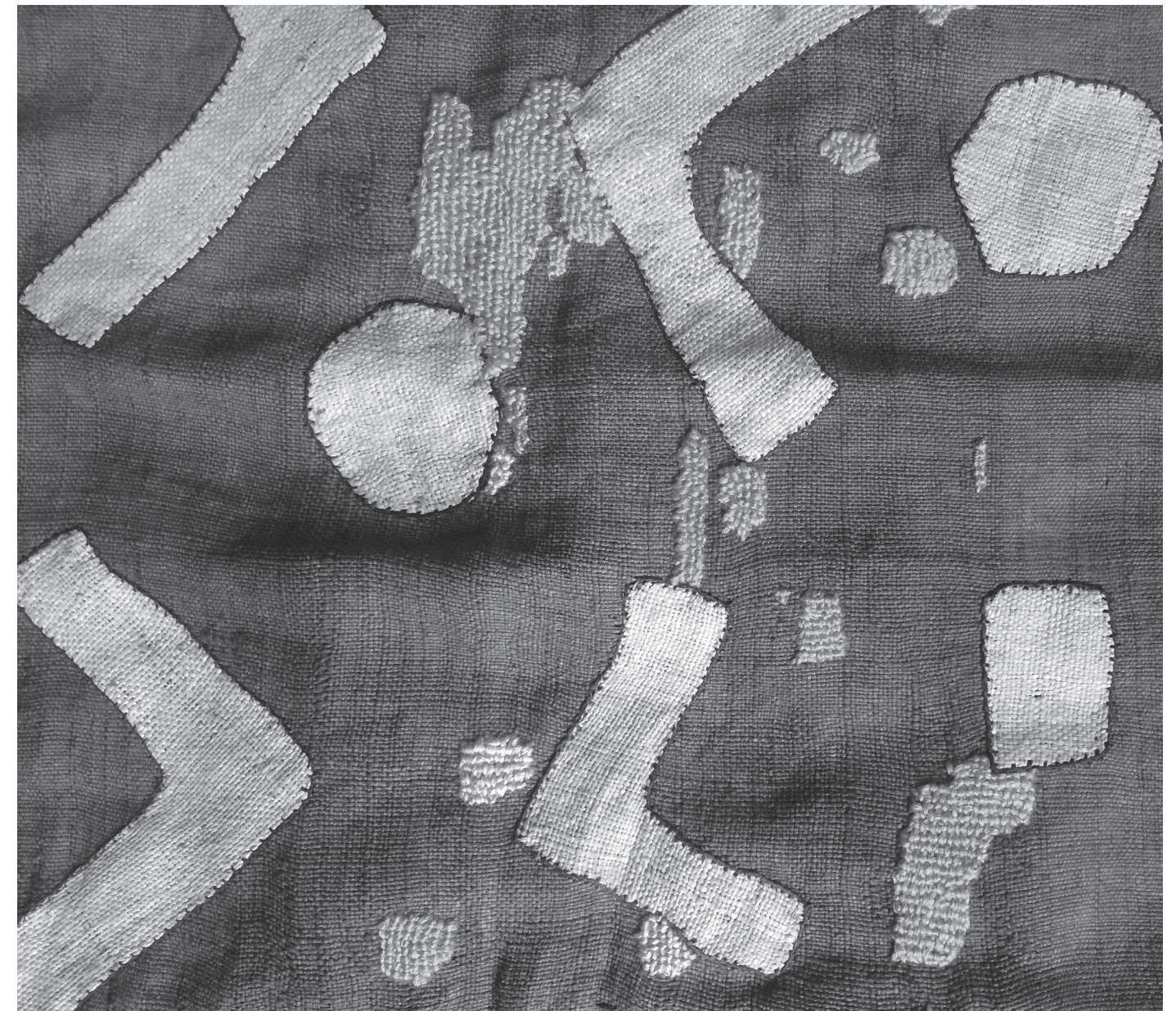
ministério da cultura e pivô apresentam

P  
I  
V  
Ô

edifício copan,  
av. ipiranga 200, lj 54,  
bloco A, são paulo  
www.pivo.org.br

