

#01

PIVÔ

2019

Revista Magazine



Vol. 1, n. 1, 2019

Eduardo Sterzi entrevista Letícia Ramos * Portfólio:
Sérgio Sister * Crítica Comparada: *Histórias afro-
atlânticas* * Autocrítica: *Rocamboles*, antes e depois
* Eduardo Sterzi interview Letícia Ramos * Portfolio:
Sérgio Sister * Crisscrossed Critics: *Afro-Atlantic
Histories* * Self-criticism: *Roly-poly*, Before and After

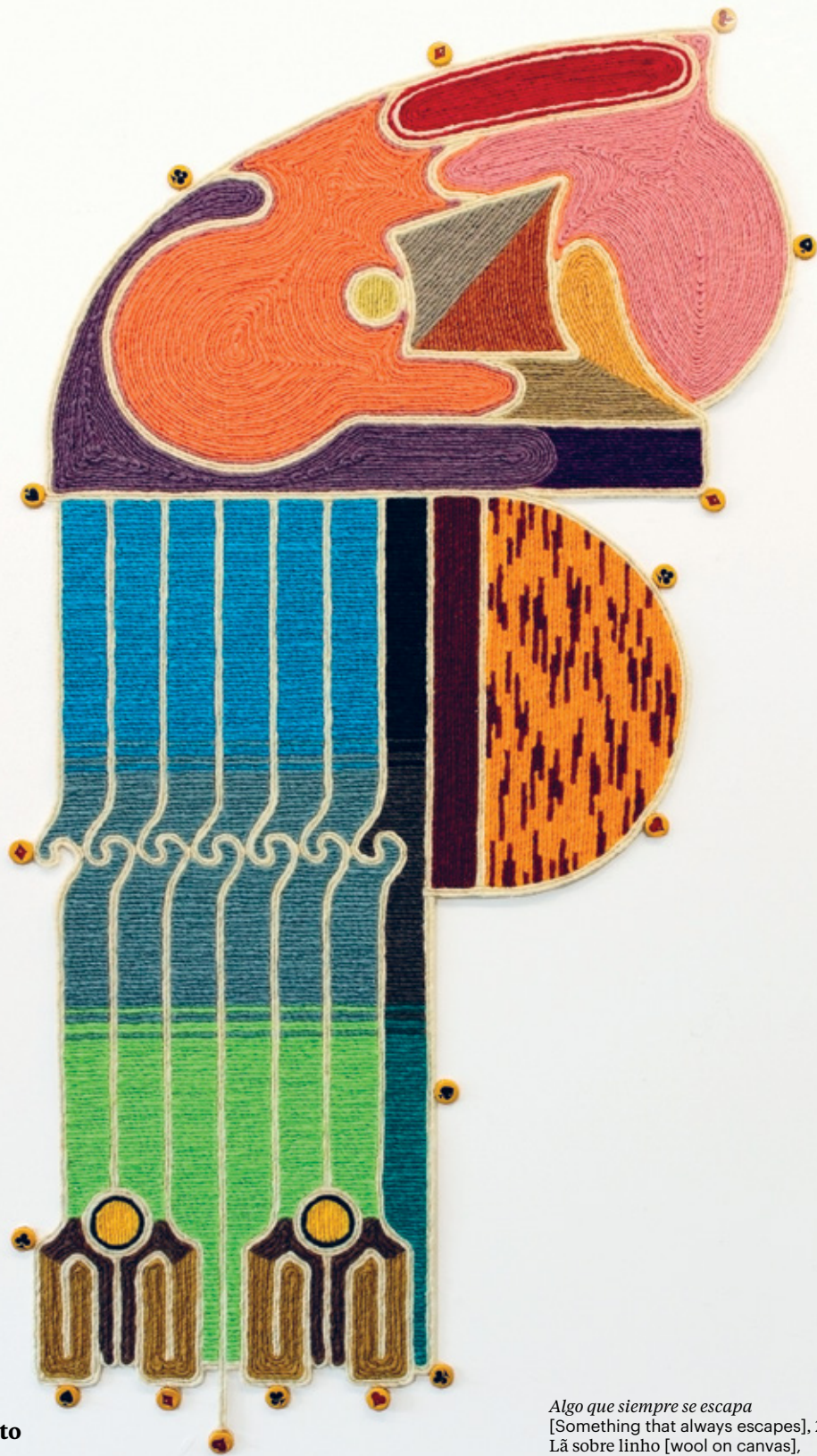
#01

2019

PIVÔ

Revista

Magazine

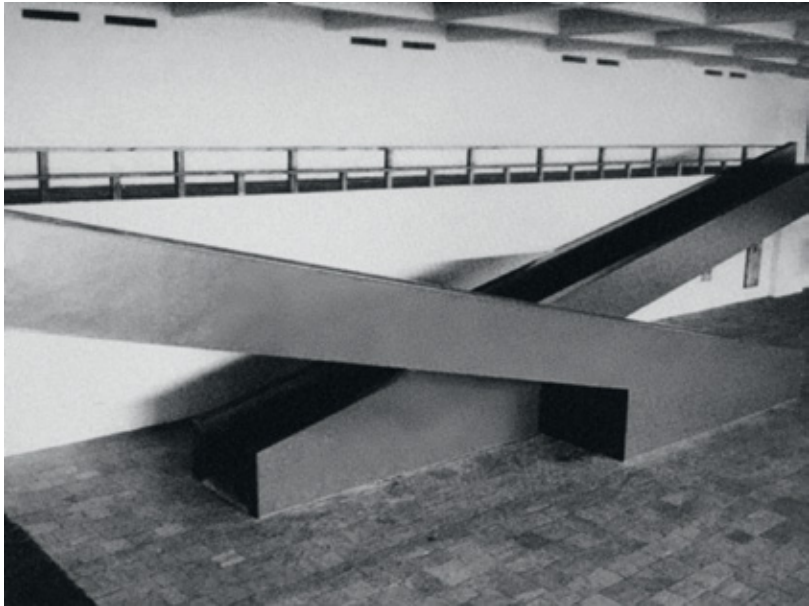


Guido Yannitto
é artista
is an artist

Algo que siempre se escapa
[Something that always escapes], 2018
Lã sobre linho [wool on canvas],
180 x 100 cm
Foto [Photo]: Guido Yannitto



Projeto de intervenção para a varanda do Pivô, 2018
Água colorida na canaleta do espaço
[Project for intervention at Pivô's balcony,
colored water in the institution's gutter]
Foto [Photo]: Guido Yannitto



Engel Leonardo
é artista
is an artist

Cruz, ensaio visual [Cross, visual essay], 2018

Escadas do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand [Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand's stairs], Lina Bo Bardi, 1951
Engel Leonardo, *Vevés (Papa Legba)*, 2016
Detalhe de [Detail of] *Oferenda a Exú [Offering to Exú]*, Maria Auxiliadora, sem data

2-3

**Ensaio Visual I
Visual Essay I**

Guido Yannitto

4-5

**Ensaio Visual II
Visual Essay II**

Engel Leonardo

7

**Carta Editorial
Letter from the Editors**Camila Bechelany e
[and] Fernanda Brenner**Pivô Pesquisa
Pivô Research**

10

Residência como prática de estúdio assistida
Artist Residency as Assisted Studio Practice

Leandro Muniz

16

Da residência artística num espaço
autônomo em institucionalização
Art Residency in an Independent Space
Becoming Institutionalised

André Pitol e [and] Leonardo Araujo Beserra

24

**Autocrítica
Self-criticism***Rocambole*, antes e depois
Roly-Poly, Before and After

Livia Benedetti

32

**Entrevista
Interview**Letícia Ramos – História
Universal dos Terremotos
Letícia Ramos – Universal
History of the Earthquakes

Eduardo Sterzi

42

**Crítica Comparada
Crisscrossed Critics***Histórias afro-atlânticas*
*Afro-Atlantic Histories*Alexandre Araújo Bispo e
[and] Heloisa Espada

50

**Questões Curatoriais
Curatorial Questions**

Luiza Proença

54

**Escritos de Artista
Artist Writings**Ensaio para um movimento cruzado –
A proliferação de formas pelo arco do
desmatamento na AmazôniaEssay for a Crisscrossed Movement –
The Proliferation of Forms in the Arc of
Deforestation in the Amazon

Frederico Filippi

**Biblioteca de Babel
Library from Babel**

62

Biblioteca de Babel
Library from BabelEquipe curatorial do Pivô
Pivô's Curatorial Team

68

Hipóteses frágeis a partir
de um documento
Loose Assumptions
Based on a Document

Thiago Mesquita

73

**Expediente
Credits**

74-75

**Ensaio Visual III
Visual Essay III**

Pedro Victor Brandão

76-77

**Ensaio Visual IV
Visual Essay IV**

Eleni Bagaki

78

**Portfólio
Sérgio Sister**

Carta Editorial Letter from the Editors

Você tem nas mãos a primeira edição da *Revista Pivô*. Você deve saber, em primeiro lugar, que todos os envolvidos neste trabalho coletivo tiveram um 2018 extenuante. Lançamos esta publicação em um cenário político completamente diferente do início do projeto. A proposta começou há alguns meses, antes das eleições gerais no Brasil, em meio a uma crise política e econômica extremamente complexa e naquele momento, todos nós tínhamos pouca mas alguma esperança de que o país não cairia nas mãos de um governo de extrema-direita. Infelizmente esta edição foi impressa em meio a turbulência, no pior cenário imaginado. Agora, o momento é de estranha melancolia, enquanto tentamos descobrir como nós – produtores culturais, curadores, artistas e pesquisadores – podemos atuar de maneira coerente e eficaz no país.

Em segundo lugar, é também preciso saber que, na contramão de nosso frequente esforço em promover o intercâmbio internacional entre expressões artísticas, tanto na programação quanto nas plataformas digitais da instituição, decidimos focar esta primeira edição no cenário artístico de São Paulo – em especial, nos conteúdos produzidos por alguns dos participantes da programação, e, ainda, outros,

You are holding the first issue of *Pivô Magazine* in your hands. The first thing you need to know is that everyone brought together to produce this collective endeavour had a gruelling 2018. We are launching this publication in a completely different political scenario from its inception. The project started a few months before Brazil's 2018 presidential elections, amidst an extremely complex political and economic crisis. Back then, we all shared the hope that the country wouldn't fall into a far-right administration. Unfortunately, this magazine issue was printed under the heavy skies of the worst-case scenario and we are now in a strangely pensive moment figuring out how we – cultural producers, curators, artists and researchers – can be active in a coherent and effective way. The second thing you need to know is that – unlike our regular promotion of international exchange from a local perspective within our programming and online channels – we have decided to dedicate this first issue exclusively to São Paulo's art scene – particularly the content generated by some of its interlocutors – and what happens inside and around Pivô. By favouring a local standpoint in a bilingual publication, our foremost aim is to offer insider

focados no que acontece dentro e ao redor do Pivô. Ao privilegiar um ponto de vista local, em uma publicação bilíngue, pretendemos, neste primeiro momento, oferecer acesso direto ao que acontece em nosso entorno ao público que está no exterior para, depois, procurar ressonâncias entre os dois cenários – o nacional e o internacional – e nos abrir novos diálogos.

A partir dos pontos anteriores, levantamos um terceiro: por que imprimir uma revista, se circular este tipo de informação na internet é tão mais fácil? Talvez, porque ainda seja necessário construir um espaço mais introspectivo e focado – longe do vasto e acelerado espectro de conteúdos *on-line* –, no esforço de criar outro tipo de vínculo entre pessoas. Distante do imediatismo próprio da difusão de informações digitais, esta versão impressa, de baixa tiragem, viajará em um ritmo particular. A revista será preservada e distribuída pelos leitores que pudermos alcançar: a partir das redes locais e internacionais do Pivô, de seus visitantes e de nossos colaboradores e também de seus conhecidos. Dito isso, não nos leve a mal, não significa que desconsideramos o imenso potencial da internet para o intercâmbio de ideias – aliás, o Pivô alimenta, de maneira contínua, seu *blog* e sua página com conteúdo original; além disso, esta publicação também estará disponível *on-line*, na íntegra. Tampouco não significa que sentimos falta do cheiro da impressão *offset* ou daquele histórico papel que as revistas de arte já tiveram como propulsores de novos movimentos artísticos e de artistas. Pelo contrário, abrimos, a partir de agora, um novo canal de comunicação dentro do Pivô; através dele, pretendemos divulgar as ideias de mais e mais pessoas, criar novas conexões entre agentes de nossa própria cena artística e permanecer continuamente envolvidos com a experimentação ativa de artistas e curadores que procuram responder aos desdobramentos difíceis e dramáticos de nosso tempo e de nosso contexto mais imediato – isto é o que mantém vital a cultura visual e é o que procuramos com esta publicação.

Muitos dos textos aqui apresentados estão impregnados com o calor do momento e com a insuportável agressividade que marcou a última campanha política. Todos os conteúdos foram modificados por seus autores à medida que a data da publicação se aproximava, permitindo-nos acompanhar – e compartilhar – sua angústia pessoal e da incerteza crescente do novo cenário cultural. Podemos continuar com o que fazíamos antes?; devemos recuar agora e discutir melhor as ideias entre nossos pares?; ou, pelo

access to what goes on in our immediate surroundings so we can then look for resonances and new dialogues abroad.

With these two points in mind, we raise a third one: why print a magazine if it is much easier to circulate this kind of information online? Perhaps because we need a more limited and focused environment – away from the speed and magnitude of online content – to build the kind of bonds we are looking for. Unlike the immediacy of digital broadcast, the short-run print version of this magazine will travel at its own pace. It will be preserved and handed out to readers who are part of Pivô's local and international networks, our visitors and collaborators, and their own circles.

Please don't get us wrong. We do not underestimate the Internet's immense potential for the exchange of ideas (in fact, in recent years, we have been voraciously uploading original content to our blog and website and the magazine will also be available online). Nor is this nostalgia for the smell of offset printing or the historical role of art-magazines as propellers of new art movements and artists' careers. Instead, we are opening a new communication channel at Pivô, through which we plan to disseminate more people's ideas, create new connections between agents in our own art scene and remain continuously involved in the artists' and curators' restless experimentations in how to respond to the often-dramatic and difficult developments of our time, and our most immediate surroundings. This is what keeps visual culture vibrant, and this is what we sought in this publication.

Many of the texts were written in the heat of the moment during the highly aggressive political campaign of last year. Closer to the publication, authors were allowed to edit their work so we could grasp and share their personal distress and growing uncertainty in face of the new cultural scenario. Can we keep doing what we were previously doing? Should we retreat inwards and discuss things further among our peers only? Or be more assertive in trying to burst the art bubble into the social realm? The texts here suggest that the answer should be somewhere between pen pals and barricades.

*

To shape this annual publication, we sought conjectural ways of questioning Pivô's role as an autonomous institution that hosts a large

contrário, devemos ser mais agressivos na tentativa de romper a bolha da arte? Os textos que seguem sugerem que a resposta deve estar em algum lugar entre os confidentes e as barricadas.

*

Para organizar esta publicação anual, nos propusemos a questionar o papel do Pivô como instituição autônoma que mantém um amplo programa de residências (Pivô Pesquisa), habitando nossos próprios dilemas, ao mesmo tempo em que difunde conteúdo crítico sobre importantes eventos e exposições que ocorrem em São Paulo, bem como questionam e desvelam importantes contradições e aspectos estruturais da prática curatorial. Para tal, contamos com um grupo incrível de colaboradores e interlocutores, aos quais agradecemos imensamente. Na tentativa de discutir o modelo geral de residência a partir daquilo que é feito no Pivô, incluímos neste volume tanto as produções de membros de nossa atual equipe de curadores – como é o caso de Leandro Muniz –, e de curadores que participaram das atividades de nosso programa em diferentes níveis de trabalho – são eles: Livia Benedetti, André Pitol, Leonardo Beserra e Tiago Mesquita. Na seção “Crítica Comparada”, os curadores Heloisa Espada e Alexandre Araújo Bispo foram convidados a compartilhar seu olhar sobre uma das exposições mais celebradas e comentadas deste ano: a mostra coletiva *Histórias afro-atlânticas*, organizada pelo MASP. Luiza Proença nos dirigiu uma carta; nela, a autora nos oferece uma reflexão pessoal sobre o papel da mediação e da aprendizagem polifônica em tempos tão complexos. Ampliamos e aprofundamos o diálogo com Letícia Ramos (que em 2018 realizou uma exposição individual no Pivô), através de uma entrevista marcante conduzida por Eduardo Sterzi. Grande parte desta publicação é, ainda, dedicada a ensaios visuais ou escritos, originalmente produzidos por alguns dos participantes do programa de residências do Pivô em 2018; são eles: Frederico Filippi, Eleni Bagaki, Guido Yannitto e Engel Leonardo. Seguindo essa proposta, ao fechar a primeira edição, temos o privilégio de poder imprimir, em cores, um dos desenhos de Sérgio Sister, feito, em São Paulo, enquanto o artista cumpria pena por atentado à ordem durante a ditadura civil-militar.

Desejamos a todos uma boa leitura!
Camila Bechelany e Fernanda Brenner

residency programme (Pivô Research) by delving into our own dilemmas while promoting critical content on important events and exhibitions taking place in São Paulo, as well as questioning and unveiling important structural aspects and contradictions of curatorial practice. As such, we relied on a group of exceptional collaborators, to whom we are deeply grateful.

In an attempt to discuss the overall residency model starting from what we do at Pivô, we combined texts by members of our current curatorial team (Leandro Muniz) and invited critics and curators who have followed and engaged with Pivô's activities on different levels (Livia Benedetti, André Pitol, Leonardo Beserra and Tiago Mesquita). Heloisa Espada and Alexandre Araújo Bispo were invited to give their personal view of one of this year's most celebrated and talked-about exhibitions: MASP's *Afro-Atlantic Histories*, in the section “Crisscrossed Critics”. Luiza Proença gave us a thoughtful personal reflection on the role of mediation and polyphonic learning in such complex times. We were able to extend and deepen the conversation we had with Letícia Ramos (who had a solo exhibition at Pivô in 2018) through a remarkable interview by Eduardo Sterzi.

A large section of the publication is dedicated to written and visual content produced by artists who participated in this year's programme (Frederico Filippi, Eleni Bagaki, Guido Yannitto and Engel Leonardo). In line with this proposition and to wrap up the first issue, we have the privilege of printing one of Sergio Sister's unpublished drawings produced while the artist was in prison during the Brazilian civil-military dictatorship (1964–85).

We wish you all a pleasant read!
Camila Bechelany and Fernanda Brenner



Conversa entre os residentes do Pivô Pesquisa e a equipe curatorial [Talk among the residents at Pivô Research and the curatorial team], 2018 / Foto [Photo]: Matheus dos Reis. © Pivô

Residência como prática de estúdio assistida

Artist Residency as Assisted Studio Practice

Desenvolvido pelo Pivô desde 2013, o Pivô Pesquisa é um programa de residência que propõe a artistas e curadores que transfiram, por cerca de três meses, seus espaços de trabalho habituais para a instituição. Durante o período, além de trabalhar em seus projetos individuais, os participantes também se envolvem nas atividades promovidas pelo Pivô, as conversas coletivas, as publicações no *blog*, os dias de ateliê aberto, entre outros exercícios. O Pivô Pesquisa é um desdobramento do projeto Ateliê Temporário, que aconteceu entre 2012 e 2014, no qual artistas utilizavam espaços disponíveis no imóvel que sedia o Pivô para desenvolverem projetos pontuais.

A presença dos artistas foi entendida pelo Pivô como uma possibilidade de diversificar suas atividades, além de manter o espaço vivo não apenas em eventos específicos, como em exposições ou palestras, mas no cotidiano da instituição.

Os primeiros participantes do Pivô Pesquisa foram artistas próximos dos idealizadores do projeto, em sua maioria residentes em São Paulo já envolvidos com os circuitos comercial e institucional da cidade.¹ A ocupação do espaço foi bastante espontânea, começou de forma aleatória e, com a chegada de mais artistas, a instituição passou a criar demarcações com tinta de piso para separar os espaços de trabalho de cada um. A partir de 2014, o interesse em participar do programa aumentou significativamente e, motivada por essa demanda, a equipe do Pivô organizou uma primeira divisão espacial e promoveu a estruturação do programa em parceria com o artista residente Beto Schwafaty. Ao longo do tempo, divisórias foram implantadas de modo a criar certo grau de privacidade e delimitar melhor os ateliês individuais em um território aberto e compartilhado. Essa estrutura reflete a dinâmica do projeto, que combina prática individual e interlocução entre os participantes, os convidados e o público, proporcionando uma organização fluída para que cada integrante monte seu espaço de acordo com sua prática – dos mais fechados em si mesmos, próprios à pesquisa, àqueles que ocupam o ateliê mais expansivamente ou testam as possibilidades de exposição no cotidiano do estúdio. Nessa estrutura aberta, o momento de produção e pesquisa de algum modo coincide com o momento de contato com o outro, considerando o fluxo de artistas, curadores e público no dia a dia da instituição.

O Pivô Pesquisa é pensado como uma “prática de ateliê assistido”: situação particular em que a instituição busca proporcionar e otimizar o diálogo entre artistas, curadores e público. Essa prática prioriza a organicidade das relações como um guia de experiências estruturadas de modo o mais flexível possível e cujos resultados variam de acordo com os propósitos e o envolvimento de cada um. Esse modelo é livremente inspirado em programas internacionais de formação artística como o *Royal College of Arts* (RCA), em Londres ou o *De Ateliers*, de Amsterdam. Nos dois projetos, artistas de diferentes países compartilham um ambiente de experimentação e interlocução, em que o

Ongoing since 2013, Pivô Research is an artist residency programme that welcomes artists and curators to exchange their habitual workspace for a studio at Pivô for approximately three months. During this period, as well as working on individual projects, the participants engage in activities promoted by the institution, such as collective talks, blog publications and open studio days, amongst others. Pivô Research expands on a previous project called Temporary Studio that took place between 2012 and 2014, in which artists used the available space in Pivô’s building to develop specific projects.

Pivô understands the presence of artists as an opportunity to diversify its activities, as well as a way of keeping the space alive not only through specific events, such as exhibitions and talks, but within the institution’s daily routine itself.

The first Pivô Research participants were artists who were close to the project’s founders. They were mostly artists living in São Paulo who were already engaged with the city’s commercial and institutional art scenes.¹ Initially, the space was occupied in a spontaneous, random way. However, with the arrival of more artists, the institution began to create physical boundaries with lines painted on the floor to separate each artist’s working space. From 2014, there was a significant surge in interest in the programme. Motivated by this new demand, Pivô’s team carried out its first formal division of the space and began to give structure to the programme in partnership with artist-in-residence Beto Schwafaty. Over time, space dividers were installed with a view to creating a certain degree of privacy and demarcating individual studios in the open space. The new structure reflected the project’s dynamics, which combines individual practice and the interaction between participants, guests and the public, encouraging a fluid arrangement so each player can set up their space according to their own practice. Some artists choose enclosed spaces that

desenvolvimento do trabalho se dá pela prática e pelo acompanhamento crítico regular.

Entre as atividades desenvolvidas com os participantes do Pivô Pesquisa estão:

Acompanhamento curatorial: a equipe do Pivô realiza visitas individuais regulares, incentivando as pesquisas, propondo reflexões e indicando referências;

Conversas no ateliê: os participantes se reúnem para comentar e discutir os trabalhos uns dos outros acompanhados pela equipe curatorial e, eventualmente, por outros convidados;

Pivô Pesquisa Convida: artistas e curadores são convidados para conhecer a produção dos participantes do programa em encontros pontuais. Cada convidado tem liberdade para escolher e comentar as produções dos artistas ou curadores que mais interessam à sua pesquisa e à sua prática;²

Pivô Pesquisa Visita: os participantes do programa visitam ateliês de outros artistas e exposições acompanhados dos curadores de cada instituição visitada, como forma de integração à cena local e aos processos de outros agentes do meio;

Consultas Curatoriais: curadores convidados acompanham um grupo de residentes, tanto individualmente, quanto em discussões coletivas, além de produzir conteúdo para o *blog* e participar de conversas públicas. Os grupos são organizados de acordo com as aproximações possíveis entre os trabalhos, considerando as entradas e saídas no programa;

Conversas públicas: momentos de interlocução entre artistas, curadores e visitantes;

Ateliê Aberto: o público é convidado a entrar em contato com o processo dos participantes, que apresentam trabalhos em andamento, testam possibilidades de exposição ou produzem conteúdos específicos para o evento, como conversas e performances;

Blog e canal de vídeo: nesses suportes são publicados vídeos, entrevistas, textos, ensaios visuais e escritos dos participantes e de convidados que os acompanharam e os visitaram.

Atualmente, as entradas nos ateliês acontecem de acordo com um cronograma de três ciclos anuais, o que permite abranger um número significativo de artistas e curadores ao longo do ano.³ Essa organização proporciona um tempo médio de interlocução entre os envolvidos, a cena local e a instituição, tanto nas questões práticas para a viabilização de cada

are more conducive to research; some occupy the space in a more expansive way, whilst others experiment with the possibilities of exhibition within their studio routine. Under an open framework, the time of production and research coincides to some extent with the time of contact with others, accommodating the flow of artists, curators and the public in the day-to-day of the institution.

Pivô Research is understood as ‘assisted studio practice’: a unique arrangement where the institution endeavours to foster and optimise dialogue amongst artists, curators and the public. It prioritises the organic nature of relationships allowing experiences to be as flexible as possible, with outcomes that vary depending on each participant’s aims and levels of engagement. The model is loosely inspired on international art education programmes such as the *Royal College of Arts* (RCA) in London and *De Ateliers* in Amsterdam, where artists from different countries share an environment of experimentation and interaction in which the creation of an artwork is materialised through practice and regular critical input.



Ateliê Aberto [Open Studio] / Foto [Photo]: Janssem Cardoso

Until now, the activities developed with the participants of Pivô Research have included, amongst others:

Curatorial follow-up: Pivô’s team pays regular visits to encourage research, propose reflections and suggest references;

Studio talks: participants get together to comment on and discuss each other’s projects alongside the curatorial team and, occasionally, other guests;

Pivô Research Invites: artists and curators are invited to experience the participants’ production during specific meetings. Each guest is

projeto, quanto no arranjo conceitual das relações entre os participantes. O perfil dos integrantes acompanha a dinâmica dos outros programas do Pivô: reúnem-se artistas e curadores de diferentes gerações e países.⁴ Uma característica singular na cena institucional de São Paulo, ainda que esta seja a cidade com maior fluxo e circulação de pessoas no país.



Ateliê Aberto [Open Studio] / Foto [Photo]: Julia Thompson

Se considerarmos que trabalhamos no interior de um sistema de arte globalizado, um programa de acompanhamento de artistas e curadores é, como qualquer atividade, afetado por uma lógica de circulação e de produtividade. No entanto, a prática de estúdio assistida possibilita a criação de uma rede de trocas a partir da circulação, o que alimenta o estágio de elaboração de pesquisas e de trabalhos artísticos. O Pivô Pesquisa funciona como uma plataforma para a troca de experiência e para travar debates sobre a arte na atualidade, se configurando, de maneira progressiva, como um ambiente de experimentação dedicado à reflexão compartilhada. O programa fomenta, assim, o encontro entre artistas, curadores e público em diferentes níveis: de uma conversa no ateliê a uma entrevista no blog, de um post no Instagram, que descreve uma obra, a visitas nos dias de ateliês abertos. Dessa forma, o projeto pode tanto ser um espaço de divulgação de produções ainda não completamente estabelecidas em seu meio ou que não sejam conhecidas na cena local, como um espaço de discussão e produção de reflexão crítica mais rico para o artista e que se constitui para além das demandas comerciais e discursivas e da exigência profissional da cena de arte atual. Aos poucos, porém, podemos perceber limitações e potencialidades que necessitam desenvolvimento: quais são as implicações para

free to choose and comment on the work of the artists and curators who are most relevant to their own research and production;²

Pivô Research Visits: participants visit other artists' studios and exhibitions alongside curators of each visited institution as a way of promoting their integration with the local scene and a better understanding of local processes;

Curatorial Consultations: invited curators supervise a group of residents, both individually and within collective discussions. They also produce content for Pivô's blog and take part in public talks. Groups are organised according to work similarities amongst those entering and leaving the programme;

Public talks: events focused on dialogue between artists, curators and guests;

Open Studio: the public is invited to gain access to the processes of each participant, who present their ongoing projects, try out exhibition opportunities or produce specific content for the event, such as talks and performances;

Blog and video channel: these platforms are used to post videos, interviews, texts, visual and written essays by participants and guests.

Currently, entry to the programme follows a schedule of three annual cycles, which allows the participation of a significant number of artists and curators throughout the year.³ This arrangement provides sufficient time for the exchange between participants and the local scene and Pivô, both in terms of practical issues regarding the materialisation of each project and the relationship amongst residents. The profile of participants follows the same framework of other Pivô programmes: welcoming artists and curators from different generations and countries.⁴ This is a unique arrangement in the institutional scene in São Paulo, despite it being the city with the highest circulation of people in Brazil.

If we consider that we work in a globalised art system, a follow-up programme for artists and curators is – as with any other activity – affected by the logic of circulation and production. However, assisted studio practice allows the creation of an exchange network that feeds the stages of research and the production of artworks. Pivô Research operates as a platform for the exchange of experiences and art debate in the present time. It enjoys a progressive configuration as an environment that favours experimentation and fosters shared reflection. In this sense, Pivô Research foment

a arte cujo processo de trabalho acontece em público? Tomo como exemplo o programa Ateliê Aberto como uma das poucas oportunidades durante a estadia desses artistas de mostrar o trabalho de forma simultânea à atividade no ateliê e para um público maior. É recorrente, portanto, que o ateliê se transforme em uma pequena "exposição individual" ou em um espaço de "encenação do processo artístico", mais do que em um momento de discussão aberta sobre experiências em curso ou simplesmente uma possibilidade de encontro com outros interlocutores. Dito isso, quais seriam as outras formas possíveis de tornar público o processo de pesquisa de um trabalho artístico, além daqueles que replicam o modelo expositivo?

Ainda há muito conteúdo crítico a ser gerado a partir das experiências dos artistas e curadores que integram o Pivô Pesquisa, assim como persistem outras e novas maneiras de tornar públicas as pesquisas a partir desse contexto. De todo modo, uma estrutura de relações já está em funcionamento e a grande variedade de práticas dos participantes, bem como suas respostas à essa organização, são, sem dúvida, aquilo que orienta o futuro e os desdobramentos do projeto.

Leandro Muniz

é artista e assistente de curadoria no Pivô is an artist and curatorial assistant at Pivô

the meeting of artists, curators and the public on different levels: from a conversation in the studio or a blog interview, to an Instagram post describing an artwork or an open studio visit. This way the programme can be both a space for promoting careers that are still not fully established or unknown in the local scene and a richer space for the discussion and production of critical reflection that reaches beyond the commercial, discursive and professional demands of the current art scene.

Over time, however, we were able to understand the limitations and potentials that required further work. What are the implications of art produced in a context where the working process happens publicly? An example worth citing is the Open Studio programme, which is one of the few opportunities during the residency period for artists to show their work to a wider audience simultaneously to their activity in the studio. However, Open Studios often become a "mini-solo exhibition" or a space for the "staging of artistic processes", instead of a platform for an open discussion on ongoing experiences or an opportunity to meet new interlocutors. In this sense, what are the alternative ways of making the research of an art project public, moving beyond initiatives that replicate the exhibition model?

There is still a lot of critical content to be generated from the experiences of artists and curators at Pivô Research, as well as new ways of making their research public. In any case, a framework of exchange is already in place at Pivô and the great variety of practices amongst the programme players, as well as their multiple responses to this framework, are undoubtedly what guides the future and the expansion of the project.

1. Os primeiros participantes do programa em 2013 foram Eli Sudbrack, Lucia Koch, Theo Craveiro e Paulo Nimer Pjota.
2. Já participaram do projeto artistas e curadores de diferentes gerações e linhas de interesse, tais como Fernanda Pitta, Guilherme Teixeira, Tiago Mesquita, Gabriel Bogossian, Solange Farkas, Camila Bechelany, Amanda Moreira, Curadoria Forense, Raphael Fonseca, Lais Myrrha, Holly Willats, Laura Belém, Julia Lima, Ícaro Vidal, Marcelo Cidade, Eli Sudbrack, Pedro França, Ana Dias Batista, Olivia Ardui, Tainá Azeredo, Philipe F. Augusto, Leda Catunda, entre outros.
3. O programa conta com dezesseis ateliês e recebe inscrições durante todo o ano.
4. Cerca de 145 artistas e curadores de mais de vinte países participaram do Pivô Pesquisa entre 2013 e 2018. São aceitos artistas e curadores com no mínimo três anos de experiência comprovada.

1. In 2013, the first participants were: Eli Sudbrack, Lucia Koch, Theo Craveiro and Paulo Nimer Pjota.
2. Many artists and curators from different generations, with a diversity of interests, have participated in the project, such as Fernanda Pitta, Guilherme Teixeira, Tiago Mesquita, Gabriel Bogossian, Solange Farkas, Camila Bechelany, Amanda Moreira, Curadoria Forense, Raphael Fonseca, Lais Myrrha, Holly Willats, Laura Belém, Julia Lima, Ícaro Vidal, Marcelo Cidade, Pedro França, Ana Dias Batista, Olivia Ardui, Tainá Azeredo, Philipe F. Augusto and Leda Catunda, amongst others.
3. The programme has 16 studios and is open to applications throughout the year.
4. Approximately 145 artists and curators from more than 20 countries were part of Pivô Research between 2013 and 2018. Eligible artists and curators must have at least 3 years of proven experience in the field.

Da residência artística num espaço autônomo em institucio- nalização

Art Residency in an Independent Space Becoming Institutionalised

Em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) foi criado. Com direção de Walter Zanini¹, entre os anos de 1963 e 1978, a instituição estruturou o projeto do museu, o inventário de suas coleções de arte moderna e o programa de exposições retrospectivas e itinerantes, assim como constituiu uma frente de atividades em arte contemporânea. Tal frente obteve clara organização colaborativa, realizada pelos agentes culturais que circularam no museu à época. A série de exposições intituladas *Jovem Arte Contemporânea* (JAC),² iniciada em 1967, privilegiava o processo criativo tanto no que se referia aos trabalhos dos artistas, quanto às compreensões da instituição sobre as experimentações realizadas por eles. No início, as JACs mantiveram um caráter de seleção de artistas semelhante ao modelo dos salões anuais de arte praticados em diversos países e também recorrentes no Brasil (como o XIX Salão Municipal de Belas Artes, realizado pela Prefeitura de Belo Horizonte no Museu de Arte da Pampulha, no final de 1964). Foi apenas na VI JAC, em 1972, que um desenvolvimento processual quase anárquico se consagraria naquela instituição, deixando marcas no contexto geral das artes. Ao contrário do processo seletivo tradicional realizado por um júri de premiação, para os trabalhos que integraram a exposição anual estabeleceu-se que as mais de 240 inscrições recebidas seriam selecionadas por sorteio. O espaço destinado à mostra foi dividido em 84 lotes de diferentes tamanhos. Além da participação por sorteio, os artistas “selecionados” puderam convidar os inscritos que não haviam sido contemplados, criando assim diferentes camadas de participação e de comunhão durante os quinze dias de exposição. Ao final, após dois dias de programa público, todos os agentes envolvidos (artistas, curadores, funcionários, historiadores, o público e muitos outros) decidiram destinar a verba prevista para o prêmio à produção de uma publicação que documentasse a ocasião.

A VI JAC de Zanini pode ser considerada o primeiro exercício nos moldes do que hoje é chamada a residência artística institucional desenvolvido no Brasil; atualmente, uma forma de desenvolvimento da prática artística mais presentes no circuito de arte contemporânea. Tal constatação torna-se ainda mais evidente quando, ao entrarmos no espaço destinado à residência artística no Pivô, percebemos uma similaridade também espacial, não só pela arquitetura niemeyriana³, com a JAC acima citada. Essa

In 1963, the contemporary art museum MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) was created. Directed by Walter Zanini from 1963 to 1978, the institution dictated the structure of the museum's project, the management of its modern art collection and decisions on its programme of retrospective and touring exhibitions, as well as hosting a series of activities around contemporary art. These activities were clearly organised collaboratively by cultural agents engaged with the museum at the time. The series of exhibitions called *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) [Young Contemporary Art],² which was launched in 1967, favoured the creative process both in terms of the artworks and the approach to artistic experimentation. At the beginning, JAC's selection process drew on the model of annual art salons that took place in several countries worldwide and in Brazil (such as the 19th Municipal Fine Arts Salon, organised by the Mayor of Belo Horizonte at Museu de Arte da Pampulha, at the end of 1964). It was only in 1972, during the 6th edition of JAC, that an almost-anarchic arrangement gained momentum and reverberated in the art scene as a whole. In contrast to the traditional selective process carried out by an awarding jury, it was decided that the artworks for the annual exhibition would be randomly drawn from a pool of more than 240 submissions received. The exhibition space was divided into 84 sections of different sizes. In addition to the random selection, the 'selected' artists were able to invite candidates that had not been successful, therefore creating different layers of participation and a sense of communion between the artists, over the 15-day exhibition period. At the end, following two days of open programme, all players involved (artists, curators, employees, historians, the public and many others) jointly decided to use the funding allocated to the prize to create a publication to document the event.

Zanini's 6th JAC can be considered the first attempt in Brazil to set up an initiative similar to what we know today as institutional art residencies, which are currently one of the most common platforms for the development of artistic practices in the contemporary art field internationally. This position becomes even clearer when we compare the initiative to Pivô's current art residency programme. The spatial similarities are not only dictated by the fact that both venues were designed by Oscar Niemeyer³ but are also reflected in the way that both

similaridade está na forma de organização de ambas as instituições: nos loteamentos realizados nos 1000m² de um dos espaços expositivos do MAC-USP, no ano de 1972, e os loteamentos do Copan, a partir de 2013. O Pivô divide um dos andares no edifício Copan, localizado no centro de São Paulo, em aproximadamente quinze lotes de três tamanhos diferentes, destinados à permanência de artistas brasileiros e internacionais em residências de um período de um a seis meses.

Desse modo, trazer à tona um contexto histórico tão caro aos ditos processos de experimentação libertários nos meios de arte, nos direciona à problematização da situação contemporânea dos espaços “autônomos” com relação à emancipação curatorial: os modos de gestão de programas de exposições, leilões, publicações e, em especial, residências artísticas.

*

Na residência do Pivô, diferentemente das JACs, tanto as inscrições dos artistas quanto o processo de seleção acontecem de maneira inconstante ao longo de todo o ano. Em comparação, diverge, inclusive, a coordenação entre temporalidade e espacialidade: no Pivô, o período experimentado pelos artistas projeta, ao mesmo tempo, um misto de ateliê e espaço expositivo. É comum visitar o espaço da residência e se deparar com trabalhos em construção, apresentados quase como se estivessem finalizados, ao lado de outros realizados antes da chegada dos artistas ao programa. Tal característica tênue abre-nos à sugestão de que, a cada ateliê visitado, uma pequena exposição individual está em processo de criação. Ou, ainda, como em uma retrospectiva autocurada, montagem em que os trabalhos são produzidos conjuntamente a suas idealizações expográficas, exercendo profunda relação com a necessidade de cada artista de estar e de ser conhecido e reconhecido por suas produções e trajetórias, assim como pela moldura autônoma-institucional do próprio modelo da residência – sobre a qual discutiremos na sequência.

Reconhecer as características assinaladas sobre as atividades ligadas ao Pivô Pesquisa foi possível através de nossa participação no programa consultas curatoriais, cuja edição-piloto aconteceu nos meses de maio e junho de 2018. A partir do convite feito a nós e aos curadores do bendego.com, acompanhamos três diferentes grupos de artistas residentes naquele

institutions organise the space: small sections inside a 1000m² designated area at MAC-USP, in 1972, and the subdivisions dedicated to Pivô Research since 2013. At Pivô, one of the floors in the Copan building – located in São Paulo city centre – was divided into approximately 15 sections of 3 different sizes, which are allocated to resident artists from Brazil and abroad for a period lasting from 1 to 6 months.

By looking at a historical context that is so dear to so-called libertarian experimentation processes within art circles, we intend to question the current status of ‘independent’ spaces in relation to curatorial emancipation, including different ways to manage exhibition programmes, auctions, publications and, in particular, art residencies.

*

Unlike JAC, at Pivô’s residency programme, both the application and selection processes are open throughout the year. They also diverge in spatial and temporal terms: at Pivô, the allocated spaces for resident artists can work both as studio and exhibition space. It is common to visit the residency space and see artworks under construction, displayed almost as if they were finished, alongside other works previously produced by the artists before their arrival. This subtle dimension opens up to the suggestion that each studio hosts a solo exhibition under creation; or even a self-curated retrospective where artworks are produced alongside exhibition plans and in close connection with each artist’s need to be known and acknowledged by their production and career, as well as by the independent-institutional framework of the residency model itself, about which we will talk next.

Our participation in the programme of Curatorial Consultations – whose pilot-edition took place in May and June 2018 – enabled us to understand the above-mentioned aspects of Pivô Research activities. Pivô invited authors and curators of bendego.com to follow 3 different groups of resident artists during those 2 months. A series of Public Talks closed the activities. In the second half of the year, the scope of the programme was expanded to the ongoing follow-up of artists during the total period of residency. There were also talks during the visits to each resident’s studio.

The curatorial consultations were very timely as they enabled a provisional operational diagnosis in response to the instability and urgency in meeting the demands of contemporary art, in

período e concluímos as atividades com a realização de três Conversas Públicas. No segundo semestre do mesmo ano, ampliou-se o escopo de atuação do programa para o acompanhamento contínuo dos artistas pelo período máximo de permanência na residência e foram realizadas conversas durante as visitas aos estúdios de cada residente.

A situação das consultas curatoriais foi, em sua totalidade, oportuna, pois possibilitou um diagnóstico operacional provisório diante da instabilidade e da urgência em cumprir as demandas próprias da arte contemporânea e as lacunas das funções institucionais. Esse diagnóstico abarca não somente o inquieto cronograma de entradas e saídas dos artistas residentes – de flexibilidade não regular que impossibilita a realização de um acompanhamento crítico profícuo das produções artísticas –, mas também a característica de carreira em emergência em que muitos deles se encontram, demonstrando constante transformação nos modos de exibição dos trabalhos. A partir disso, no decorrer das visitas aos ateliês também foi possível traçar determinado perfil do artista que se vincula ao Pivô, bem como o arco de temas, materiais, procedimentos e entendimentos do que é e do que pode ser o artista contemporâneo.

Dessa forma, a possibilidade de desenvolver um pensamento curatorial durante as conversas no contexto do Pivô Pesquisa não é algo inalcançável, mas a sua realização se configura como um procedimento metodológico em contínua construção por parte dos curadores envolvidos. A questão que nos pareceu central diante da diversidade de processos criativos é a constatação de que praticamente todas as produções artísticas observadas se vinculam a uma dupla imagem de autonomia. Tal imagem está presente no gerenciamento da autonomia dos trabalhos e é simultânea ao gerenciamento do sujeito que a produz, duplicidade esta que reverbera no espaço que recebe os artistas, configurando, nos trabalhos e nos sujeitos, um desejo libertário da própria situação da arte. Assim, cria-se uma imagem opaca que converge obra e artista, processo e exposição, liberdade e dependência; elas almejam, portanto, alcançar a autogestão profissional, algo expressamente ligado à figura econômica do artista contemporâneo como empreendedor de si mesmo.