@HELLO.AGAIN:  
DAN COOPEY

INTERIORES  
INTERIORS



patrocínio



apoio cultural



apoio institucional



realização



Bloomberg  
Philanthropies

STELLA ARTOIS



# INTERIORES

## 04 JULHO – 02 SET. 2017

entrada gratuita

**FERNANDA BRENNER** Recentemente, a inevitável questão do papel da arte nestes tempos de insegurança, economias voláteis, mudança climática e turbulências políticas tem me perseguido. Quando o futuro não mais parece previsível, tendemos a olhar para o passado e suas narrativas estáveis para encontrar respostas possíveis sobre como chegamos até aqui e como devemos proceder. Seu trabalho examina e se apropria de técnicas ancestrais que são depois combinadas com objetos tribais encontrados e materiais industriais, por exemplo, um tecido Kuba antigo é recomendado usando linhas de costura coloridas e baratas vindas da China. Como você vê a questão da permanência e como se relaciona com a proveniência dos materiais e técnicas que usa para dar forma a seu trabalho?

**DAN COOPEY** Meus trabalhos normalmente utilizam ou se desenvolvem a partir de objetos encontrados, particularmente objetos que estão conectados com o que eu chamo de “histórias especulativas” e objetos que têm narrativas duradouras que abrangem várias culturas ou a maioria delas. A cestaria é um exemplo disso, pois, devido à natureza perecível dos materiais naturais usados, restam muito poucos artefatos de cestaria antigos. Aquilo que conhecemos vem basicamente da fossilização.

Existe a teoria de que na pré-história, os artesãos de cestas forravam os recipientes trançados com argila para que pudessem carregar líquidos. Incêndios acidentais fizeram com que algumas dessas cestas perdessem, restando apenas o recipiente de argila queimada original. Essa teoria me interessa muito, pois, nesta altura, a cestaria poderia ter ficado ultrapassada, no entanto, é amplamente usada até hoje.

Embora essas narrativas históricas informem minha prática, seria um erro concluir que meus trabalhos lidam apenas com o passado. Acredito que minha prática investigue uma questão muito atual que, por sua vez, também se relaciona ao futuro. Meus trabalhos em cestaria são muitas vezes interpretados por meio de histórias antigas. No entanto, com os novos trabalhos exibidos no Pivô, o visitante verá a atualidade dos novos materiais quando contrastados/misturados com os recipientes indígenas encontrados.

Estou impaciente para ver meus trabalhos daqui a dez anos, pois entendo bem como a ráfia irá envelhecer, sua cor se tornará mais intensa com o tempo.

Na minha intervenção com os tecidos Kuba, que você menciona, remendei os furos e rasgos que apareceram com tempo, conforme as peças foram sendo usadas como vestimentas cerimoniais. O valor desses tecidos depende largamente de sua condição. Estava interessado em ver como meus consertos iriam

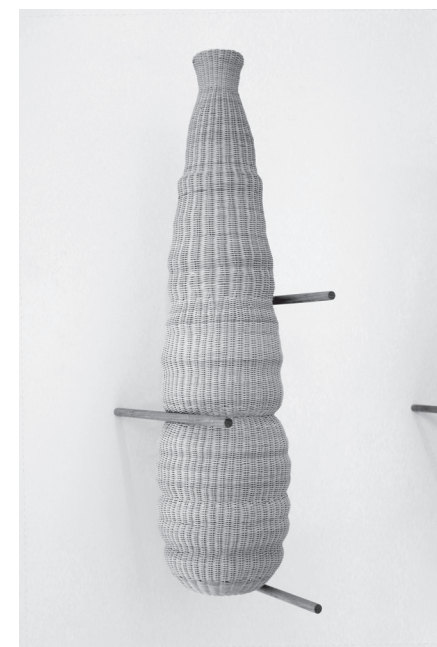
afetar o valor, pois minha intervenção pode ser considerada tanto um ato de compaixão – de alguma forma resgatando as peças da ruína – quanto um ato invasivo e até mesmo destrutivo. Independentemente de seu novo valor, minha interação assegura que eles permanecerão intactos por muitos anos, mesmo se não funcionarem mais dentro da cultura de onde vieram.