*

general, and in filling the gaps in institutional roles. This diagnosis includes not only the inconstant schedule of artists coming and going – and this irregular flexibility inhibits a meaningful critical follow-up of their artistic production – but also the fact that most of them are emerging artists, which leads to a constant transformation in the ways the works are exhibited. From here, the studio visits also allowed us to draw a certain artist profile linked to Pivô, as well as the range of themes, materials, procedures and understandings that constitute a contemporary artist.

In this sense, the possibility of developing a curatorial approach during the conversations enabled by Pivô Research is not something unattainable but its configuration is a methodological procedure under ongoing construction by the curators involved. This is a crucial point in the face of the diversity of creative processes, as practically all the artistic production observed is linked to a double image of autonomy. This image is revealed simultaneously in the way the artworks’ autonomy is managed and in the management of the subject that creates them: this duplicity is reverberated in the space that welcomes the artists, configuring therefore – in the artworks and in the people – a libertarian desire for art itself. Therefore, an opaque image emerges converging artwork and artist, process and exhibition, freedom and dependency. The ultimate aim is to generate professional self-management, a practice closely linked to the financial image of the contemporary artist as his or her own entrepreneur.

*

The relationships created between the resident artists – and between them and the invited professionals and mediators of the residency process – are elements that seem to fit Pivô’s management model in the larger and more complex context of art spaces in São Paulo’s cultural scene, which seek to meet local and regional needs as well as establishing national and international links. This institutional stance is reflected, for instance, in the set of activities offered by the residency programme, which include Studio Talks, Pivô Research Invites, curatorial consultations, Curatorial Visits, public talks, Open Studios, Pivô Blog and Channel. These also comprise a series of definitions around the notion of autonomy, which are present in a path to institutionalisation that aims to be open and public.

As relações criadas entre os artistas residentes, entre eles e o grupo de outros profissionais convidados e entre os mediadores do processo de residência são elementos que parecem enquadrar o modelo de gestão levado a cabo pelo Pivô em um conjunto maior e mais complexo de espaços artísticos criados no cenário cultural de São Paulo, com suas demandas locais e regionais, e que visam também estabelecer conexões nacionais e internacionais. Um comportamento institucional que se reflete, por exemplo, no bloco de atividades a que o programa da residência se dedica, composto por Conversas no Ateliê, Pivô Pesquisa Convida, Consultas Curatoriais, Curador Visita, Conversas Públicas, Ateliê Aberto, Blog e Canal Pivô, que envolvem, ainda, uma série de definições em torno da noção de autonomia, presentes no caminho de uma institucionalização que se quer aberta e pública.

Autodenominado espaço de arte contemporânea autônomo e sem fins lucrativos, vale apontar em quais aspectos nos parece que o Pivô e seu programa de residência artística desenvolve essa autonomia. Compartilhando da perspectiva sociopolítica nascida com a radicalização operária da esquerda intelectual e com a prática e a conceitualização comunista dos jovens anarquistas na passagem da década de 1960 a 1970, na Itália, considera-se aqui autonomia como a descentralização do poder, a inexistência de organização hierárquica, a colaboração mútua e, caso haja circulação financeira ativa, a igualdade de salários entre os agentes envolvidos na transformação das instituições – em todas as esferas, da família, empresa, trabalho ao Estado. Ou seja, instâncias em que indivíduos ou grupos desejam praticar o autonomismo como processo libertário ao *status quo* e à forma de vida capitalista. Quando remetida ao circuito de arte atual, a expressão “espaço autônomo” lança mão de pelo menos dois aspectos fundamentais: o da financeirização simbólica que o estrutura e o da sua independência na elaboração da própria programação (a emancipação curatorial). No primeiro aspecto, dentre os múltiplos significados de financeirização, elegemos o processo de alteração da estrutura político-econômica de uma sociedade capitalista, em que o modelo de acumulação (seja real ou simbólico) se estabelece de forma crescente através de diferentes dispositivos financeiros (seja por dinheiro eletrônico ou por mão de obra não assalariada). Assim, pois, entendemos que a financeirização

Self-declared as an autonomous non-profit contemporary art space, it is worth highlighting the aspects that seem to give Pivô and its art residency programme its autonomy. In line with the socio-political perspective that emerged with the radicalisation of the intellectualised left and the communist theory and practice of young anarchists at the turn of the 1970s in Italy, autonomy here is perceived as the decentralisation of power, the inexistence of a hierarchical structure, mutual collaboration and, in cases where there is an active circulation of capital, equal pay amongst the agents involved in the transformation of institutions in every sphere: family, private sector and government. That is, instances when individuals or groups wish to put autonomy in practice as a process of emancipation from the status quo and the capitalist way of life.

When used in relation to the current art circuit, the expression ‘autonomous space’ absorbs at least two key aspects: the symbolic financialisation of its structure and its independence in the development of its own programme (curatorial emancipation). With regards to the first aspect, amongst the multiple meanings of financialisation, we have elected the process of political-economic transformation of capitalist society, in which the accumulation model (either real or symbolic) increasingly relies on multiple financial mechanisms (via electronic money or unwaged labour, for example).⁴ Therefore, we understand that financialisation is not necessarily materialised through investment in spaces, institutions, programmes and artists – even though such practices frequently occur – but rather through the accumulation of symbolic capital generated by the agents of the art circuit via the circulation of images, artworks and services. As far as the second aspect is concerned, in relation to the independence of a venue’s public propositions, we would like to highlight the extent to which such activities are or are not dissociated from the current process of financialisation.

With regards to Pivô, we must carefully and constructively consider the extent to which self-management is, in fact, achieved or not. We understand self-management as a model where active participants, that is, the workers in the institutional space that produces the commodity (either a symbolic or real commodity) manage the institution. Under self-management, players are connected by a direct, pragmatic and democratic management model

não se dá necessariamente nos investimentos em espaços, instituições, programas e artistas – ainda que tais práticas ocorram com frequência –, mas na produção do acúmulo de capital simbólico que os agentes do meio geram com a circulação de suas imagens, obras e serviços. Já no segundo aspecto, sobre a independência quanto às proposições públicas que o espaço provém, salientamos apenas as medidas nas quais tais atividades estão ou não desvinculadas à financeirização corrente no espaço.

No que concerne ao Pivô, é preciso ponderar de maneira reflexiva e propositiva em que medida uma autogestão de fato ocorre ou não. Por autogestão, entendemos o órgão que é gerido pelos participantes ativos que o estruturam, ou seja, os trabalhadores do espaço institucional produtor de mercadoria, seja simbólica ou real, que se relacionam por meio de uma gestão direta, pragmática e democrática na administração, manutenção, criação de fundos e continuidade dos meios de produção e de seus produtos. Um dos atuais exemplos de autogestão coletiva acontece nos centros sociais de saúde e moradia pública para imigrantes e pessoas sem moradia, cogeridos por eles mesmos por diferentes grupos anarquistas na Grécia – país que enfrenta uma das maiores ondas de imigração como resultado das “portas” fechadas pelo restante da Europa aos refugiados do continente africano e árabes, além da forte crise econômica e abandono social do Estado. Nesse sentido, a possível autogestão financeira do Pivô, dependente da circulação de agentes, com seus serviços e seus produtos, assim como de seus mantenedores, patrocinadores e amigos apoiadores, se relaciona diretamente com a necessária autogestão estrutural por meio de programações como exposições, residências, licitações do Estado, leilões, loja, etc.

A simbologia financeira em torno da obra de arte envolve um conjunto de ações e relações que dependem umas das outras. Assim, a estrutura de organização do espaço e sua financeirização se tornam cogeridas numa interdependência de modo que o mutualismo estabelecido entre elas responde diretamente à noção agambeniana de inoperosidade de uma autogestão.⁵ A autogestão, antes de tudo, se predestina à transformação dos indivíduos que nela se imbricam e nas relações entre eles e deles com o restante do mundo. A prática engendra aos envolvidos a consciência individual do autogoverno a fim de tornar praticável um autonomismo coletivo na gestão direta da

for the administration, maintenance, funding and continuity of the means of production and its products. A current example of collective management is social health centres and public housing schemes for immigrants and homeless people, which are co-managed by users themselves and different anarchic groups in Greece : a country that faces one of the greatest immigration crisis due to the “closed door” policy of other European countries aimed at curbing the arrival of refugees from African and Arab countries, as well as a harsh economic crisis and social neglect by the government. In this sense, Pivô’s potential financial management – which depends on the circulation of agents, services and products, as well as supporters and friends – is directly related to the necessary structural self-management of exhibitions, residencies, state bids, auctions and its shop, amongst others.

The financial symbolism around a work of art entails a set of interdependent actions and relations. Therefore, the space’s organisational framework and its financialisation become interdependently co-managed, and the mutualism between them is a direct response to Agamben’s notion of the inoperability of self-management.⁵ First and foremost, self-management is fated to transform individuals and the relations amongst themselves and with the rest of the world. This practice provides the parties with an individual awareness of self-government in order to enable a collective autonomy in the direct management of their own life, work, production and the relations that all these elements have with each other.

Similarly to so many other examples of cultural initiatives whose aim is to make visible a specific scene and circulation, such as contemporary art initiatives, it is – inevitably – time for art spaces to become integrated into the institutionalised circuit: these enterprises need bureaucratisation in order to guarantee their sustainability.⁶

They need a minimal connection with the ground. This need becomes fairly complex when the process through which institutionalisation modifies an ‘autonomous’ space is recognised. A system where bureaucratisation is necessary stifles the relationships that were previously based on agreement. It is paramount to understand that even though, in the past, art spaces survived by relying on the collaboration and solidarity of many cultural agents and supporters, in the current institutional environment and political-economic reality, this needs to change. To understand that institutional means

própria vida, do trabalho, do dinheiro, da produção e das relações que todos esses elementos estabelecem entre si.

Assim como tantos outros exemplos de iniciativas culturais impulsionadas pelo objetivo de tornar perceptível um cenário e uma circulação específica como as iniciativas da arte contemporânea, com suas demandas e criações, é chegada a inevitável hora dos espaços artísticos se integrarem ao circuito institucionalizado – burocratização a que esses empreendimentos devem se adequar para garantir sua sustentabilidade.⁶

Uma conexão mínima com o chão da vida. Tal necessidade se torna bastante complexa no momento em que se reconhece o processo pelo qual a institucionalização modifica um espaço “autônomo”. Um sistema em que a burocratização se faz necessária engessa as relações antes estabelecidas no patamar dos acordos. A compreensão de que, no passado, espaços de arte sobrevivessem através da parceria e da solidariedade de muitos agentes culturais e amigos incentivadores, no presente institucional, considerando a realidade político-econômica do espaço, necessita se transformar. Compreender que os meios de produção institucionais diferem significativamente dos meios estabelecidos por aproximações de necessidade entre espaços e trabalhadores é uma problemática da atualidade tanto do capital financeiro de pequenas e grandes empresas, como do empreendedorismo cultural independente. A prática dos prestadores de serviços, em ambos os casos, instituição ou espaços autônomos, empresa ou MEI, se assemelham, pois, nesse contexto, todos compreendem que se autogerem.

De certo modo, a missão do Pivô, publicada em sua página na internet, de “aproximar do público os processos de criação contemporânea através da divulgação de tudo o que está envolvido na concepção e fatura de uma obra de arte – e não somente o produto acabado”, parece evidenciar a dedicação ao desenvolvimento do processo criativo nas artes visuais contemporâneas como sendo a diretriz norteadora da instituição. Tal interesse se aproxima da problematização empregada até aqui sobre a imagem característica da autonomia no campo da arte e, em especial, dos espaços em processo de institucionalização.

Por fim, o processo criativo é gerador de produtos de diversas naturezas que, em muitos casos, são veiculados mais em suas potências de visibilidade do que em suas materialidades, seja por meio de registros fotográficos produzidos na

of production are significantly different from means established by bringing together the needs of a space and its workers is currently relevant to the financial capital both of small and large companies and independent cultural enterprises. Service providers – institutions and independent spaces, companies and individual micro-entrepreneurs – share a similar practice, as they understand, in this context, that they are all self-managed.

To some degree, Pivô's mission – as published on its online site: “to bring the processes of contemporary creation closer to the public by exposing the entire movement involved in the conception and manufacture of a work, not only the finished product” – seems to demonstrate its commitment with the creative process in contemporary visual arts, which is its guiding principle. This concern is related to the issues regarding the typical image of autonomy in the field of art and, in particular, of spaces going through institutionalisation.

The creative process generates multiple products that are conveyed more often in terms of their visibility power than in terms of their materiality, such as photo records taken in the exclusive atmosphere of meetings between producers and mediators of the art milieu. For instance, the prevalent use of social media and the circulation of journalistic articles and press releases that publicise the pre-production of exhibitions and art residencies are perhaps some of the most powerful current *modus operandi* that enables the accumulation of symbolic capital around art spaces and artists. In this sense – as a game reserve – the “products” generated in the artistic process become more valuable than their end form as they reveal the continuous exercise of an image of ‘self-management’ and, at the same time, denote the ‘autonomous’ character of the individuals that create and surround them. As mentioned before, this is something directly linked to the monetary image of the contemporary artist as his or her own entrepreneur and, in the same sense, of the “autonomous”, “independent” or “alternative” art space.

atmosfera de exclusividade dos encontros entre produtores e agentes mediadores do percurso artístico. A evidenciação do processo nas redes sociais, por exemplo, assim como fazer circular matérias jornalísticas e *releases* que tornam pública a pré-realização de exposições e de residências, talvez seja um dos mais potentes *modus operandi* atuais que possibilita o acúmulo de capital simbólico aos espaços e aos artistas. Nesse sentido, enquanto reserva de caça, os “produtos” gerados no processo de realização artística tornam-se mais valorizados do que a própria finalização, já que deflagram o exercício contínuo de uma imagem de “autogestão” e, ao mesmo tempo, denotam o caráter “autônomo” dos indivíduos que os produzem e que estão em seu entorno. Como dito antes, algo expressamente ligado à figura econômica do artista contemporâneo enquanto empreendedor de si e, nesse mesmo sentido, dos espaços “autônomos”, “independentes” ou “alternativos” de arte.

André Pitol

é pesquisador e crítico de arte
is researcher and art critic

Leonardo Araujo Beserra

é escritor, curador independente e editor da GLAC Edições Textólatras
is a writer, independent curator and editor of GLAC Edições Textólatras

1. Walter Zanini (1925-2013) foi historiador, crítico de arte e curador. Além de dirigir o MAC-USP, foi docente na Universidade de São Paulo, de 1972 a 1989, instituição onde contribuiu para a abertura e a estruturação dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes.
2. O projeto *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) foi um conjunto de exposições que abrigou diversas formas de expressão através de experiências conceituais e estéticas, que deram prosseguimento às exposições anuais *Jovem Desenho Nacional* (JDN) e *Jovem Gravura Nacional* (JGN), realizadas por Zanini no MAC-USP.
3. Chama atenção como a arquitetura de Oscar Niemeyer (1907-2012) perpassa as relações entre os espaços artísticos aqui tratados. O arquiteto brasileiro realizou os projetos do pavilhão Cicillo Matarazzo (1957) – que abriga a Fundação Bienal de São Paulo e que comportou por muitos anos o arquivo e o espaço expositivo do MAC-USP (incluindo a época de realização das JACs) – e, junto com o arquiteto Carlos Alberto Cerqueira Lemos, realizou no centro da capital paulista o edifício Copan (1966), onde o Pivô se encontra atualmente.
4. A financeirização da arte contemporânea global torna-se menos opaca ao reconhecer, por exemplo, a existência do Ranking de artistas, que funciona como uma espécie de bolsa de valores especulativa do circuito de arte atual. No caso do Art Facts (<https://artfacts.net/>), o procedimento se dá pela inscrição que os galeristas fazem de seus artistas representados. Ao receber uma quantia periódica desses galeristas, os desenvolvedores do site se responsabilizam por acompanhar o desenvolvimento “financeiro” (circulação) da carreira do ar-

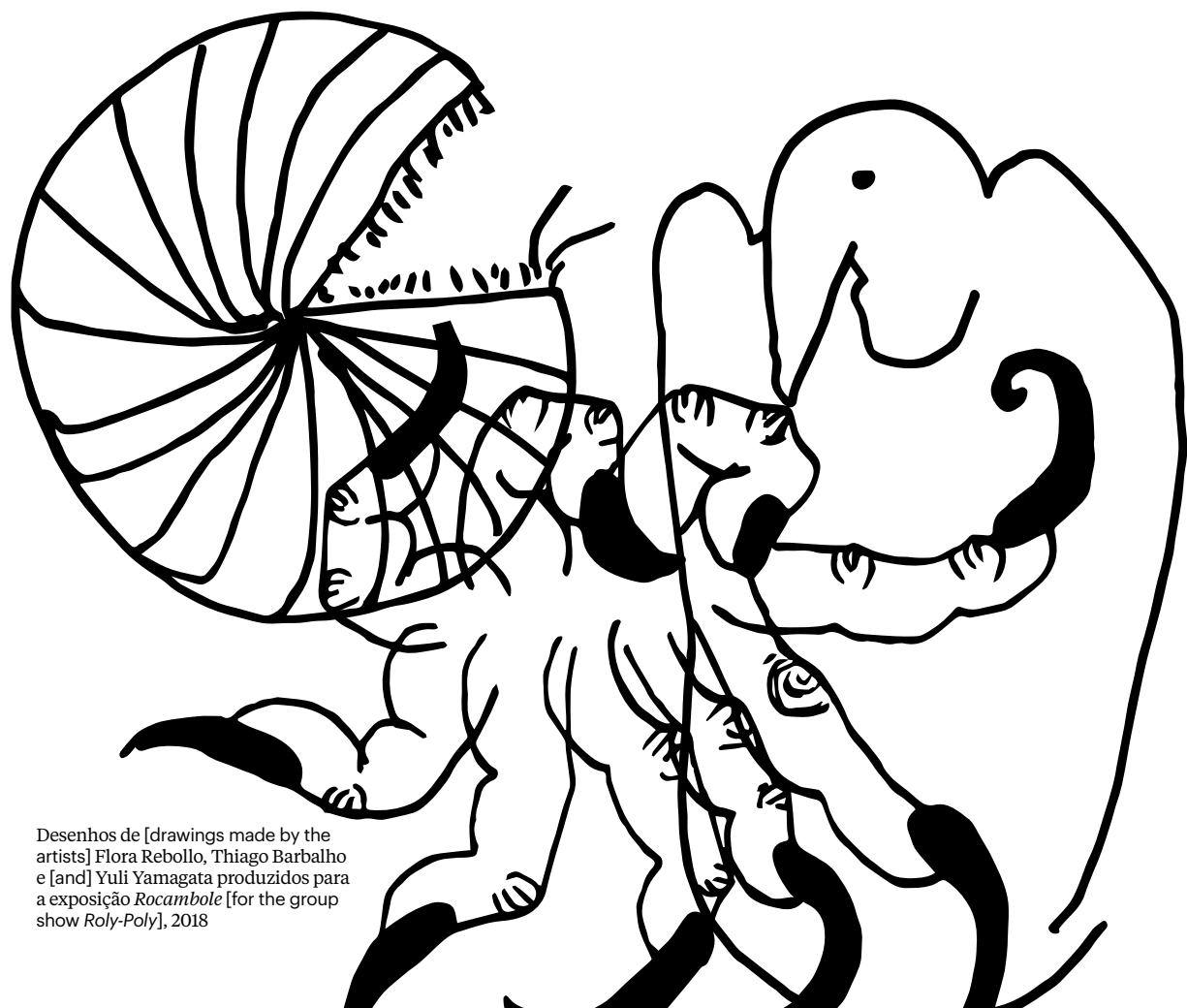
tista ao longo do tempo. Assim, colecionadores, curadores e pesquisadores de mercado podem acessar a plataforma a fim de averiguar a contemporaneidade do reconhecimento simbólico e mesmo do valor real de cada artista inscrito.

5. O conceito de inoperosidade perpassa a obra de Giorgio Agamben, mas aparece de maneira substancial no livro *O Reino e a Glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: homo sacer, II*, de 2007, publicado no Brasil pela editora Boitempo, em 2011.
6. Ao nosso olhar, a publicação mais recente sobre os espaços autônomos, independentes ou alternativos à instituição de arte no Brasil que melhor condensou o debate sobre a existência dessas iniciativas é *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*, de Kamilla Nunes, publicado pela editora Circuito, em 2013, e com acesso livre e gratuito em: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>
7. A expressão é utilizada por Georges Didi-Huberman no texto *Cascas*, publicado no Brasil pela Editora 34, em 2017. A partir dela, o autor pretende dirimir o caráter de exclusividade das fotografias, recolhidas em sua visita ao Museu de Auschwitz-Birkenau, na Polônia, compreendendo-as por um potencial de subversão.

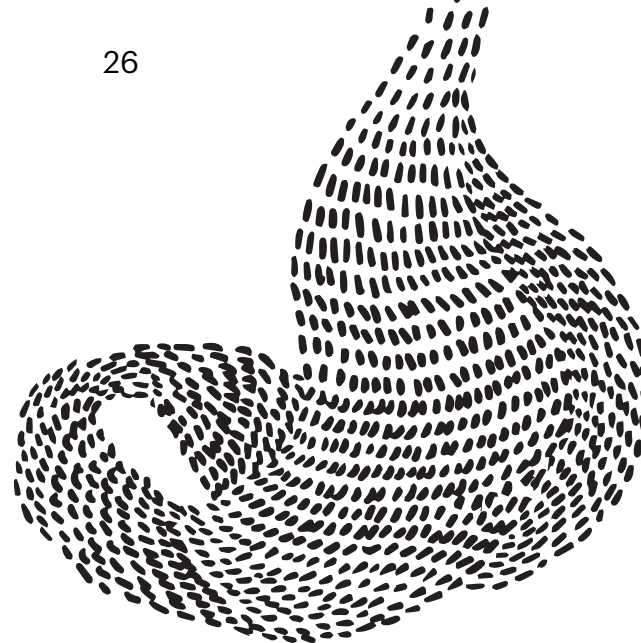
1. Walter Zanini (1925-2013) was a historian, art critic and curator. As well directing MAC-USP, he was a lecturer at Universidade de São Paulo (1972-1989), an institution that played a key role in opening up and formatting graduation and post-graduation art courses.
2. The Young Contemporary Art (JAC) programme was a series of exhibitions that brought together multiple modes of expression both conceptually and aesthetically. The programme was a follow-up to the annual exhibition Young National Drawing (JDN) and Young National Print (JGN), organised by Zanini at MAC-USP.
3. It is interesting how Oscar Niemeyer's (1907-2012) architecture affects the links between the art spaces covered by this essay. The renowned Brazilian architect designed the Cicillo Matarazzo Pavilion (1957), which houses the São Paulo Bienal Foundation and that for many years accommodated MAC-USP's archive and exhibition spaces (including at the time when the JACs were hosted), and co-designed with architect Carlos Alberto Cerqueira Lemos the iconic Copan Building (1966) in São Paulo city centre, which currently houses Pivô.
4. The financialisation of global contemporary art becomes less opaque if we acknowledge the existence of artists' rankings, which work as a sort of speculative stock market for the art circuit. For instance, the initiative Art Facts (<https://artfacts.net/>) requires galleries to register their represented artists. In exchange for a regular fee paid by the galleries, the site follows the 'financial' progress (circulation) of the artist's career throughout time so collectors, curators and market researchers can access the platform to check the symbolic recognition and the actual monetary value of each registered artist.
5. The concept of inoperability traverses the whole of Giorgio Agamben's body of work. However, it is substantially described in his book *The Kingdom and the Glory: For a Theological Genealogy of Economy and Government*, originally published in 2011.
6. Amongst the recent publications on autonomous, independent or alternative spaces in Brazil, the one that best summarises the debate on their existence is *Espaços Autônomos de Arte Contemporânea*, by Kamilla Nunes, published by Circuito (Brazil), in 2013. Free and open access here: <http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2013/11/espacos-autonomos-web-11.pdf>
7. The expression is used by Georges Didi-Huberman in his book *Bark* – originally published in 2017 – with the aim of loosening the idea of exclusivity around the analysed photos (collected in his visit to the Auschwitz-Birkenau Museum, in Poland) providing them with a potential for subversion.

Autocrítica

Rocamboles: antes e depois



Desenhos de [drawings made by the artists] Flora Rebollo, Thiago Barbalho e [and] Yuli Yamagata produzidos para a exposição *Rocamboles* [for the group show *Roly-Poly*], 2018



Self-criticism

Roly-Poly: Before and After

A exposição *Rocamboles*, organizada pelos artistas Flora Rebollo, Thiago Barbalho e Yuli Yamagata, nasceu no contexto do programa Pivô Pesquisa, que destina um grande espaço, livre de paredes, para quinze ateliês rotativos. A organização da arquitetura do Pivô facilita o trânsito e a conversa entre os residentes – ali, os artistas se conheceram e passaram a frequentar os ateliês uns dos outros, o que os fez propor à instituição, na sequência, esta exposição.

Os trabalhos apresentados em *Rocamboles* evidenciavam a manufatura e empregavam técnicas tidas como mais rudimentares ou ao alcance das mãos – o desenho, a costura e os moldes manuais –, na contramão de aludir a tecnologia que caracteriza essa geração de artistas. Muitos dos materiais utilizados – a canetinha, o giz de cera e o lápis de cor –, apontavam uma suposta falta de nobreza, pois costumam ser associados ao diletantismo na prática de arte. A busca pelo singelo se estendia ao título da mostra e a algumas composições que evocavam o universo infantil, em figuras estufadas de espuma, desenhos tipo *doodle* e o emprego de cores fluorescentes. A expografia se desdobrava em uma espécie de jogral de afinidades entre as práticas de cada participante, em que o trabalho de um reverberava no do outro, dotados de humor e desembaraço. Algumas obras esbarravam-se sem cerimônias, como a escultura *Jogging*, de Yuli, simulacro de uma pequena perna em tecido, que calçava um tênis, e literalmente pisava no desenho *Sem título*, de Flora, disposto no chão. Outras eram de autoria coletiva, como a pintura *Mapa*, feita em conjunto por Flora e Thiago, onde ecoavam elementos similares, apontando o lugar em que suas práticas se aproximam. A mostra prescindia de um tema guarda-chuva e seu mote era a vontade de colaboração entre os envolvidos e o processo de construção, reflexo das produções individuais desses artistas, mais resultantes da prática cotidiana no ateliê do que originadas em enunciados textuais.

Em julho de 2018, por ocasião do encerramento da exposição, realizou-se uma Conversa Pública entre os participantes de *Rocamboles*, a artista convidada Erika Verzutti e Fernanda Brenner, diretora artística do Pivô. A certa altura do debate, Erika sublinhou que, assim como ela, esses artistas fazem trabalhos de arte que não precisam de uma razão maior para existir além de simplesmente serem feitos. A artista também destacou a relevância de poder discorrer sobre decisões formais que não miram um assunto que se pretende “sério” ou “grandioso”, mas que são a própria matéria da pesquisa. Notou-se, ainda, que os artistas de *Rocamboles* fazem parte de uma geração, ativa nos últimos cinco ou dez anos, em que predominam práticas mais discursivas, em especial a partir de temas sociais e políticos.

*

The exhibition *Roly-Poly*, organised by artists Flora Rebollo, Thiago Barbalho and Yuli Yamagata, emerged from Pivô Research, a residency programme that provides a large open-space area for 15 rotating studios. The layout of Pivô’s architecture facilitates movement and interaction amongst participants. Following their participation in the programme, the artists – who met at Pivô and spent time in each other’s studios – decided to propose an exhibition.

The artworks exhibited in *Roly-Poly* focused attention on manufacturing and the use of techniques that are considered rudimentary or manual – such as drawing, sewing and manual moulding – as a counterpoint to the use of technological processes typical of the artists’ generation. Some of the materials used – felt tip pen, chalk and pencil – suggest a purported lack of sophistication, as they are commonly associated with diletantism in art. The artists’ search for the uncomplicated was extended to the title of the show: *Roly-Poly*, a popular Brazilian roulade cake, and to some pieces that evoke the universe of children, such as stuffed toys, doodle drawings and the use of fluorescent colors. The exhibition was set up as a play on affinities between each artist’s practice, where one production reverberated into the other, combining humour and a sense of ease. Some artworks touched each other unceremoniously; such as Yamagata’s sculpture *Jogging*, resembling a small fabric leg wearing a training shoe, which literally stepped onto Rebollo’s drawing *Untitled*, displayed on the floor. Other works were collective, such as the painting *Mapa* [Map], a collaboration between Rebollo and Barbalho, which evoke similar elements pointing to the common ground in their practices. The exhibition dispensed with an all-encompassing theme and its motto was a desire to collaborate and the process of making: symptoms that reflect these artists’ individual productions, which are more the result of everyday practice in the studio than the product of textual formulations.



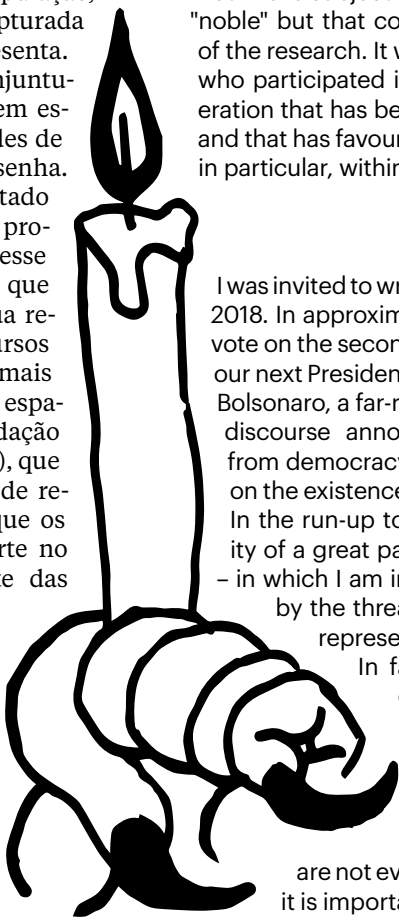
Vista da exposição *Rocamboles* [Overview of the group show *Roly-Poly*] / Foto [Photo]: Everton Ballardin

Thiago Barbalho, *Leite desordenado* [Cluttered Milk], 2018
Foto [Photo]: Everton Ballardin

Recebo o convite para escrever sobre a exposição *Rocambole* em outubro de 2018, por volta de dez dias antes do segundo turno das eleições que vão definir o próximo Presidente do Brasil. As pesquisas revelam em primeiro lugar Jair Bolsonaro, candidato de extrema-direita, cujo discurso de ódio anuncia uma grave cisão com a democracia e, por consequência, abala a existência de um espaço de liberdade para a arte. Neste período que precede as eleições, a subjetividade de grande parcela da população, na qual me incluo, vem sendo capturada pela ameaça que o candidato representa.

Decerto, refletir sobre arte nesta conjuntura esbarra em muita apreensão, em especial com relação às possibilidades de livre expressão no Brasil que se desenha. No programa de governo apresentado por Bolsonaro não há sequer uma proposta para as políticas culturais. Nesse contexto, é importante destacar que o Pivô obtém a maior parte de sua receita a partir da captação de recursos por meio da Lei Rouanet, e, há mais de quatro anos, é um dos únicos espaços em São Paulo, ao lado da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), que mantém um programa contínuo de residências. Verifica-se, portanto, que os poucos espaços autônomos de arte no país dependem substancialmente das políticas públicas culturais para que continuem existindo.

Dia após dia, recentes episódios de ataques à cena artística no Brasil revelam motivações escusas e usos políticos. Em setembro de 2017, a partir de *posts* publicados nas mídias sociais do Movimento Brasil Livre (MBL), grupos conservadores de direita e religiosos neopentecostais conseguiram que o Santander Cultural, em Porto Alegre, fechasse a exposição *Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*,¹ apenas alguns dias após sua abertura. Alegou-se que as obras apresentadas configuravam um atentado à moralidade e a promoção da pedofilia e da zoofilia. Dias depois, o alvo se voltou para a performance *La bête*, de Wagner Schwartz, apresentada no 35º Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). O ataque, ligado à acusação de pedofilia, mais uma vez foi iniciado nas mídias sociais do MBL e avançou para um grave linchamento virtual



In July 2018, to mark the end of the exhibition, Pivô hosted a Public Conversation with the artists behind *Roly-Poly*, who were joined by artist Erika Verzutti and Pivô Director Fernanda Brenner. Verzutti highlighted that – similarly to her own work – these artists make artworks that do not require a main reason to exist rather than the simple fact that they have been made. Verzutti also underlined the importance of being able to talk about formal decisions that do not infer a subject that is supposedly "serious" or "noble" but that compose the actual substance of the research. It was also noted that the artists who participated in *Roly-Poly* are part of a generation that has been active for five to ten years and that has favoured more discursive practices, in particular, within social and political themes.

*

I was invited to write about *Roly-Poly* in October 2018. In approximately ten days, Brazilians will vote on the second round of elections to select our next President. The leader in the polls is Jair Bolsonaro, a far-right candidate whose hateful discourse announces a serious digression from democracy and, consequently, impacts on the existence of a space for freedom in art. In the run-up to the final vote, the subjectivity of a great part of the Brazilian population – in which I am included – has been engulfed by the threat that the leading candidate represents.

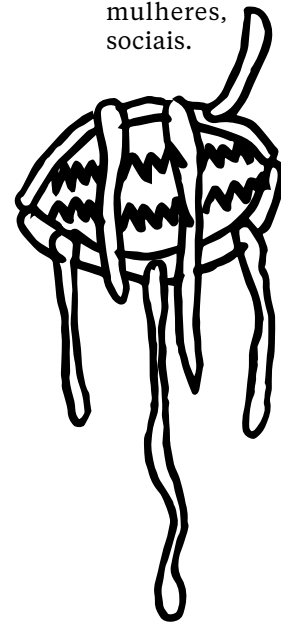
In fact, to reflect on art in this context fills me with great apprehension, particularly with regards to the future of free expression in Brazil. In Bolsonaro's government proposal, cultural policies are not even mentioned. In this context, it is important to bear in mind that Pivô's main source of funding is the Rouanet

Law – an incentive law that is Brazil's main instrument to support cultural projects – and that, for the past four years, the institution has been one of the few spaces in São Paulo, alongside Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), to offer an ongoing programme of art residencies. The limited number of independent art spaces in the country heavily relies on cultural public policies to survive.

Recent attacks on art in Brazil reveal ulterior motives and political machinations. In September 2017, encouraged by social media posts by

ao artista, que chegou a sair do país após sofrer inúmeras ameaças de morte. No mês seguinte, a exposição *História da sexualidade*, organizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), foi inaugurada com a proibição de visitação para menores de dezoito anos, fato inédito na história de setenta anos do museu.

Com o intuito de manipular a opinião pública a favor do desmonte das políticas públicas culturais, essas organizações de direita se alinham disseminando sistematicamente a noção de que artistas são agentes imorais, ligados a uma esquerda que ameaça os valores cristãos "da família", além de "vagabundos sustentados pela Lei Rouanet". É evidente a instrumentalização da arte por parte de uma agenda conservadora, em um amplo contexto de perseguição e tentativa de criminalização daqueles identificados com os movimentos de esquerda, bem como o projeto de banir o pensamento crítico e o debate associados a essa corrente política. À época de todos esses ataques, o candidato supracitado se aproveitou das polêmicas para aparecer de maneira efusiva na mídia, colocando-se em oposição às mencionadas mostras, chegando mesmo a afirmar, em um programa de televisão: "tem que fuzilar os autores dessa exposição" (em referência à *Queermuseu*). Com frequência, seu discurso alveja povos indígenas, negros, mulheres, sociais.



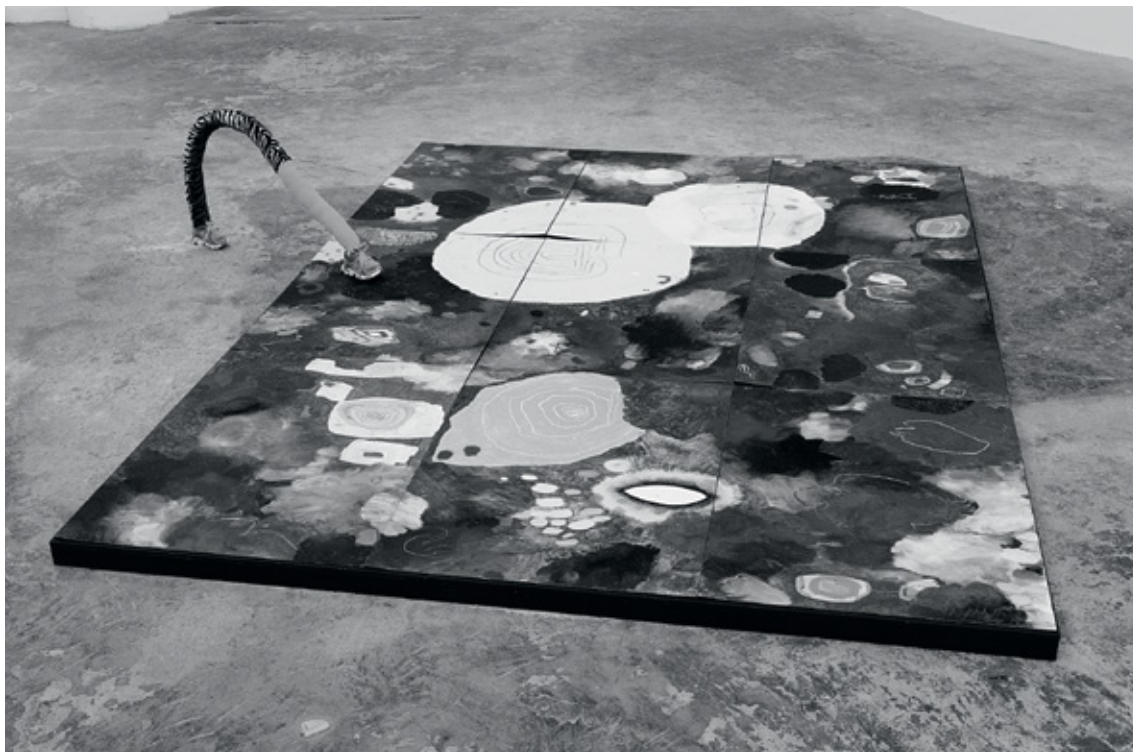
LGBTQIA+s e movimentos Na semana que antecede o segundo turno das eleições, o cenário político traumático se agrava, e o candidato chega a falar de exílio e prisão a seus opositores, enaltecendo a ditadura civil-militar, em outra oportunidade de pronunciamento público.³ Entrego este texto com Bolsonaro recém-eleito e com a convicção de que será preciso disputar, a partir de agora, de forma incessante um lugar de liberdade para a arte no Brasil.

*

right-wing activists Movimento Brasil Livre (MBL), conservative and Christian groups were successful in demanding that Santander Cultural, an art venue in Porto Alegre, close down the exhibition *Queer-Museum – Cartographies of Difference in Brazilian Art*, only a few days after its opening. The allegation was that the exhibited artworks were immoral and promoted paedophilia and zoophilia. Days later, a new target was Wagner Schwartz's performance *La bête*, presented at the 35th Panorama of Brazilian Art at Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). The attack, also linked to an accusation of paedophilia, was once again triggered by MBL's social media posts, which led to the vicious digital lynching of the artist, who left the country after several death threats. In the following month, the exhibition *Histories of Sexuality* – organised by Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) – set an over-18s admission policy, an unprecedented decision in the 70 years of the museum's history. These right-wing organisations are

aligned with the objective of manipulating public opinion against cultural policies via the systematic dissemination of the notion that artists are immoral agents linked to a left-wing force that threatens "family values" and "tramps supported by Rouanet Law". This is an attempt to exploit art for the benefit of a conservative agenda, in a broader context of persecutions and the criminalisation of individuals who are perceived to be linked to left-wing parties, as well as an effort to abolish critical thought and intellectual debate associated with them. At the time of these attacks, the presidential candidate made gushing media appearances in order to profit directly from the controversy. In a TV show Bolsonaro declared his opposition to these exhibitions stating that: 'the authors of this show [*Queer-Museum*] deserve to be shot'. His discourse often targets indigenous and black people, women, LGBTQIA+s and social movements. With only one week to the second round of presidential elections, tension is on the rise as the candidate spoke openly about the exile and incarceration of his adversaries, celebrating the civil-military dictatorship.

*



Yuli Yamagata, *Jogging*, 2018 / Flora Rebollo, Sem título [Untitled], 2018 / Foto [Photo]: Everton Ballardin

Vista da exposição *Rocambole* [Overview of the group show *Roly-Poly*] / Foto [Photo]: Everton Ballardin

De volta à mostra *Rocambole*, vale retomar o debate realizado meses atrás no Pivô. Os trabalhos apresentados na exposição não aspiravam a um conteúdo declaradamente político, mas ao escolherem enfatizar a importância do processo e do fazer, falavam da própria prática artística e reivindicavam uma das fundamentais missões do artista na sociedade: a elaboração de um espaço imaginativo coletivo, dotado de potências transformadoras. A função social da arte é urgente em tempos que flertam com o totalitarismo.

Um dos trabalhos de Yuli Yamagata, *Lagostine*, era uma pequena escultura de espuma que se parecia com um escorpião desengonçado, de grandes unhas afiadas, um tanto lascivas, pintadas de vermelho. A figura estava posicionada quase no teto, acima de uma janela, como que preparada para o bote. Afinal, a quem a arte pode parecer tão ameaçadora?

Livia Benedetti

é curadora, pesquisadora e co-fundadora do www.aarea.co
is a curator, researcher, and co-founder of www.aarea.co

I am submitting this article after Bolsonaro's recent election. Now, we must fight round-the-clock for a space of freedom for art in our society. Going back to *Roly-Poly*, it is worth revisiting the debate that took place at Pivô months ago. The artworks presented at the show are not openly political. However, by choosing to emphasise the importance of the process of making, they deal with artistic practice itself, claiming one of art's fundamental missions in society: to build a collective imaginative space, underpinned by transformative powers. In times of authoritarian tendencies, the social role of the artist is fundamental.

The exhibition featured Yamagata's *Lagostine*, a small foam sculpture resembling an ungainly scorpion with huge, sharp and somewhat lascivious claws with red-painted nails. The sculpture was displayed above a window, near the ceiling, as if ready to pounce. For whom does art seem so threatening?

1. Após seu fechamento, a exposição tornou-se um símbolo da luta contra a censura nas artes e ganhou novos capítulos. O Museu de Arte do Rio (MAR) se ofereceu para abrigar a mostra, porém a transação foi vetada pelo prefeito e bispo licenciado pela Igreja Universal Marcelo Crivella. Meses depois, a exposição foi finalmente realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, também no Rio de Janeiro, por meio de uma campanha de financiamento coletivo na internet que obteve grande apoio popular, alcançando centenas de milhares de reais a mais do que a meta inicial.
2. Programa *TV Verdade* do SBT/Alterosa, Minas Gerais, em 15 de setembro de 2017.
3. Fala proferida em 21 de outubro de 2018, e transmitida ao vivo, por vídeo, em telão na Avenida Paulista, São Paulo, para uma multidão de apoiadores.