**FB** Você sempre esconde pequenos objetos dentro de suas obras-cestas. Gosto muito da ideia de uma obra de arte ter um segredo, algo que apenas pode ser acessado se a escultura for quebrada. Às vezes os títulos nos dão dicas daquilo que tem dentro. Você pode falar um pouco sobre esses objetos escondidos e como você os seleciona?

**DC** Os objetos que escondi em trabalhos trançados anteriores foram sempre objetos encontrados: ferramentas ou ornamentos feitos à mão usando materiais de base, metais, minerais etc. Esses objetos desempenham várias funções no trabalho.

Estou interessado em como o valor de um objeto é alterado quando este está fora de vista. Por exemplo, teclas de piano de ébano feitas à mão são apenas matéria bruta quando a única evidência de sua presença é a lista de materiais na legenda do trabalho. Acho interessante que daqui a cem anos, quando a cesta perecer, o objeto dentro dela irá reter seu valor original, embora, supostamente, nesta altura, o valor do ébano e o valor das teclas de piano terão subido ou caído. Esconder objetos salienta também a questão do valor atribuído à arte e ao artesanato. Cada vez que produzo um novo trabalho desta série, tento encontrar um objeto feito de um material que nunca usei antes. Gosto do desafio, pois conforme a série progride fica mais difícil. Os objetos são muitas vezes antiguidades, pois objetos artesanais estão cada vez mais obsoletos e foram substituídos por itens produzidos em massa. Toda vez que viajo, sou apresentado a novos materiais, por exemplo, na Sicília, encontrei o coral e aqui, no Brasil, vários itens são feitos com nozes, pedras e ágata.

**FB** Você está experimentando uma técnica nova nesta exposição ao combinar artefatos indígenas encontrados (potes e cestas) com seus próprios métodos de tecelagem. Isso é diferente dos trabalhos com tecidos Kuba, pois, em vez de consertar furos no tecido antigo usando materiais novos, você está criando novas estruturas que partem do próprio artefato e o incorporam, por-



Sem Título (Yantar), 2017

tanto, anulam a possibilidade de uso prático e a relação com suas origens ou com qualquer tipo de valor simbólico que possam ter. Nestes trabalhos, a cesta indígena divide a mesma hierarquia dos fios de ráfia. Em sua prática, você está constantemente alterando as noções de valor material e simbólico, por exemplo. Você pode explicar como vê a relação entre valor atribuído e matéria-prima em seu trabalho?

**DC** O uso de cestas indígenas nestes novos trabalhos vem parcialmente de um interesse naquilo que vejo como um conjunto de valores muito instável e flutuante que é atribuído a esses objetos. Removidos de seu contexto original, seu valor aqui na cidade grande, como São Paulo, é majoritariamente para uso decorativo, em particular entre as classes mais altas. Seu valor material aumenta de forma exponencial conforme as comunidades indígenas desaparecem, e hoje em dia há uma escassez de itens indígenas autênticos. A maior parte dos objetos encontrados em lojas que vendem produtos indígenas em São Paulo não é o que podemos chamar de artefatos genuínos, mas sim itens produzidos exclusivamente para esse nicho de mercado.

Minhas intervenções com essas cestas, que expandem e alteram suas formas com materiais e técnicas que são estranhas às suas origens, desativam sua capacidade de funcionar como recipientes práticos. No entanto, de certa forma, seu deslocamento já torna essa condição inerente.

Da última vez que estive em São Paulo, passei muito tempo estudando e admirando cestas indígenas, no entanto senti-me desconfortável tentando imitar as técnicas que aprendi. E, embora minha intervenção aqui possa parecer intrusiva, acredito que o contraste com minhas próprias técnicas de tecelagem permite, de alguma maneira, que os objetos encontrados retenham sua identidade e, talvez, até consigam aumentar a consciência dos visitantes em relação às formas e materiais específicos usados para criar os recipientes indígenas.