1. After closing, the exhibition became a symbol of the struggle against censorship in art, and there were attempts to preserve it. Museu de Arte do Rio (MAR) offered to host the show; however, Mayor of Rio and Bishop of Universal Church Marcelo Crivella vetoed the transfer. Months later, the exhibition moved to Escola de Artes Visuais do Parque Lage, also in Rio de Janeiro, sponsored by a crowdfunding that enjoyed significant popular support and secured hundreds of thousands of Reals over its initial goal.
2. TV show *TV Verdade*, broadcast by SBT/Alterosa, Minas Gerais, on September 15, 2017.
3. Speech given on October 21, 2018 and broadcast live on Paulista Avenue in São Paulo, for a multitude of supporters.

Entrevista Interview Letícia Ramos

História Universal dos Terremotos

Universal History of the Earthquakes

“A pesquisa alimenta o meu imaginário, ela dá substância as minhas fabulações. Minha relação com esse processo de investigação é muito intensa porque há apenas um indício como ponto de partida. Preciso estar imersa nos assuntos de meu interesse para encontrar um mapa que me leve à síntese formal. Nos trabalhos, a isso se soma a reinterpretação da técnica. O meio também é investigado e irá apresentar, posteriormente, as ferramentas estéticas que serão usadas para a construção da imagem”.

– Letícia Ramos



Leticia Ramos, *Sismógrafo* [Seismograp], 2018
Foto [Photo]: Everton Ballardin

Leticia Ramos, *Risco IV*, 2018
Foto [Photo]: Everton Ballardin

EDUARDO STERZI Quando conversamos, após a visita a sua exposição *História Universal dos Terremotos* no Pivô, você me disse que via nos seus trabalhos uma semelhança estrutural com os romances de Jules Verne. Este é um dado que, a meu ver, não fica de todo explícito na configuração final de suas obras. E é curioso lembrar, à luz disso, que Verne foi, em alguma medida, fundamental para a história do cinema, por meio da apropriação que Georges Méliès fez do romance *De la terre à la lune* para criar o filme *Le voyage dans la lune* (1902), mas que a experiência da ficção científica, que teve nele um de seus primeiros e principais formuladores, permaneceu em alguma medida à margem da história da fotografia – como se o cinema de ficção científica fosse quase um desenvolvimento natural da ideia do gênero literário correspondente, mas a ninguém tivesse ocorrido, naquele momento de grande inventividade técnica e artística, que a fotografia também pudesse explorar tais potencialidades. Sua obra pode ser vista como uma tentativa de reatar esses fios que ficaram, talvez, mais dispersos do que deveriam lá no passado das intersecções possíveis entre literatura, cinema e fotografia?

LETICIA RAMOS A literatura de Jules Verne sempre me inspirou; me interessa essa espécie de romance geográfico elaborado por ele. A paisagem faz parte do conflito da narrativa e define muito o universo ficcional da obra. Sob o ponto de vista formal, cada capítulo do livro apresenta uma espécie de escaleta da história que se desenrola nas páginas seguintes. A história é contada nos entretítulos de forma ao mesmo tempo sintética e poética, mas em cada capítulo abre-se um mundo inteiro de possibilidades para a história contada. Acho que trato os meus assuntos um pouco dessa forma.

A fotografia nasce científica: química, física e mecânica; mas também mágica, como medida, como prova real de fenômenos invisíveis, como representação do real. Também considerando os primeiros cinemas não se pode desconectar as imagens fotográficas e cinematográficas da mágica, da fantasmagoria e da ilusão. Em *Le voyage dans la lune*, Méliès repetia alguns truques realizados pelo ilusionista húngaro Harry Houdini em suas atuações, mas também ilustrava a imaginação do leitor dos livros de ficção. Acho que a ideia do meu trabalho não é exatamente costurar os campos mencionados para uni-los, mas sim aproximá-los, mantendo espaços para que o espectador possa construir sentidos a partir de seu próprio repertório.

“Research feeds my imagination; it nurtures my fabrications. My relationship with the investigation process is intense as all I have in the beginning is a clue. I need to be immersed in the subject that interests me in order to find a map that can lead me to a formal synthesis. In the artworks, this is added to technical reinterpretation. The medium is also part of the investigation as it leads to the aesthetic tools that will be used to build an image”.

EDUARDO STERZI After my visit to your exhibition *Universal History of Earthquakes* at Pivô, you spoke about the structural similarity between your work and Jules Verne’s novels. In my opinion, this is not entirely clear in the final configuration of your artworks. It is worth noting that – to some extent – Verne played a key role in the history of cinema via Georges Méliès’ adaptation of his novel *De la terre à la lune* into the film *Le voyage dans la lune* (1902). However, the experience of science fiction – a genre in which Verne was one of the first and main references – has remained to some degree outside the history of photography, as if sci-fi film was the natural development of the literary genre and no one had realised that photography and its great technical and artistic inventiveness could also explore this potential. Your work can be seen as an attempt to resume these threads that became perhaps more dispersed than they should have in the past of possible intersections between literature, cinema and photography?

LETICIA RAMOS Jules Verne’s literature has always interested me. I’m interested in his sort of geographical romance. The landscape is part of the plot and defines the book’s fictional universe. Formally, every chapter presents a sort of storyboard telling the story that will unfold in the next pages. The story is told between the lines in a synthetic and poetic way. At each new chapter a whole new world of possibilities unfolds. I think I also deal with my topics in the same way. Photography was born as science: something chemical, physical and mechanical; but also as magic, as measurement, as evidence of invisible phenomena

E.S. Chama atenção no seu trabalho o hiato que parece haver entre uma fase de pesquisa muito detida e extensa, em que as bases factuais dos seus focos de interesse são amplamente investigadas e documentadas, e a tradução dessa pesquisa nas obras resultantes; essas usualmente fogem a qualquer forma explícita de reprodução dos dados resultantes da investigação. Por que, por um lado, é tão necessária a pesquisa para o seu trabalho? E por que, por outro é também tão decisivo que ela resulte numa inscrição elíptica, alusiva, metafórica?

L.R. A pesquisa é sempre um ponto de partida, uma forma de me aproximar do universo que desejo mostrar ou da história que desejo contar. A pesquisa constitui um longo caminho e neste percurso me deparo com pesquisadores, inventores e acontecimentos históricos



Leticia Ramos, *Instant Sequential I*, 2009
Foto [Photo]: Everton Ballardin

que me impulsionam a produzir imagens que ilustrem fatos e paisagens nunca fotografados. A pesquisa alimenta o meu imaginário, ela dá substância as minhas fabulações. Minha relação com esse processo de investigação é muito intensa porque há apenas um indício como ponto de partida. Preciso estar imersa nos assuntos de meu interesse para encontrar um mapa que me leve à síntese formal. Nos trabalhos, a isso se soma a reinterpretação da técnica. O meio também é investigado e irá apresentar, posteriormente, as ferramentas estéticas que serão usadas para a construção da imagem. Acho que o filme *Não é difícil para um investigador da natureza simular os fenômenos* (2018) traz um pouco disso, pois retrata uma experiência científica histórica, uma proposição ilustrada. A pesquisa química realizada para elaborar esse trabalho é composta por um repertório imagético didático, com um tipo

and as the representation of the real. When we consider early cinema, photographic and cinematographic images cannot be disconnected from magic, phantasmagoria or illusion. In *Le voyage dans la lune*, Méliès replicated tricks used by Hungarian illusionist Harry Houdini in his performances, but also illustrated the reader's imagination of fiction books. I think that the idea behind my work is not really to sew together the different fields but to get them closer, leaving some space so the spectator can build meanings from their own repertoires.

E.S. A striking feature of your work is the gap that seems to exist between a stage of careful and extensive research, in which the factual basis of your interests are widely investigated and documented, and the translation of this research into the resulting artworks. These are rarely an explicit reproduction of the research data. Firstly, why is research so important to your work? And, secondly, is the fact that results are so elliptical, allusive and metaphorical also pivotal?

L.R. A Research is always a departure point, a way of getting closer to a universe that I want to show or a story I want to tell. Research is usually a long way and, in this journey, I come across other researchers, inventors and historical events that push me to produce images that illustrate facts and landscapes never before photographed. Research feeds my imagination; it nurtures my fabrications. My relationship with the investigation process is intense as all I have in the beginning is a clue. I need to be immersed in the subject that interests me in order to find a map that can lead me to a formal synthesis. In the artworks, this is added to technical reinterpretation. The medium is also part of the investigation as it leads to the aesthetic tools that will be used to build an image. I think the film *Não é difícil para um investigador da natureza simular os fenômenos* [For A Researcher Of The Nature, It Is Not Difficult To Simulate A Phenomenon] (2018) talks a little bit about it, as it portrays a historical scientific experiment, an illustrated proposition. For this work, my research into chemistry included a didactic image repertoire made with a specific type of analogical photographic material that is also processed into image. The themes of chemistry and experimentation are reiterated, generating a language, which despite being specific is also generous to the available visual repertoires of science. To some extent, this is

específico de material fotográfico analógico, que se torna imagem também por um processo. Há uma reiteração dos temas da química e da experiência que cria uma linguagem bastante específica mas também muito generosa com os repertórios visuais disponíveis sobre a ciência. De alguma forma, isso se aplica a todas as obras da exposição, como, por exemplo, na série *Rupturas* (2017/2018), em que uma vareta de pau-brasil é quebrada sob uma luz estroboscópica em uma máquina de microfilmagem de documentos. As imagens produzidas por esse processo, que se relacionam com a catalogação de documentos, são, de certa forma, resultados de uma experiência científica. Essas experiências do estúdio acabam se constituindo como evidências no romance criado na exposição. É um processo de idas e vindas que por fim se realiza no espaço, às vezes de forma mais abstrata, outras de forma mais sensorial.

E.S. Estamos numa época em que a exigência de um compromisso político muito claro nas obras de arte e mesmo na curadoria de exposições tornou-se quase uma imposição. A sua obra, precisamente pelas características elípticas e alusivas a que me referi na pergunta anterior, parece se abster de cobranças desse tipo. No entanto, tenho a impressão de que, longe de qualquer real absentismo, você encontrou um modo muito próprio de se aproximar da esfera política, o que fica mais explícito numa série como *A resistência do corpo*, mas que também está presente, a meu ver, no enfrentamento desse grande tropo político que é o terremoto. Essa aproximação oblíqua à imaginação política é proposital? Ou é um efeito, *a posteriori*, da recepção de seu trabalho nesta época?

L.R. A imaginação oblíqua é o FUNDAMENTO do meu trabalho – escrevo assim, em letras maiúsculas, pois é justamente esse exercício de síntese metafórica que busco todos os dias no estúdio. Não é fácil. Respondo a esta pergunta em uma segunda-feira, em um avião da Aerolíneas Argentinas, logo após a vitória de um candidato populista, representante da extrema-direita, nas eleições presidenciais do Brasil. Sentado ao meu lado, um argentino comenta a matéria de uma revista que tem na capa a ilustração de um cavalo de Tróia onde estão montados os candidatos da oposição. Os últimos dias têm afetado a todos psicologicamente. Não consigo mais ler o *feed* do meu Facebook, que havia começado a consultar com muito mais frequência recentemente.

applicable to all the exhibited works, such as the series *Rupturas* [Ruptures] (2017/2018), in which a strip of Brazilwood snaps under the stroboscopic light of a device used to microfilm documents. The images produced in the process – which are related to the cataloguing of documents – are to a certain degree the result of a scientific experiment. These studio experiments become evidence in the narrative created in the exhibition. It is a process of coming and going that is ultimately conjured in the space, sometimes in a more abstract way, other times in a more sensorial way.

E.S. We are living in a time when the demand for artworks and even curatorial projects with a clear political commitment is almost an imposition. Your work – precisely due to its elliptical and allusive nature that I mentioned in the previous question – seems to abstain from these types of demands. Nonetheless, I have the impression that, rather than showing absenteeism, you have found your unique way to approach the political sphere. This becomes clearer in a series such as *A resistência do corpo* [Body Resistance], and is also present in the way you deal with the great political trope that is an earthquake. Is this oblique approach to political imagination purposeful? Or is it an *a posteriori* effect of the way your work is received?

L.R. A This oblique imagination is in fact the FOUNDATION of my work. I am using uppercase here because this is precisely the metaphorical synthesis exercise I am seeking in the studio every day. It is not easy. I'm writing my answer to this question on a Monday, inside an Aerolíneas Argentinas airplane. A populist extreme right-wing candidate has just won the Brazilian Presidential elections. Sitting next to me, an Argentinian is commenting on a magazine cover article featuring the image of opposition candidates riding a Trojan horse. The last few days have affected us all psychologically. I can't bear to read my Facebook feed anymore, which I had started to check much more often recently. In the virtual environment, it seemed that we were all talking about the same thing. My headphones are in and I'm listening to Argentinian rock. I started to draw a scene in which a time capsule, dumped at the bottom of the deep sea, is frozen. As it begins to defrost, it surfaces onto to a vast lake surrounded by a mountain range with snowy peaks. Outside my window, a cluster of compact, firm clouds pass-by as if in a tracking shot.

Naquele ambiente virtual, parecia que falávamos todos do mesmo assunto. Fones de ouvido, rock argentino e começo a desenhar uma cena em que uma cápsula do tempo, depositada no fundo do oceano profundo, congela-se e depois, ao descongelar-se, submerge em um vasto lago em meio a uma cadeia de montanhas de picos gelados. Na janela, um aglomerado de nuvens, compactas, firmes, passa em *travelling* lateral. Não há como separar arte e política. Ser artista é um ato político. Pensar, imaginar, criar são coisas que não cabem em um contexto autoritário. Poderíamos discutir horas sobre o capital e a arte ou sobre a influência do mercado na criação artística, mas, de fato, no início de tudo, está o artista e sua subjetividade frente àquilo que o emociona. Vejo minhas imagens como uma construção complexa que envolve técnica e também romance.

A imaginação é a maior potência de um artista. Através dela, ele é capaz de criar as metáforas e de ser oblíquo. Ainda que vivamos um momento em que todos falam e que todos emitem opiniões sobre tudo, exercer sua liberdade de criação parece ser a coisa mais subversiva a se fazer. Hoje, minutos antes de pegar este avião, li o jornal no café que costumo frequentar. Levantei a minha xícara e olhei para um quadro, pendurado na entrada, no qual estava escrito “estamos juntos”; talvez esse tenha sido o momento mais emocionante que me aconteceu nos últimos dias, marcados por tantas turbulências. Precisamos seguir sonhando, compondo músicas, pintando, escrevendo, lendo e falando sobre o que quisermos! Não há limites para o pensamento, e precisamos nos manter assim, íntegros na nossa liberdade de pensamento. Esse estado imaginativo é o motor para as ideias que construirão o futuro.

E.S. Você desenvolveu em Portugal a pesquisa que resultou na *História Universal dos Terremotos*, mas ela – talvez sintomaticamente – só veio a público na Espanha. O que esse trabalho lhe permitiu perceber sobre a atual relação de Portugal com esse acontecimento histórico tão fundamental para a configuração com a qual o país ingressou na modernidade? E ainda, a visão que você tinha da relação entre Portugal e Brasil mudou a partir do foco sobre esse acontecimento que foi o terremoto de 1755? Esse terremoto continua ressoando aqui?

L.R. A partir de minha visão como estrangeira, vejo certo desprezo dos portugueses quando os indago sobre o assunto. Há, é claro, um

It's impossible to separate art from politics. Being an artist is a political act. To think, to imagine, to create, are acts that do not fit an authoritarian context. We could talk for hours about the capital value of art or about the market influence on artistic creation, but in fact, at the beginning of everything, all we have is the artist and the subjectivity that touches them emotionally. I see my images as a complex construction that involves both technique and romance.

Imagination is the artist's greatest power. With it, the artist is able to create metaphors and obliqueness. Even though we live in an era where we all speak out and have opinions on everything, exercising our freedom of creation seems to be the most subversive thing to do. Today, a few minutes before I took this plane, I sat and read the newspaper at my local café. I raised my coffee cup and saw a picture, hang by the entrance, that read, 'we are together'. Perhaps this was the most emotive moment of the last few days, which have been marked by so much turbulence. We need to keep on dreaming, composing music, painting, writing, reading and talking about anything we want! There are no limits to thought and we need to keep on going like this: irreproachable in our freedom of thought. This imaginative state is the driving force behind the ideas that will make the future.

E.S. You developed the research that became the exhibition *Universal History of Earthquakes* in Portugal. However – perhaps as a symptom – the exhibition only became public in Spain. How did this work help you understand Portugal's current relationship with this historical event, which was key in the country's insertion into modernity? Has your view of the relationship between Portugal and Brazil changed after you focused on the 1755 earthquake? Is this event still resonating in Brazil?

L.R. A From my point of view as a foreigner, when I asked Portuguese people about it, I felt a degree of contempt from them. There is, of course, a distance from the past, but there is also a sort of veiled fear in the face of the possibility of something like that happening again in Lisbon. Based on the literature I read during my research, I mostly observed that in the mid-1800s Portugal was described as a provincial, backward country that relied on colonial gold to buy knowledge, recognition and culture. In that century, the Portuguese Crown acquired



Vista geral da exposição *História Universal dos Terremotos* [Overview of the show *Universal History of the Earthquakes*], 2018
Foto [Photo]: Everton Ballardin

distanciamento do passado, mas sinto também que há uma espécie de medo velado do futuro, do que poderia ser a ocorrência de um grande terremoto hoje na cidade de Lisboa. Em boa parte da literatura com que tive contato durante minha pesquisa, constatei que Portugal, em meados do século XVIII, é descrito como um país atrasado, tacanho, que depende do ouro de suas colônias para comprar conhecimento, reconhecimento e cultura. Naquele século, a Coroa adquire grandes coleções de livros raros para a criação de bibliotecas, destruídas pelo terremoto. Em seguida, outras publicações são adquiridas como principal medida para a reconstrução da nação. Anos mais tarde, no momento da fuga da família real para o Brasil, parte dos livros é deixada para trás. Por descuido, eles são esquecidos em caixas na beira do cais de Lisboa. Àquela época, existia um culto à imagem estereotipada do fidalgo estudioso. Os óculos, símbolo de sabedoria, eram utilizados até mesmo por quem não lia – eles estavam ligados, em especial, ao desgaste da vista pelo excesso de leitura sob luz de velas. Entretanto, há inegavelmente a expertise da engenharia

large rare book collections to recreate libraries that had been destroyed by the earthquake. After that, other publications were acquired as one of the main measures geared towards the reconstruction of the Portuguese nation. Years later, when the Royal family escaped to Brazil, part of this book collection was left behind. In a moment of carelessness, these books were forgotten inside boxes at the edge of the docks in Lisbon. At the time, there was a cult around the stereotypical image of the studious nobleman. Glasses, which were a symbol of knowledge, were worn even by people who could not read – even though their need was mostly linked to damaged vision due to excessive reading under candlelight. Nonetheless, the power of Portuguese naval engineering at the time is undeniable and would later serve as the basis for the construction of the post-earthquake anti-seismic structures known as ‘Pombaline cages’. This landscape – although not represented in the history books used by Brazilian primary schools in the 1980s – was not as surprising for me as the realisation that a natural event of that proportion

naval e não por acaso essa referência será a base para o projeto de criação das estruturas antissísmicas que serão construídas após o terremoto: as gaiolas pombalinas. Esse cenário, ainda que não representado nos livros de história de nossas escolas primárias, durante os anos 1980, não me surpreendeu tanto quanto a constatação de que um evento natural daquele porte pudesse impactar filosoficamente o mundo. Uma pesquisa recém-publicada prova que o tsunami de Lisboa chegou até o litoral brasileiro em uma praia de Pernambuco. Documentos papais da paróquia da cidade comprovam essa teoria. No Brasil, portanto, a onda chega de duas formas: a física e a econômica, esta exercida pelo extrativismo da madeira, a aplicação de impostos para as colônias e a presença de estruturas como as gaiolas pombalinas, encontradas em São Luiz do Maranhão. Gosto de estudar histórias e de desenvolver fábulas. A *História Universal dos Terremotos* ressoa medos, mitos, lendas, acidentes geográficos e estudos físicos e químicos comuns à ideia do terremoto. Um deus *ex machina* do imprevisível. Na exposição, essa ideia também aparece com a instalação *Sismógrafo* (2018), um filme de 35 mm amarrado às estruturas do prédio do Pivô. O filme está em constante iminência de romper-se, sem hora marcada. Quando olhamos para as roldanas, tudo é muito instável: a agulha que risca o filme e as perfurações não exatamente alinhadas que percorrem seus vinte metros formando o círculo que pisca projetado na coluna. Tudo se move e não se pode prever o tempo de manutenção desse frágil equilíbrio. Não se pode prever um terremoto.

E.S. Paralelamente à *História Universal dos Terremotos*, você desenvolveu um trabalho chamado *A grande onda*, apresentado na Galeria Filomena Soares, em Lisboa, também em 2018. É um trabalho que, ao contrário daquela exposição, não se baseia numa catástrofe que efetivamente ocorreu, mas num surto de pânico que dominou os banhistas do Algarve, em agosto de 1999, diante da possibilidade de um tsunami – isto é, diante de uma catástrofe que poderia ter ocorrido, mas que era, desde o início, pura ficção. Que relação você vê entre esses dois trabalhos? A grande onda é, em alguma medida, uma atualização da *História Universal dos Terremotos*?