**FB** Técnicas arquitetônicas vernaculares e mesmo artesanais não são mais fáceis de achar no Brasil. A maioria dos objetos foi substituída pela manufatura industrial e pela importação ou é tratada como mercadoria “étnica” para fins decorativos. Em 1969, A Mão do Povo Brasileiro, exposição seminal de Lina Bo Bardi, recentemente reeditada no MASP, lidou com essas questões reunindo um vasto inventário daquilo que era “a mão do povo brasileiro”. Em sua nova versão, os curadores do MASP optaram por não atualizar a coleção e exibiram apenas peças do período. A exposição de 1969 se tornou em si uma peça de museu, e podemos dizer que a arte contemporânea está olhando cada vez mais para aquilo que é local e para a sua própria “pegada ecológica” (as últimas edições das Bienais de Veneza e de São Paulo são bons exemplos), em vez de endossar o extravagante e globalizado mundo da arte que se instalou no início dos anos 2000. Você me disse uma vez que é comum que as pessoas digam que seu trabalho parece brasileiro e se surpreendem ao saber que é feito por um artista inglês. Como você vê a questão do artesanal em relação ao industrial na sua prática? Porque você acha que o seu trabalho pode ser lido como brasileiro? Você considera essa uma aproximação coerente?

**DC** De fato, da última vez que estive em São Paulo, várias pessoas acharam que meu trabalho parecia “brasileiro”, e isso instigou os trabalhos que estou fazendo agora. Como um tecelão autodidata, conheço as origens específicas das tramas e materiais que utilizo, portanto consigo fazer uma distinção clara entre a tecelagem que faço – uma miscelânea de tramas do mundo todo que uso para produzir recipientes que não têm um verdadeiro ponto de referência em termos de identidade cultural – e as tramas e os materiais muito específicos usados aqui no Brasil.

“Meus trabalhos normalmente utilizam ou se desenvolvem a partir de objetos encontrados, particularmente objetos que estão conectados com o que eu chamo de ‘histórias especulativas’ e objetos que têm narrativas duradouras que abrangem várias culturas ou a maioria delas.”

Acho que os trabalhos resultantes são interessantes, pois, de certa maneira, afastam essa ideia. No entanto, até certo ponto, podem ser percebidos como mais “brasileiros” ainda, pois usam objetos brasileiros. Essa é uma ideia muito interessante. Em vários produtos daqui, na maioria alimentos, podemos ver o rótulo Made in Brazil. Já que sou um estrangeiro em São Paulo fazendo esses trabalhos, será que poderia rotulá-los como Made in Brazil? E o que isso significaria? Ainda não tenho resposta para essa pergunta.

Nas comunidades indígenas, objetos artesanais, como as cestas, normalmente são projetos coletivos: a obtenção dos materiais, a preparação e a produção em si envolvem várias mãos. Estou ciente de que estou produzindo esses trabalhos na cidade, em uma sociedade que está mais voltada para o reconhecimento do indivíduo. Isso fica evidente na mídia social etc., mas é interessante pensar nisso utilizando esses objetos em minhas obras, pois eles, de alguma forma, se tornam autorais e seus valores mudam por causa do meu nome. Talvez meu ato de tecer também atraia mais reconhecimento, precisamente porque estou fazendo isso em um contexto dominado pela rápida produção em massa e por telas planas. Mas espero que o reconhecimento do meu trabalho manual faça com que as pessoas considerem as outras mãos envolvidas ou mesmo vejam meus trabalhos como um projeto coletivo.

**FB** Para terminar, você pode falar um pouco sobre o processo e a instalação desta exposição? O contexto e a arquitetura do local exercem um papel significativo na concepção da exposição ou você se concentra primariamente na produção das obras?

**DC** Para esta exposição, escolhi um modo de apresentação bastante informal. Os objetos que eu criei são em si bastante informais. Esse método expositor não hierárquico também é uma referência aos ambientes das lojas que vendem produtos indígenas aqui em São Paulo que, normalmente, são um emaranhado de diferentes formas e texturas. Uma linda bagunça, um pouco como o que vemos no centro da cidade.