L.R. Imagine você em uma praia cheia, em pleno verão, olhando o horizonte, e em algum momento alguém ao seu lado escuta pelo rádio que

could have a philosophical impact in the world. Recently published research demonstrated that Lisbon's tsunami reached the Brazilian coast on a beach of Pernambuco. Papal documents from the local parish substantiate this theory. The giant wave approached Brazil in two forms: physical and economic, resulting in the extraction of wood, the enforcement of a colonial tax and the presence of structures similar to 'Pombaline cages', as seen in São Luís do Maranhão. I enjoy studying stories and creating fables. *História Universal dos Terremotos* resonates fears, myths, legends, geographical accidents and studies on physics and chemistry that are common to the idea of an earthquake: an ex-machina god of the unpredictable. In this exhibition, the same idea also appears in the installation *Sismógrafo*, 2018 [Seismograph, 2018], which is made of a 35 mm film tied to the structure of Pivô building. The film is constantly on the verge of breaking, with no set time. When we look at the pulleys, everything is unstable: the needle that scratches the film and the barely misaligned perforations that cover its 20 metres forming a circle whose projection flashes on the column. Everything is moving and we cannot predict how long this fragile balance will last. We cannot predict an earthquake.

E.S. In parallel to *Universal History of Earthquakes*, you produced a project titled *A grande onda* [The Great Wave], exhibited at Galeria Filomena Soares, in Lisbon, also in 2018. Unlike *Universal History of Earthquakes*, *A grande onda* is not based on a catastrophe that actually happened but on an outbreak of mass panic that overtook beach-goers in the Algarve in 1999, as they were faced with the possibility of a Tsunami: a catastrophe that could have happened but that was, from the start, pure fiction. How are these two works related? Is *A grande onda*, to some extent, an updated version of *Universal History of Earthquakes*?

L.R. Imagine you are on a crowded beach, looking at the horizon, and at some point someone next to you hears on the radio that a gigantic wave is coming towards you. A short while later, there are rumours that the wave has already arrived on a nearby beach. You look at the horizon again and, in fact, there is a white line that slowly moves up and down. Below this radiant line, there is an out-of-focus almost-white blue area that pulsates. You hear a siren and a car drives past asking people to leave the seaside.

uma onda gigante está se movendo no horizonte. Logo mais, há um burburinho entre as pessoas pois alguém ouviu dizer que em uma praia próxima a onda já havia chegado. Você olha para o horizonte novamente e de fato existe essa linha branca que se move de forma lenta para cima. Em baixo da linha luminosa, uma zona azul clara, esbranquiçada e sem foco, pulsa. Uma sirene e um carro passam na beira da praia pedindo que as pessoas deixem a orla. Alguns deixam a praia, outros sobem as escadas na direção dos carros e lá de cima, enquanto escutam rumores de que a oscilação já havia atingido outra praia, permanecem observando a falsa onda que nunca chega. O fato é que lá de cima das falésias, ao olhar para o horizonte, todos viam a faixa branca. Esse fenômeno de ilusão óptica, *fatamorgana* ou miragem, ficou conhecido como a “onda gigante do Algarve”. O evento constitui uma espécie de holografia, de realidade expandida, uma grande metáfora da pós-verdade. A grande onda do Algarve virtualiza o fato histórico do tsunami. Os vídeos e os três grandes fotogramas que apresentei na exposição *A grande onda* (Lisboa, maio de 2018) são a prova material dos efeitos óticos. O papel fotográfico, diretamente em contato com as esculturas, cria novas formas tridimensionais no plano bidimensional. O mesmo acontece com o vídeo, que a partir do *stop motion*, em microfilme, registra uma cultura luminosa que se move. É um conjunto que estuda as distorções óticas causadas por fenômenos como o da refração, da difração e da propagação da luz. Esses estudos tocam a exposição *História Universal dos Terremotos* em dois aspectos: na análise sobre a superfície da matéria fotográfica e na localização geográfica da própria exposição que acontece, simultaneamente, em pontos cortados pelo oceano.

Eduardo Sterzi

é escritor e professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) is a writer and professor of Literary Theory at the Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Letícia Ramos

é artista is an artist

Some people leave the beach and others climb up the stairs towards their cars, from where they wait to watch the wave that never arrives. The fact is that from the top of the cliff, looking at the horizon, everyone could see the white strip. This optical illusion is called *fatamorgana* or mirage and the event became known as the "Algarve's giant wave". It represented a sort of holograph, an expanded reality, a powerful post-truth metaphor. The giant wave virtualises the event of the tsunami as historical fact. The videos and three large photograms I presented at the exhibition *A grande onda* (Lisbon, May 2018) are material proof of optical effects. The photographic paper, directly in contact with the sculptures, creates new three-dimensional forms in the two-dimensional plane. The same happens with the video as the microfilm stop motion records a luminous sculpture that moves. It is a set of artworks that examines the optical distortions caused by phenomena such as refraction, diffraction and light propagation. They relate to *Universal History of Earthquakes* in two aspects: the investigation of the surface of photographic material and the geographical location of the exhibition that happens simultaneously in two points connected by the ocean.

1. Entrevista realizada por ocasião da exposição *História Universal dos Terremotos* de Letícia Ramos no Pivô (02/09 – 27/10/2018)
2. Escaleta é um termo técnico no universo do cinema e do teatro que organiza as ações da história por ordem de acontecimento. Ela serve de mapa para o roteiro.
3. VELOSO, José Alberto Vivas. *Tremeu a Europa e o Brasil também*. São Paulo e Lisboa: Chiado Editora, 2015.

1. Interview on the occasion of Letícia Ramos' exhibition *Universal History of Earthquakes* at Pivô (02/09 – 27/10/2018).
2. VELOSO, José Alberto Vivas. *Tremeu a Europa e o Brasil também*. São Paulo e Lisboa: Chiado Editora, 2015.

Crítica Comparada

Histórias afro-atlânticas

Crisscrossed Critics

Afro-Atlantic Histories

Próxima estação:
mapas e margens do acesso
às instituições culturais

Next Station:
Maps, Margins and Access
to Cultural Institutions

Há algum tempo venho observando que museus como a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) têm investido recursos em propaganda institucional com o objetivo de atrair maior público para frequentar esses espaços historicamente segregados, que, ainda no século XXI, estão longe de contemplar a diversidade cultural que o Brasil e, em menor escala, a cidade de São Paulo, contêm.

No início do ano de 2017, a Pinacoteca realizou a campanha publicitária “Dê as caras”. O objetivo era mostrar que qualquer pessoa poderia gostar de arte, desde que tivesse contato com objetos artísticos, como aqueles expostos naquela instituição. Não havia, afirmava a campanha, certo ou errado: “Tem arte”. Fotografadas para a ação, além de pessoas brancas, registrou-se um homem negro. Ao mostrá-lo em espaços públicos de ampla circulação, a instituição dizia que negros – historicamente presentes na Pinacoteca enquanto tema para a arte, mas também, e em menor número, como artistas integrantes de seu acervo – são ali bem-vindos.

Ter um público negro que frequenta ativamente o seu espaço é também um interesse do MASP, que, para a divulgação da exposição *Histórias afro-atlânticas*, exibiu, nas ruas, a imagem de ao menos duas obras presentes na mostra: *Conversation* (1981), do jamaicano Barrington Watson (1913-2016), e os retratos dos líderes de levantes populares contra a escravidão no Brasil *João de Deus Nascimento* e *Zeferina* (2018), do brasileiro Dalton Paula. Vi os retratos de Paula nas estações do metrô Trianon-Masp, na avenida Paulista, e o de *Zeferina* na estação Corinthians-Itaquera, na extrema zona leste da cidade. Enquanto na primeira estação é possível encontrar um pequeno texto sobre a história dessas personalidades, cujos rostos foram imaginados por Paula – artista preocupado com a ausência de representação visual das lideranças negras na memória brasileira –, em Itaquera, apenas *Zeferina* pode ser vista; na ocasião, o texto explicativo, restrito à estação Trianon, não estava presente. A estratégia do MASP revela o potencial de comunicação de instituições de grande porte. Mas a quem essa comunicação atinge? Quantos entendem

Museums such as Pinacoteca do Estado de São Paulo and Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) have recently been investing in institutional advertising with the aim of attracting more people into their historically segregated spaces. Even in the 21st century, these institutions are still unable to contemplate the cultural diversity of Brazil and, on a smaller scale, the city of São Paulo.

At the start of 2017, Pinacoteca ran a marketing campaign called “Show Your Face” [in Portuguese, *Dê as caras*]. The idea was to demonstrate that anyone can appreciate art, as long as they are in contact with great artworks like the ones exhibited at Pinacoteca. The message was that there is no right or wrong: “there is art”. The photograph showed a Black man standing alongside some white people. This was the institution’s way of saying that Black people – whose presence in Pinacoteca has historically been as the subjects of art, and in smaller numbers, as artists in the collection – were welcome.

Having a regular Black audience is also something MASP is concerned with. In an effort to publicise the exhibition *Afro-Atlantic Histories*, the museum externally advertised the image of at least two artworks exhibited in the show: *Conversation* (1981), by Jamaican artist Barrington Watson (1913-2016), and the portraits of leaders of popular uprisings against slavery in Brazil: *João de Deus Nascimento* and *Zeferina* (2018), by Brazilian artist Dalton Paula. I saw Paula’s portraits at the subway stations Trianon-Masp on central Paulista Avenue and Corinthians-Itaquera in the eastern suburbs of São Paulo. In the first station – where both portraits were displayed – there was a brief text about the history of these personalities, whose faces were imagined by Paula: an artist concerned with the lack of visual representation of Black leadership in the Brazilian imaginary. However, in Itaquera, only *Zeferina* was displayed and, on the occasion of my visit, the explanation text was not available. MASP’s strategy reveals the communication potential of large-scale institutions. But who is being reached by this communication? How many people understand these statements in a country where the mass media and elites have

esse enunciado em um país onde a mídia de massa e a classe dominante ajudaram a desconstruir importantes conceitos políticos como a democracia, revigoraram o medo do comunismo e querem apagar a existência histórica da ditadura civil-militar que continua agindo, sem interrupções, desde pelo menos 1964, contra a população negra e pobre do país?

Em 2018, o MASP dedica-se a uma programação afrocentrada cujo ponto alto é, justamente, a exposição *Histórias afro-atlânticas*. A enorme mostra, elaborada desde 2016, distribui-se entre o museu e o Instituto Tomie Ohtake, e foi precedida, apenas no MASP, por exposições individuais de artistas brasileiros negros, como Maria Auxiliadora (1935-1974), Emanuel Araujo e Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814). A agenda se completa com as individuais de Sonia Gomes, Rubem Valentim (1922-1991) e Lucia Laguna, além do uruguaio Pedro Figari (1861-1938), único artista branco a receber uma individual nesse ano. A exposição coletiva e a programação que a acompanha não parecem focar apenas o público negro. Nesse sentido, elas advogam que o racismo é um problema que envolve as sociedades afro-atlânticas como um todo e não negros de um lado e brancos de outro.

Ao mostrar a existência de uma multiplicidade de representações visuais oriundas de diferentes partes do globo e, ao mesmo tempo, afirmar que as histórias apresentadas na mostra não se reduzem às narrativas da escravidão, cujo fluxo atlântico, a partir do século XVI, foi intenso, a equipe curatorial de *Histórias afro-atlânticas* não se restringe à análise do passado escravista desses países. Tanto é que o tema da escravidão aparece, mas revisto criticamente, nos trabalhos de artistas como Aaron Douglas (1899-1979), Paulo Nazareth e Rosana Paulino, entre outros. Um elemento comum a esses três artistas é o navio, artefato fundamental para a compreensão da geografia escravista. Enquanto na pintura *Into Bondage* [Servidão] (1936), Douglas coloca o navio em trânsito, sugerindo o vai e vem da acumulação capitalista de pessoas, Nazareth apresenta o que parece ser um velho documento e o intitula *Navio negreiro à venda* (2014). Ao realizar tal operação de *marketing*, mostrando a planta baixa do equipamento, o artista apaga os limites que diferenciam pessoas e coisas, acentuando a continuidade mortífera entre a forma-navio e o conteúdo-pessoas. Rosana Paulino situa o navio negreiro no centro de

contributed to the deconstruction of crucial political concepts such as democracy, as well as to the revival of the fear of communism, and with it, the attempt to eradicate the historical existence of a civil-military dictatorship, whose repercussions have continued to affect, without interruption, since at least 1964, Black and poor people in the country?

In 2018, MASP focused on an Afro-centred programme, whose highlight was precisely the exhibition *Afro-Atlantic Histories*. This large-scale show – an ongoing project since 2016 – was split between MASP and Instituto Tomie Ohtake. It was preceded by individual exhibitions at MASP of Black Brazilian artists, such as Maria Auxiliadora (1935-1974), Emanuel Araujo and Antonio Francisco Lisboa, aka Aleijadinho (1730-1814). The programme concluded with solo shows by Sonia Gomes, Rubem Valentim (1922-1991) and Lucia Laguna, as well as Uruguayan artist Pedro Figari (1861-1938): the only white male artist to have a solo exhibition in 2018. The large group show, and the museum's programme did not focus solely on a Black audience. In this sense, the institution advocates that racism is an issue that involves Afro-Atlantic societies as a whole, and not Black people on one side and white people on the other.

By showing the existence of a multiplicity of visual representations from different parts of the globe and, at the same time, asserting that the histories presented are not reduced to narratives of slavery within the intense Atlantic flow that took place from the 16th century onwards, the work of the curatorial team of *Afro-Atlantic Histories* was not restricted to the analysis of slavery in the past of the countries involved. A critical review of the theme of slavery appears in the works of artists such as Aaron Douglas (1899-1979), Paulo Nazareth and Rosana Paulino, amongst others. A common motif in the work of these three artists is the ship: a fundamental element for understanding the geography of slavery. While in the painting *Into Bondage* (1936), Douglas depicts the ship in transit, suggesting the comings and goings of the capitalist accumulation of people; Nazareth displays what seems to be an old document, under the title *Navio negreiro à venda* [Slave Ship for Sale] (2014). With a mock marketing campaign, the artist shows the ship's plan, blurring the distinctions between people and things and highlighting the deadly continuity between ship-form and people-content.

um projeto complexo de expansão capitalista, que envolve ciência, moral religiosa e economia mercantil. Em *A permanência das estruturas* (2017), as imagens de arquivo – uma tônica na poética revisionista da artista – reaparecem para dizer que somos uma sociedade racialmente extratificada e que concepções do passado se prolongam no presente.

Organizada em oito núcleos, o arranjo espacial dessa mostra, estruturado por temas, lembra a exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, um dos parceiros do MASP, que, na ocasião, emprestou algumas das quatrocentas obras, distribuídas entre o MASP e o Instituto Tomie Ohtake. Este último sediou a exposição *Histórias mestiças* (2014), também curada por Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, ambos hoje no MASP, que guarda várias semelhanças temáticas ou formais com *Histórias afro-atlânticas*. No Tomie Ohtake encontram-se as obras dos núcleos *Emancipações e Resistências e Ativismos*, tais como: *Fuga de escravos* (1859), de François Auguste Biard (1799-1882), e *On to Liberty* [Rumo à liberdade] (1867), de Theodor Kaufmann (1814-1896). Note-se aqui como a tese defendida por historiadores como Eni de Mesquita Samara e Robert Slenes, sobre a formação da família negra no contexto da escravidão, aparecem nesses dois trabalhos e

Rosana Paulino places the slave ship at the core of a complex project of capitalist expansion involving science, religious morality and mercantile economy. In *A permanência das estruturas* [The Permanence of Structures] (2017), archive images – which are recurring in the artist's revisionist poetics – reappear to say that we are a racially stratified society and that many past conceptions remain in the present.

Organised in 8 sections, the exhibition's spatial arrangement – structured by different themes – evoked a long running exhibition previously hosted by Museu Afro Brasil: one of MASP's partners and one of the institutions responsible for lending a few of the four hundred artworks displayed at the museum and at Instituto Tomie Ohtake. The exhibition *Mestizo Histories* (2014) – also curated by Adriano Pedrosa and Lilia Schwarcz, who are both currently at MASP – has many thematic and formal similarities with the subsequent *Afro-Atlantic Histories*. Instituto Tomie Ohtake hosted the sections *Emancipations and Resistance and Activisms*, including artworks such as *Fuga de escravos* [Slave Escape] (1859), by François Auguste Biard (1799-1882), and *On to Liberty* (1867), by Theodor Kaufmann (1814-1896). It is worth noting that the argument defended by historians such as Eni de Mesquita Samara and Robert Slenes on the formation of Black families in the context of slavery appears in both artworks and reappears in *Pontes sobre abismos #3* [Bridges Over the Abyss #3] (2017), by Aline Motta. These sections reflected both on the historical processes triggered by Black subjects that culminated at the end of slavery as well as the everyday struggles taking place in countries with high levels of racial segregation, such as Brazil. Up to the present, the country still keeps people in outrageous working conditions similar to those practised during slavery. This is a theme also approached in works such as *A história do sanitário no Brasil (O Trono do Rei)* [The History of Sanitation in Brazil (The King's Throne)] (2014), by Sidney Amaral (1973-2017), and *Kalunga Mother & Baby* (2005), by André Cypriano: a piece that also examines the lasting impact of slavery still affecting Black people. At MASP – by the entrance, outside the main gallery – it was a touching experience to see *Éramos as cinzas e agora somos o fogo* [We were the Ashes and Now We are the Fire]: a large-scale painting on paper by artist Maxwell Alexandre from the series *Pardo é papel* [Brown is Paper] (2018). Here, Alexandre puts



Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, 29 de junho a 21 de outubro de 2018 [View of the exhibition *Afro-Atlantic Histories* between 2018 June 29st and October 21st], MASP
Foto [Photo]: Eduardo Ortega

reaparecem em *Pontes sobre abismos #3* (2017), de Aline Motta. Os dois núcleos refletem tanto sobre os processos históricos que culminaram no fim da escravidão pelas mãos de sujeitos negros, quanto sobre as lutas que são cotidianamente travadas em países com altos índices de segregação racial, como o Brasil. Ainda hoje o país mantém pessoas em condições de trabalho ultrajantes e/ou análogas à escravidão, assunto que também aparece em obras



Vista da exposição *Histórias afro-atlânticas*, 29 de junho a 21 de outubro de 2018 [View of the exhibition *Afro-Atlantic Histories* between 2018 June 29st and October 21st], Instituto Tomie Ohtake / Foto [Photo]: Ricardo Miyada, Instituto Tomie Ohtake

como *A história do sanitarismo no Brasil (O Trono do Rei)* (2014), de Sidney Amaral (1973-2017), e *Kalunga Mother & Baby* (2005), de André Cypriano – trabalho que discute, ainda, a persistência dos efeitos do passado escravista para a população negra. No MASP, é tocante ver na abertura da exposição, na parte externa à galeria principal, a imensa pintura em papel do artista Maxwell Alexandre, *Éramos cinzas e agora somos o fogo*, da série *Pardo é papel* (2018), na qual, Alexandre reuniu múltiplas citações de obras de outros artistas negros referentes a situações de resistência, conquistas sociais, família, entre outras.

Com seu olhar para a diversidade, o MASP demonstra o desejo de ver mais negros, mulheres e LGBTQTs em suas exposições; basta observar algumas das mostras que por ali passaram nos últimos dois anos. Mas é preciso avançar além da abordagem temática da produção artística para atrair tais públicos. Esse objetivo é parcialmente alcançado à medida que a instituição passa a contratar, mesmo que para projetos pontuais, profissionais não brancos ou amplia o número de mulheres entre seus funcionários.

together quotes from other Black artists relating to situations of resistance, social achievement and family, among others.

Turning their gaze to diversity, MASP testifies its desire to attract Blacks, women and LGBTQ people to art exhibitions. Evidence of this can be seen in some of the shows hosted by the museum over the last few years. However, in order to attract these audiences, the institution must move beyond thematic approaches to art production. This goal has been partially achieved as the institution has begun to hire — even if on a project-by-project basis — non-white professionals and expanded the number of women in their teams. But how many are there? What is their decision-making power as far as programming, collection policy, publications, partnerships, educational programmes, communication and budget priorities are concerned? In order to achieve diversity, the institution must go beyond a thematic approach. In fact, such an approach is easily achieved with large-scale exhibitions, particularly, when they are paired with an abundance of resources. The introduction of new subjects to the

Mas quantos são elas/eles? Qual o poder decisório desses sujeitos quando se trata de pensar programação, política de acervo, publicações, estabelecimento de parcerias, programa educativo, comunicação com os públicos e prioridades orçamentárias? Para realizar essa tarefa, é preciso ir além da abordagem temática da diversidade, facilmente conseguida a partir de exposições de grande porte, sobretudo quando se tem abundância de recursos. Isso deve ser praticado a partir da introdução de novos sujeitos à mesa do processo decisório. O efeito dessa ação inclusiva vai além da exibição de uma grande quantidade de obras – algo que tem sua importância, ao mostrar aquilo que existe no Brasil e no mundo afora, mas ainda é pouco. É preciso valorizar a participação efetiva de novos agentes naquilo que é exposto ou naquilo que se pretende exibir no futuro.

Alexandre Bispo

é antropólogo e curador independente
is an anthropologist and independent curator

Contra a história da arte

Nas galerias cheias, grande parte do público era de afro-descendentes. Essa cena, infelizmente rara no Brasil, parece corroborar os esforços dos curadores de *Histórias afro-atlânticas*. Foi um projeto monumental, envolvendo mais de quatrocentas obras, 214 artistas, cinco curadores, duas instituições expositoras, dezenas de empreendedores na África, nas Américas, no Caribe e na Europa, duas publicações, dois anos de pesquisa e cinco séculos de história. Organizada em oito núcleos, a exposição abordou diferentes aspectos da história da escravidão e a vinda forçada de africanos para as Américas e para o Caribe entre os séculos XVI e XIX. A audiência dessa mostra evidenciou tanto a importância simbólica dos temas expostos, quanto a dimensão da demanda por representatividade negra em espaços culturais no Brasil.

Os curadores de *Histórias afro-atlânticas* compreendem a história da arte, de modo geral, como uma espécie de versão retórico-discursiva dos processos de colonização e da hegemonia político-econômica do Ocidente. A partir dessa ideia, obras de diferentes períodos são propositadamente deslocadas de seus contextos originais, como estratégia para

decision-making table is paramount. An inclusive initiative must go beyond the exhibition of a large number of artworks, which, despite being a significant effort towards showcasing art available in Brazil and worldwide, is still not enough. The value of an effective participation of new agents in deciding the artworks that are currently being exhibited and that will be exhibited in the future must be acknowledged.

Against History of Art

In the packed galleries, most of the visitors were Afro-Brazilians. The scene – unfortunately rare in Brazil – was an endorsement of the efforts made by the *Afro-Atlantic Histories* curators. The exhibition was a monumental project: more than 400 artworks, 214 artists, 5 curators, 2 art institutions, numerous lenders from Africa, the Americas, the Caribbean and Europe, 2 publications, 2 years of research and 5 centuries of history. Divided into 8 sections, the exhibition examined different aspects of the history of slavery and the forced displacement of Africans to the Americas and the Caribbean between the 16th and 19th centuries. The public who attended the show corroborated both the symbolic importance of the themes explored and the scale of the demand for Black representation in cultural spaces in Brazil.

In general terms, the curators approached the history of art as a rhetorical-discursive version of the colonisation process and Western political-economical hegemony. From this outlook, artworks from different periods were deliberately removed from their original contexts as a strategy to deconstruct value criteria and hierarchies amongst the artists. The works were organised in thematic clusters, following no chronological order. In case of clear relationships between historical and contemporary works, such as in the section *Emancipations* – exhibited at Instituto Tomie Ohtake – the temporal juxtaposition revealed the topicality of an uncomfortable and painful cultural heritage. One example was the displaying of works by Jean-Baptiste Debret (1768-1848) – representing slave markets in Brazil – alongside self-portraits by Nona Faustine (1970s), a Black artist from the USA. Faustine's photos show her naked body as a commodity, portrayed in places that were once commercial sites trading slaves in the United States.

desconstruir critérios de valor e hierarquias entre artistas. Os trabalhos foram organizados em conjuntos temáticos, sem seguir critérios cronológicos. Quando havia uma relação clara entre obras contemporâneas e históricas, como no núcleo *Emancipações*, em exibição no Instituto Tomie Ohtake, a justaposição temporal evidenciava a atualidade de heranças culturais incômodas e dolorosas. Um exemplo dessas correspondências foi a apresentação de obras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848) representando mercados de escravizados no Brasil junto dos autorretratos da artista estadunidense e afrodescendente Nona Faustine (década de 1970). As fotografias de Faustine expõem seu corpo nu, como uma mercadoria, em lugares que foram pontos de comercialização de escravizados nos Estados Unidos.

A seção *Emancipações* abordou também o drama vivido por milhares de pessoas que atravessaram o Atlântico sob condições desumanas por meio de diferentes representações de navios negreiros. Assim, a planta baixa original de uma embarcação do século XVI, mostrando a superlotação a que as pessoas eram submetidas, foi apresentada ao lado de uma gravura do artista mineiro Paulo Nazareth, realizada em 2014, em que a mesma planta baixa reaparece como imagem *ready-made*. Na sequência, uma gravura de Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que descreve a vida no interior dos navios negreiros, disposta ao lado de um desenho de Candido Portinari (1903-1962), de traços rápidos e sumários, sobre o mesmo tema. Por fim, uma escultura de José Alves de Olinda apresentava um navio habitado por Exus, em nada submissos, prontos para o contra-ataque. Nesse núcleo, a reunião de obras de contextos distintos representando uma mesma situação histórica – os navios que deslocaram populações negras como mercadoria pelo Atlântico – fazia com que os trabalhos iluminassem uns aos outros, revelando assim a persistência do significado simbólico daquele tipo de embarcação nos dias de hoje.

Nas alas do MASP, onde predominava uma sensação de excesso e superlotação, a reunião de trabalhos a partir de temas menos específicos não propunha conexões tão claras entre o passado e o presente. Na seção *Ritos e Ritmos*, por exemplo, a estratégia da curadoria parecia ser a de criar contrastes e estranhamentos entre os trabalhos expostos. Ali, o grande número de obras remetia à experiência de visualizar imagens num espaço virtual, onde objetos de

Emancipations explored the plight of the thousands of people who were forced to cross the Atlantic under inhumane conditions. There were several different representations of slave ships. The original plan of the hold of a 16th century ship showing the crowded conditions to which people were subjected was displayed next to a drawing by the artist from Minas Gerais Paulo Nazareth, dated from 2014, in which the same plan reappears as a ready-made image. Following this, an illustration by Johann Moritz Rugendas (1802-1858) depicting life inside slave ships is exhibited next to a drawing by Candido Portinari (1903-1962), with quick and concise traces on the same theme. And finally, a sculpture by José Alves de Olinda shows a ship inhabited by Exus. The gods' attitude is far from submissive, as they seem ready to counterattack. In this section, the collection of artworks from different contexts but representing the same historical moment – the ships that displaced Black people as a commodity across the Atlantic – meant that the pieces were mutually reinforcing, revealing, therefore, the persistence of the symbolic significance of this type of vessel until the present day.

However, in the exhibition rooms at MASP, where a sense of excess and overcrowding was prevailing, the gathering of artworks according to less specific themes did not establish clear relations between past and present. For instance, in the section *Rites and Rhythms*, the curators' strategy was to create contrasts and frictions between the exhibited pieces. The large number of works evoked the experience of looking at images in a virtual environment, where objects of different natures – derived from rituals and contexts both diverse and pivotal to their meanings – seemed to be exclusively confined to the role of representation. If, on one hand, the museum set out to be a democratic place hosting all types of images and moving away from the 'Great Art' myth; on the other, it failed to stimulate a deeper gazing experience. Without established relationships between the artworks beyond them being part of the same thematic section, the public was left wanting to know more about the context of their production, their modes of exhibition, circulation and dissemination, as well as the details about cultural context and the artists' individual symbolic imageries; that is, the type of information that history of art explores from a number of methodological angles to unravel the complexity of

diferentes naturezas – provenientes de rituais e contextos tão diversos quanto decisivos para seus significados – pareciam estar confinados exclusivamente em seu papel de representação. Se, por um lado, o museu se coloca como um lugar democrático que abriga toda espécie de visualidade e se afasta do mito da “grande arte”, por outro, deixa de estimular o adensamento da experiência do olhar. Na ausência de relações entre as obras que pudessem ir além do fato de participarem do mesmo núcleo temático, desejava-se saber mais sobre o contexto de realização dos trabalhos, sobre seus modos de exibição, circulação e comercialização, dados sobre o contexto cultural e sobre o imaginário simbólico de cada autor. Em suma, o tipo de informação sobre a qual a história da arte costuma se debruçar, a partir de uma infinidade de vertentes metodológicas, com o objetivo de destrinchar a complexidade dos códigos visuais. Em *Histórias afro-atlânticas*, por mais que alguns breves textos com esse tipo de informação estivessem à disposição do público, o pressuposto expográfico, pautado na ideia de nuvem, colocava as obras, em primeiro lugar, no campo do presente, como realidades que se apresentam no contexto contemporâneo, independente de seu histórico.

Da série de “Histórias” exibidas pelo MASP nos últimos anos, *Histórias afro-atlânticas* foi o projeto mais ambicioso e com reverberações sociais mais imediatas e potentes. A exposição encarou o enorme desafio de investigar as visualidades criadas a partir de uma experiência histórica decisiva para as relações sociais contemporâneas em todo o mundo. Além de ressignificar artistas e obras conhecidos, a mostra ventilou a discussão com nomes novos, o que foi sem dúvida um de seus aspectos mais positivos e estimulantes. Além disso, como em outras exposições recentes do MASP, seu objetivo foi o de questionar o papel dos museus e as estratégias da curadoria frente as demandas por representatividade tão presentes no contexto contemporâneo.

Heloisa Espada

é historiadora da arte e curadora no Instituto Moreira Salles
is an art historian and curator at Instituto Moreira Salles

visual codes. Even though a few brief texts with this type of information were available to the public throughout the exhibition, the premise of the show – based on the idea of cloud – placed the artworks, first and foremost, in the present: as realities that co-occur in the contemporary context, independently of their background.

As part of the series of 'Histories' exhibited by MASP in the last few years, *Afro-Atlantic Histories* was the most ambitious project yet with the most immediate and powerful social repercussions. The exhibition faced the gargantuan challenge of investigating images that have been created from a historical experience that was decisive for contemporary social relations worldwide. As well as providing new meanings to well-known artists and artworks, the show added new names to the discussion, which was undoubtedly one of its most positive and stimulating accomplishments. In addition – similarly to other recent exhibitions at MASP – its objective was to question the role of museums and curatorial strategies in responding to the demand for representation that is so prevalent in the contemporary context.

Questões Curatorias

Curatorial Questions

São Paulo, 1 de novembro de 2018

Queridas editoras desta revista, queridxs leitorxs,

Me foi solicitado um texto que refletisse sobre as relações entre curadoria e mediação. Me pareceu que não haveria outra maneira de atender a essa demanda, senão abrindo um *diálogo* com vocês. O diálogo nunca se fez tão necessário em todas as esferas da vida. E a noção de *escuta* tem sido cada vez mais utilizada em nosso meio.

Os espaços institucionalizados da arte são sobretudo lugares de enunciação, por mais reflexivos, politizados ou críticos que pretendam ser. Como trabalhadorxs da arte, somos incentivadxs a produzir discursos, por meio de exposições, textos, palestras – discursos que se propagam, em grande parte, por via única. Falamos para sobreviver; escrevo a vocês agora para sobreviver. E como artistas, curadorxs, escritorxs, etc., independentes batalhamos por espaços onde possamos falar (e na falta de espaços disponíveis, muitxs criam os seus próprios). No entanto, à medida em que ocupamos esses espaços, não é raro perceber que simplesmente falamos – *conquistamos* espaços. Almejamos ter um nome numa lista de créditos ou um microfone na mão. Nos

São Paulo, Novembro 1st, 2018

Dear editors and readers of this magazine,

I have been asked to write a text reflecting on the relationships between curatorship and mediation. It seems to me that the only way to do this is by opening up a *dialogue* with you. Dialogue has never been so necessary in all spheres of life. And the notion of *listening* has been applied more and more in the art world.

No matter how thoughtful, politicised or critical art institutional spaces set out to be, they are primarily places of enunciation. As art workers, we are encouraged to produce discourses through exhibitions, texts and talks – discourses that are mostly propagated via a one-way route. We speak to survive; I am writing now to survive. As independent artists, curators, writers, etc. we need spaces where we can talk (in fact, faced with the lack of available spaces, some of us create our own space). However, as we occupy these spaces it is not unusual to realise that we are simply talking; that we are *conquering* spaces. We crave to see our name feature on a list of credits, or to have a microphone in our hands. We understand each other as public intellectuals, individuals that talk to others who listen.

entendemos e nos revezamos como intelectuais públicxs, pessoas que falam para outras que escutam. A fala, que é sim tão importante e necessária para o pensamento e a existência, facilmente se esvazia, se transforma em retórica que, como bem pontuou uma amiga também curadora, encanta e fascina, mas não chega a pulsar e não cria empatia.

Escrevo a vocês esta carta com a expectativa de que este formato possa ao menos sugerir uma possibilidade de diálogo, ainda que eu não receba resposta alguma. Compartilho aqui, porém, o meu incômodo em fazer uma carta pública, pois se, por um lado, ela inclina-se ao diálogo, por outro, ao ser aberta, ela gera uma contradição: como iniciar uma conversa com um destinatário que se desconhece? De quem exatamente esperar uma resposta? Como remetentes se tornam destinatários, desenrolando uma troca efetiva? Esse é também um problema quando nos referimos ao chamado *público da arte*. Por que tratamos visitantes de espaços institucionais da arte como uma massa homogênea e abstrata de receptorxs desprovidxs de singularidades? Ou será que conversamos apenas com nossos pares?

Diálogo é uma palavra muito usada no contexto de arte. Ela não somente está presente nas proposições artísticas participativas, colaborativas, relacionais, pedagógicas, etc., mas também, e muito, nas práticas curatoriais. O curador é um *mediador* que dialoga com todas as partes envolvidas na realização de um evento de arte e no funcionamento de uma instituição. O surgimento da figura do curador, tal como conhecemos hoje, acompanha a emergência de diversas novas profissões no capitalismo neoliberal caracterizadas pelo gerenciamento das interações sociais. O curador não só dialoga como *negocia* – ele viabiliza o trabalho, à medida que o *trabalho* é a negação do ócio, logo, o curador é um motor de produtividade. De um *diálogo* como *negociação*, há a expectativa de um produto, de uma troca, em sua essência mercantil. Administram-se pontos de uma rede convergindo-os para um único ponto, centralizado em seu mediador. As estruturas institucionais da arte, preestabelecidas, na maioria das vezes não estão abertas o suficiente para que o diálogo seja diálogo, para que de fato seja possível absorver as *tensões e conflitos* e provocar uma reorganização das estruturas iniciais.

O curador também coloca coisas em diálogo: obras em diálogo, pessoas em diálogo, obras e pessoas em diálogo. Esse formato é às vezes proposto

Speaking, which is so important and necessary for our knowledge and existence, can easily become rhetoric. And as fittingly noted by a curator and friend, despite being captivating and fascinating, this rhetoric never really pulses or triggers any sort of empathy.

I am writing this letter to you with the expectation that this format can at least suggest a possibility of dialogue; even if I never receive any answers. However, I would also like to share a discomfort in writing a public letter. If, in one hand, it leans towards dialogue; on the other hand, its open nature generates a contradiction: how to initiate a conversation with an unknown recipient? Who is expected to reply? How can the sender become the recipient triggering an effective exchange? This is also the issue when referring to the so-called *art public*. Why do we treat visitors to institutional art spaces as homogenous and abstract masses of receivers lacking any singularity? Or are we talking exclusively to our peers?

Dialogue is a widely used word in the context of art. It is present not only in artistic propositions of a participative, collaborative, relational, educational, etc. nature but also, extensively, in curatorial practices. The curator is a *mediator* who dialogues with all the relevant parties engaged in the making of an art event and in the workings of an institution. The emergence of the figure of the curator coincides with the emergence of other professions that encourage human inter-relations and that became key to neoliberal capitalism. Curators not only dialogue but also *negotiate* – they make the work possible insofar as work is the negation of idleness so the curator is a driver of productivity. Considering *dialogue* as *negotiation* there is the expectation of a product, of an exchange within its most commercial essence. Points of a network are managed so they can converge to a single point centralised in the figure of its mediator. Pre-established art institutional frameworks are often not open enough to allow dialogue to actually become dialogue, to allow sensitivity to *tension* or *conflict* that could trigger a reorganisation of the original structures.

The curator is also tasked with putting things in dialogue: artworks in dialogue, people in dialogue, artworks and people in dialogue. This format is suggested without question or doubt, that is, the need for dialogue comes before the sense of urgency. Why should we debate things that we are sure about or dynamics that we are not interested in transforming?

sem que haja uma questão ou dúvida real, ou seja, a demanda do diálogo vem antes da urgência. Para que debater coisas das quais já temos certeza ou dinâmicas que não estamos de fato interessadxs em transformar? Como colocou outro amigo, desta vez artista, há um tipo de encontro frequente nos circuitos de artes em que pessoas já influenciadas se mobilizam apenas para reforçar suas posições. Pode ser mais interessante e seguro para um profissional da arte se sentir parte de um grupo com as mesmas ideias do que divergir dele. “Vamos dar uma passada lá” – seguimos o *networking*.

A curadoria, no entanto, pode (e deve) estimular outras dinâmicas. Na difícil contramão de um contexto de cooptação e ansiedade, penso que devemos reivindicar a curadoria como um lugar de *cuidado*, como uma verdadeira prática de escuta e hospitalidade, em especial com relação a aqueles que são de fato diferentes de nós e que mais sofrem com as hostilidades do capitalismo. Cuidar, não para integrar esses outros estranhos em nossas concepções de arte, mas como prática de alteridade, em um processo contínuo de transfiguração de nós. Um processo contínuo também significa uma atenção constante para a gente não vacilar, porque o descuido ou a falsa propensão ao diálogo (senão a falsa tolerância) é quase que uma patologia social crônica, tal como outra colega minha descreve a *branquitude* e sua operação em manter espaços sociais de poder e de conforto.

Estamos perplexxs com a atual inclinação fascista que ameaça a existência de tanta gente e tanta coisa no Brasil. É no diálogo que encontramos uma maneira de conter essa ameaça e ao mesmo tempo de reavaliar a força reativa que existe em nós (também conhecida como “microfascismo”), pois é da natureza de nossa educação sentimental negar a diferença, responsabilizar o outro pelo nosso mal-estar e, então, cortar relações com quem nos incomoda. Nos dias que antecederam a votação do segundo turno das eleições para Presidente do Brasil, em 2018, assistimos a uma enorme mobilização social para evitar a vitória do (até então) candidato Jair Bolsonaro. Essa mobilização, tanto nas ruas quanto nas esferas privadas, por fim reconheceu o diálogo e a empatia como ferramentas políticas cruciais. Em várias cidades do país (inclusive em São Paulo, na praça da República, muito perto do Pivô), grupos que ofereciam café, pães e bolos foram às ruas para estimular conversas sobre as eleições, focados nos eleitores indecisos: “Na dúvida em quem

According to another friend of mine – this one an artist – there is a type of recurrent encounter in art where people who have already been influenced mobilise themselves only to reinforce their positions. It can be more appealing and safer for an art professional to feel part of a group that shares the same ideas than to diverge from it. ‘Shall we stop by and say hi?’. And the *networking* carries on.

However, curatorship can (and should) foster other dynamics. In the arduous counter-current of a context of co-optation and anxiety, I believe we should claim curatorship as a place of care: a true practice of listening and hospitality, in particular to those who are in fact different from us and who mostly suffer from the hostile effects of capitalism. To take care not to assimilate these strangers into our conceptions of art but instead we should bring to fruition a real practice of otherness where we should find a continuous process of transfiguring ourselves. A continuous process also means paying constant attention as a way to avoid hesitation. The lack of care or a false propensity to dialogue (or worse, a false tolerance) is almost a chronic social pathology – a social pathology as another friend of mine describes *whiteness* and its operation of maintaining social spaces of power and comfort.

Today we feel perplexed while faced with the fascism that threatens the existence of so many people and things in Brazil. Dialogue is a way we found to contain this threat and, at the same time, reassess the reactive force that lay within ourselves (also known as “microfascism”), as we are sentimentally inclined to deny difference and blame others for our own malaise. Therefore, we cut relations with those who cause us any discomfort. In the days just before the second round of votes for the Brazilian Presidential Elections in 2018 we witnessed a large-scale social mobilisation against the victory of Jair Bolsonaro who at that point was only a candidate. This mobilisation, both on the streets and privately, finally recognised the crucial importance of dialogue and empathy as political tools. In several Brazilian cities (including São Paulo, in Praça da República, a site very close to Pivô), groups offering coffee, bread and cake took to the streets to encourage conversation about the election focusing on voters who were still undecided. “Not sure who to vote for? Talk to us!” Even though the movement had an urgent and well-established purpose (to “turn votes” and

votar? Converse com a gente!”. Embora o movimento tivesse uma finalidade urgente e consolidada – o intuito de “virar votos”, buscando novos eleitores de Fernando Haddad sobretudo como oposição à intolerância e ao ódio propagados por Bolsonaro –, ele representou a necessidade da atividade micropolítica e do diálogo entre diferentes lados. Ainda que em graus variados, a escuta, a paciência e a empatia foram usadas para restaurar um espaço social comum que está fragmentado, reativo e violento.

Vale lembrar que foram as mulheres que começaram a articulação por uma virada nessas eleições. Temos um papel fundamental na construção coletiva de um ambiente solidário em todos os momentos e situações de nossas vidas. Se a ideia de “trabalho afetivo” foi conceitualizada como o trabalho imaterial de caráter feminino que exige habilidades interpessoais e lida com os afetos, perdeu-se, através dela, a dimensão das desigualdades e das precariedades implicadas nesse cenário, no qual o trabalho majoritariamente exercido pelas mulheres, que envolve real manutenção e cuidado, segue irrelevante. Nos formamos como curadoras nesse contexto e somos maioria em nossa profissão, embora quase nunca ocupamos o cargo mais alto e raramente escutamos aquelas que estão bem abaixo de nós.

Ficam aqui essas ideias para pensarmos curadoria e mediação de um outro jeito. Um jeito que a gente possa escutar com o mesmo empenho com o qual falamos (sim, demanda tempo!); que transforme estratégias individuais em coletivas e que deseje uma boa vida para todxs. Vamos tropeçando, mas nos ajudando também.

Um abraço grande,
Luiza

Luiza Proença

é pesquisadora e curadora independente
is a researcher and independent curator

secure more numbers to Fernando Haddad in clear opposition to the hate speech and intolerance propagated by Bolsonaro), it represented the fundamental role of micro-politics and dialogue from both sides. Even if to varied degrees, the act of listening, patience and empathy were used to reinstate a common social space, which is currently, fragmented, reactive and violent.

It is worth highlighting that women headed the effort to turn the elections. We play a key role in the collective building of solidarity in all life moments and situations. The idea of “affective labour” was conceptualised as a female immaterial work that implies affections and requires interpersonal skills; however, it has lost the dimensions of inequality and precariousness that it entails. This role primarily played by women, which involves a great level of maintenance and care, continues to be irrelevant. We become curators in this context and we are the majority in our profession; however, we seldom occupy top positions and rarely listen to women right below us.

I posit these ideas here so we can think of curatorship and mediation in a different way: valuing the act of listening as much as talking – and, yes, it will require time! – turning individual strategies into collective strategies and coveting a good life for everyone. We keep tripping-up on the way, but also helping each other.

Lots of love,
Luiza

Escritos de Artista

Ensaio para um movimento cruzado

A proliferação de formas pelo arco do
desmatamento na Amazônia

Artist
Writings

Essay for a Crisscrossed Movement

The Proliferation of Forms in the Arc
of Deforestation in the Amazon

Grande parte da iconografia produzida pelos povos ameríndios, entre eles aqueles que ocupam a Amazônia há séculos, se manifesta nas formas geométricas. Pinturas corporais, petróglifos, plumárias e adornos de utensílios são como uma espécie de gramática dos mitos fundadores e reguladores dessas sociedades. Muitos pesquisadores identificaram a influência dos *fosfenos* – fenômeno de aparição de formas geométricas induzido por sensações visuais desencadeadas pela descarga de neurônios na estrutura do olho, comum a partir de estímulos mentais alucinógenos – na produção imagética de etnias da parte ocidental e do alto Rio Negro da Amazônia, como os Desâna, Siona, Tukano, entre outros.¹

O avanço do processo de desmatamento na Amazônia brasileira revelou uma parte até então pouco conhecida desse pensamento geométrico, escondido sob a cobertura vegetal. Descobertos pelo geógrafo Alceu Ranzi, e posteriormente catalogados em artigo por um grupo interdisciplinar de pesquisadores, foram identificados mais de quatrocentos geoglifos – desenhos geométricos em forma de escavações ou relevos de grandes proporções inscritos no solo – em uma área de duzentos quilômetros entre o sul do Amazonas, o leste do Acre, o oeste de Rondônia e parte da Bolívia, que datam de dois mil a 650 anos atrás.²

A antropização (área cuja característica original foi alterada pelo homem) estimada da floresta amazônica até o seu estabelecimento como parte de um estado-nação era de 12% de seu território total. Durante os estimados quinze mil anos de ocupação humana na Amazônia, até 1970, apenas 1% de seu território havia sido desmatado. Dessa década para cá, estima-se que 20% de seu território total tenha sido devastado, e está próximo de atingir um ponto irreversível para sua recuperação.³

A partir da ditadura civil-militar no Brasil, instaurada em 1964, foi planejada a colonização da região amazônica através do projeto nacional-desenvolvimentista – sob o *slogan* “integrar para não entregar”⁴ –, que promovia a transferência e o assentamento de famílias para aquela localidade. O modelo consistia em abrir enormes linhas retas na vastidão da floresta – a Transamazônica (BR-230), a Rodovia Fantasma (BR-319), a Cuiabá-Santarém (BR-163) e a Perimetral Norte (BR-210) são resultados desse programa.

A intensificação em escala das atividades de pecuária, mineração e produção de soja como principais fiadores do lastro econômico e político nacional, exigiu o aumento da capacidade de incorporação de novas áreas. Isso possibilitou a abertura de imensos polígonos, com segmentos quilométricos, que sobrepujam contornos fluviais e combinavam-se formando mosaicos extensos.

Segundo o artigo citado acima, publicado na *Revista de Arqueologia*, “geoglifos são ‘marcas na terra’ (geo = terra; glifo = marca, sinal) de formatos especiais e grandes dimensões, cuja perspectiva aérea permite perceber adequadamente sua dimensão e configuração”. A versão agroindustrial de geoglifos fundiários provenientes do desmatamento em grande escala carrega um sentido e uma função muito diversos aos daquelas expressões de autoria das

Most of the iconography produced by the Amerindian people, including the populations that have occupied the Amazon region for centuries, is manifested in geometric forms. Body paintings, petroglyphs, feathers and ornamented utensils make up a sort of grammar of the myths that founded and still regulate some of these societies. Some researchers have identified the influence of phosphenes – the visual sensation of seeing geometric forms sparked by a discharge of neurons in the eye as a common result of hallucinogenic stimuli – in the pictorial production of some ethnicities from the regions of the Western Amazon and upper River Negro, such as the Desâna, Siona and Tukano, amongst others.¹

The advance of deforestation in the Brazilian Amazon unveiled one aspect of this geometry that we knew very little about until recently, as it had been kept buried under the cover of vegetation. Discovered by geographer Alceu Ranzi, and later catalogued in an article written by an interdisciplinary team of researchers, more than four hundred geoglyphs (geometric drawings in the form of excavations or large-scale reliefs inscribed on the ground) were identified in a 200km area between the Southern Amazon, East Acre, West Rondônia and part of Bolivia. These designs date back to between 650 and 2,000 years ago.²

Before its incorporation into nation-states, the estimated anthropisation (area of original environment changed by human action) of the Amazon forest was 12% of its total territory. During the estimated 15,000 years of human occupation of the Amazon, until 1970, only 1% of its territory had been deforested. However, from then until present, it is estimated that 20% of its total territory has been devastated, and the forest is close to reaching a point of irreversible damage.³



Image Landsat / Copernicus @ 2018 Google

populações que existiram e ainda hoje resistem na Amazônia. Acredita-se que esses geoglifos, identificados pelo mencionado grupo de pesquisadores, foram espaços demarcados de sociabilidade e de ordenamento dos deslocamentos, com entradas e saídas, que serviriam tanto a fins práticos como espirituais – eles dependiam, portanto, da floresta como território para existir. Ao contrário, a agroindústria, como hoje se configura, depende da floresta deixada em campo aberto para explorar. Dessa maneira, os desenhos produzidos pelo arco do desmatamento têm sobre si a pressão de uma rede complexa de transações comerciais e arranjos políticos. Em conformidade com a contraparte ancestral restam apenas as formas geométricas e a hipótese de um dia também serem interpretadas pelos estudos em arqueologia, como sociedades que ocuparam anteriormente aquele território.

Ao reconhecer esses mosaicos desmatados, cuja intencionalidade não pertence originalmente ao campo artístico, podemos ir de encontro à previsão da crítica de arte Rosalind Krauss a respeito da ideia de “escultura no campo ampliado” levantada por ela em 1979, ao questionar a posição

During the civil-military dictatorship in Brazil, which took power in 1964, the colonisation of the Amazon region was planned via a strong national development plan under the motto of “integrate it in order not to lose it”⁴, which promoted the transfer and settlement of families in the region as a protective measure against supposed foreign interests. The model relied on the construction of large straight-line roads that crossed the vastness of the forest: the Trans-Amazonian (BR-230), the Ghost Motorway (BR-319), the Cuiabá-Santarém (BR-163) and the North Perimeter (BR-210) are all products of this project.

The increase in the scale of livestock, mining and soya production activities as the main sponsors of national economic and political growth demanded the rapid incorporation of new territories. This led to the opening of vast polygonal areas that follow roughly the outline of rivers, and which combined form extensive mosaics.

According to the article mentioned above, published in *Revista de Arqueologia*, “geoglyphs are “land marks” (geo = land; glyph = mark/sign) with particular shapes and large dimensions, whose aerial view allows us to see their

involuntária nos eixos do diagrama.⁵ Para isso, seria preciso reconhecer os agentes em jogo. Não são, hoje, apenas tratores e retroscavadeiras, como quando o artista Robert Smithson afirmava, em 1967, que “ao invés de usar um pincel para fazer arte, Robert Morris preferiu uma retroscavadeira”,⁶ ou quando o artista Carl Andre afirma que a ideia perfeita de escultura, segundo ele, era uma estrada.⁷ Se atribuirmos ao arco do desmatamento o caráter de “escultura no campo expandido”, também é possível observar a rede de relações que produzem essas formas.⁸ Em conexão com a globalização da economia, a flutuação das *commodities* e a transformação geofísica da paisagem, o projeto de expansão desenvolvimentista da região amazônica é diretamente alinhado à expansão do capitalismo e ao fenômeno hoje denominado *Antropoceno* ou *Capitaloceno*. Os agentes desse projeto são pessoas jurídicas transnacionais, frentes parlamentares, flutuações cambiais, variações de safra, esgotamento do solo, valorização de empreendimentos, desonerações ou desinvestimento público, embargos jurídicos, conflitos por terra, legislações municipal, estadual e federal, agentes locais ou distantes (como a China), escoamento logístico, terras demarcadas, pressão popular, grupos de interesse, unidades de conservação, recursos do subsolo, entre muitos outros; todos capazes de interferir no formato e no desenho da composição do solo.



Image Landsat / Copernicus © 2018 Google Image
© 2018 Digital Globe

Esses agentes não são obviamente artistas ou movimentos coordenados do campo cultural no sentido estrito, mas parte da cultura das sociedades do subdesenvolvimento dependente, cujo foco econômico no fornecimento de matéria-prima para sociedades mais desenvolvidas permite que estas promovam a sua própria recuperação ambiental terceirizando a extração de recursos daquelas em

true dimensions and configuration”. These agro-industrial versions of geoglyphs resulting from large-scale deforestation have a meaning and a function that greatly differ from those expressions created by the Amerindian populations that inhabited and still inhabit the Amazon. It is widely believed that the original geoglyphs were demarcated spaces of sociability that provided order to displacements, with entry and exit points that had both practical and spiritual functions. They relied on the forest to exist. In contrast, the agro-industry, in its current configuration, relies on the forest being laid open for exploitation. The patterns produced by the arc of deforestation are a response to the pressures of a complex network of commercial transactions and political arrangements. All they share with their ancestral counterparts are the geometric forms and the possibility that one day archaeologists will also interpret them as the enterprise of societies that previously occupied the region.

These deforested mosaics – whose original intention was not artistic – evoke Rosalind Krauss’ prognosis behind the idea of “sculpture in the expanded field”, from 1979, in which she questions the involuntary position of axes in a diagram.⁵ To appreciate this we must understand the agents at play. Today, they have moved beyond tractors and bulldozers. We are past the point when artist Robert Smithson said, in 1967, “instead of using a paintbrush to make art, Robert Morris would like to use a bulldozer”,⁶ or when Carl Andre stated that his ideal piece of sculpture was a road.⁷ If we assign the character of “sculpture in the expanded field” to the arc of deforestation we can also understand the network of relations that produce those mosaics.⁸ Connected with the globalisation of the economy, the fluctuation of commodities and the geophysical transformation of the landscape, the developmentalist expansion project of the Amazon region is directly linked to the expansion of capitalism and to the phenomenon known today as the Anthropocene or Capitalocene. The agents behind this project are transnational corporations, parliamentary groups, money exchange fluctuations, crop variations, soil depletion, the valuation of enterprises, exonerations or public disinvestment, legal embargos, land conflicts, municipal, state and federal legislation, local or remote agents (such as China), logistical outlets, demarcated lands, popular demands, interest groups, conservation units,

subdesenvolvimento. O jogo de forças depende em grande parte de relatórios embasados em um índice: imagens de satélites e sistemas de processamento, através dos quais é possível mensurar as taxas relativas, as áreas e a variação temporal do desmatamento como os sistemas de satélite Landsat8, Liss3, Cbers4, PRODES, RAISG, e até o Google Earth, entre outros. Com uma legislação que permite o desmate de apenas 20% das terras para exploração intensiva na Amazônia, o uso do geoprocessamento⁹ se tornou imprescindível não apenas para o mapeamento das áreas, como para a distribuição de seções intervaladas de remoção da cobertura vegetal a fim de driblar a fiscalização. Segundo a definição dada anteriormente, os geoglifos se tornam geoglifos a partir da observação aérea. Produzidas quase diariamente – em alguns sistemas de monitoramento, até em tempo real –, as composições geométricas, resultados do conjunto das interações dos agentes supracitados, evocam, em um primeiro momento, a dureza do contraste de formas concretas, em fundo verde escuro e umas poucas incisões claras que correspondem à área desflorestada. Em caso de depreciação, dependemos do processo de recuperação da mata secundária, o que pode levar em torno de setenta anos para acontecer. Em um cenário de aprofundamento do processo exploratório, podemos contar com o próximo registro dos satélites para uma complexificação das seções de retas e ângulos. A partir desse registro será possível perceber modificada a geometria abstrata do paralelepípedo anterior transformado em uma composição de novos losangos, semicírculos (mais frequentes na porção boliviana da Amazônia), retângulos e polígonos irregulares desenhados progressivamente por uma matilha de tratores.

Os destinatários das imagens-índice estão deslocados, orbitando distantes dos acontecimentos físicos, característica do capitalismo informacional de transações digitais. No entanto, a percepção das formas a partir das vistas aéreas contrasta com a presença delas em terra, pois seu desdobramento não se dá apenas em imagens de satélites e sensores remotos, mapas temáticos e relatórios com espectros políticos diversos, mas também como tragédia na experiência dos seres que vivenciam esse acontecimento como desalojados, o que implica na degradação de seu modo de vida tradicional.

Além das suas características como uma imagem residual, uma escultura no campo expandido ou a diferença entre o registro e a experiência

underground resources, amongst many others: all of them able to interfere in the format and design of land composition.

These agents are obviously not artists or coordinated cultural movements in a strict sense. However, they are part of the culture of dependent underdeveloped societies, whose economic emphasis on supplying raw-materials to more developed societies allows the latter to promote their own environmental recovery by outsourcing the extraction of resources from underdeveloped nations. This power game relies primarily on reports based on rates. Satellite images and processing systems are used to measure deforestation rates, areas and time variations, such as the systems: Landsat8, Liss3, Cbers4, PRODES, RAISG, and even Google Earth, amongst others. Under a national law that limits the clearing of Amazonian land for intensive exploration to 20% of its territory, the application of geoprocessing⁹ became indispensable not only for mapping areas but also to enable the practice of removing vegetation cover at certain intervals in order to avoid scrutiny.

According to the definition provided previously, geoglyphs become geoglyphs only when seen from above. Produced almost daily – and in some monitoring systems in real time – data on these geometric compositions, which are the result of a set of interactions amongst the agents mentioned above, evoke – at first sight – the stark contrast between concrete forms with a dark green background and a few light incisions that correspond to deforested areas. In case of depreciation, we rely on the process of recovering secondary vegetation, which can take up to seventy years. In a scenario of an intensified exploratory process, we rely on the next satellite records to give us a more complex reading of the straight and angled sections. From these records we will be able to see the changes in the abstract geometry of the previous parallelogram, transformed into a composition of new irregular rhombuses, semicircles (more frequent in the Bolivian side of the Amazon), rectangles and polygons progressively designed by a herd of tractors.

The recipients of these rates and images are displaced, orbiting faraway from the actual physical events: a circumstance that is a major component of the informational capitalism of digital transactions. However, the perception of shapes produced by aerial views contrasts with their actual presence on the ground. Their impact goes beyond satellite images, remote sensors,

in *loco*, as formas geradas pelo desmatamento dependem da variação temporal para sua proliferação. Essa variação, combinada à transformação da matéria coletada/produzida a partir da redução do território da floresta em campo, se torna dado/*data* no sistema informático financeiro global, que por sua vez retorna à arena de pressões locais por agentes globalizados para reproduzir as mesmas formas até uma acomodação final.

Se na *land art* estadunidense o instrumento evocado é uma retroescavadeira, hoje, no arco do desmatamento amazônico, ele é o fluxo de transações deslocalizadas em oposição a uma localização física de pessoas que dependem de cada característica daquele terreno para sobreviver. Se a geometria é universalizante, essa, em especial, adquire aspecto concreto nos contextos regionais, com contaminações de solo e águas, e na violência do campo. Promover a Frente Parlamentar Agropecuária, a flutuação do valor do metro cúbico da madeira de lei e os produtores de soja à categoria de artistas ou dar ao arco do desmatamento o nome de escultura, são ações que servem, cada qual em seu âmbito, para levantar a questão sobre a agência dessas formas. Contornos que avançam sobre a maior floresta tropical do planeta, prejudicando as modos de vida tradicionais, diante da justificativa de progresso. E, ainda, avançam contra as últimas populações *extramodernas* isoladas, mais numerosas no Brasil que em qualquer outro lugar do mundo, que recusam o contato com a sociedade do estado-nação brasileiro, para evitar se tornarem brasileiros marginais.¹⁰

A constante reprodução dessas formas tem como suporte um espaço limitado não só do ponto de vista da extensão, como da capacidade de regeneração desse mesmo suporte/floresta. Ela se torna ainda mais complexa frente à possibilidade da absurda aceleração desse processo, com a ascensão ao poder executivo de um projeto que confirma o que as uniões majoritárias das casas legislativas já produziram em forma de um arco em marcha constante. De certa forma, essa rede de geoglifos temporários é a emergência formal de uma crença dominante em um tipo de progresso. O resultado, já mensurável, é uma triste imagem em movimento, migrando para um enorme campo aberto monocromático, que elimina as complexidades, ainda muito desconhecidas, de formas, fluxos, espécies, substâncias e interações, que, caso fossem tratadas como manejo, pesquisa e

thematic maps and reports commissioned by a wide political spectrum, it is also reflected in the tragedy of the living forms that experience the event in displacement, which brings about the degradation of their traditional ways of life.

As well as having features of residual image, sculpture in the expanded field and the difference between satellite records and *in loco* living, the forms generated by deforestation rely on time variation for their proliferation. This variation, combined with the transformation of matter collected/produced from the reduction of the forest territory in the field, becomes data that feeds the global digital financial system, which, in turn, returns to the arena of local pressures by globalised agents to replicate the same forms until a final stage.

If, in land art from the USA, the evoked instrument was a bulldozer, today, in the Amazonian deforestation arc, the instrument is the flow of displaced transactions rather than the physical location of people who depend on the singularity of the land to survive. If geometry is universalising, it acquires a tangible aspect in regional contexts with soil and water contamination and violence. To promote the Brazilian agribusiness political lobby (namely, the Frente Parlamentar Agropecuária), fluctuations on hardwood prices and soya producers to the category of artists or to perceive the arc of deforestation as sculpture, are actions that serve – each one in its own ambit – to raise questions about their agency. These outlines are pressing on the largest tropical forest on the planet, harming traditional ways of life in the name of progress. They are also pressing on the last isolated extra-modern populations in the world – which are more present in Brazil than anywhere else – that refuse contact with the Brazilian state-nation to avoid becoming marginalised Brazilians.¹⁰

The constant reproduction of these forms relies on a limited space, not only in terms of extension but also in terms of its ability to regenerate. This becomes even more complex in the face of the insane possibility of this process now accelerating with the recent control of the Brazilian government's executive branch by a political class that is fully behind a national project that confirms the measures that the majority of the legislative branch has already been producing in the shape of a constantly growing arc. To some extent, this network of temporary geoglyphs is the formal emergence of a dominating belief in a certain type of progress.

futuros possíveis, poderiam contribuir imensamente às especificidade e riquezas sul-americanas, o último continente. Mas serão perdidas, como tantas outras, caso persista a dinâmica de aceleração do desmatamento e da incompreensão da potência de uma rede de florestas interligadas.

Frederico Filippi

é artista
is an artist

1. VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena – Estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
2. BARBOSA; Antonia; BUENO, Miriam; CASAGRANDE, Edegar; DANTAS, Alessandra; RAMPANELLI, Ivandra; RANZI, Alceu; RODRIGUES, Allana; SCHAAN, Denise; SILVA, Arlan. “Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre”. *Revista de Arqueologia*, Volume 23 – N.1:30-41-2010.
3. BORMA, Laura S.; CARDOSO, Manoel; CASTILLA-RUBIO, Juan Carlos; NOBRE, Carlos A.; SAMPAIO, Gilvan; SILVA, José S. “Fate of the Amazon forests and the Third Way”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 113 (39) 10759-10768, set. 2016. [DOI:10.1073/pnas.1605516113.]
4. Slogan do Plano de Integração Nacional, criado na década de 1960 pela ditadura civil-militar para colonização da região amazônica através da construção de estradas e assentamento de famílias de outras partes do país, especialmente do Nordeste.
5. KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, primavera de 1979, pp. 31-44.
6. N.E. No original: “Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer”, in: “Towards the Development of an Air Terminal Site, 1967”. FLAM, Jack (org.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1996, pp. 52-60.
7. Em *Minimal Art: A Critical Anthology* by Gregory Battcock, University of California Press, 1995, p. 108 (tradução nossa).
8. É curioso notar que a colonização amazônica pelo avanço da construção civil ocorre no mesmo período da popularização da *land art* nos Estados Unidos, com os exemplos de seus principais artistas se deslocando para os desertos do oeste do país em busca de grandes espaços selvagens para construir obras permanentes e de grandes dimensões.
9. Conjunto de tecnologias capazes de coletar e tratar informações de satélites de sensoriamento remoto.
10. Ver: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf.
1. VIDAL, Lux (Ed.). *Grafismo indígena – Estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
2. BARBOSA; Antonia; BUENO, Miriam; CASAGRANDE, Edegar; DANTAS, Alessandra; RAMPANELLI, Ivandra; RANZI, Alceu; RODRIGUES, Allana; SCHAAN, Denise; SILVA, Arlan. “Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre”. *Revista de Arqueologia*, Vol. 23 – N.1:30-41-2010.
3. BORMA, Laura S.; CARDOSO, Manoel; CASTILLA-RUBIO, Juan Carlos; NOBRE, Carlos A.; SAMPAIO, Gilvan; SILVA, José S. “Fate of the Amazon Forests and the Third Way”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 113 (39) 10759-10768, Sep 2016. [DOI:10.1073/pnas.1605516113.]
4. Slogan of the National Integration Plan created in the 1960s by the Brazilian civil-military dictatorship with the aim of colonising the Amazon region through the construction of roads and the settlement of families from other parts of the country, particularly the North East.
5. KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, Spring 1979, pp. 31-44.
6. SMITHSON, Robert. “Towards the Development of an Air Terminal Site, 1967”. FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1996, pp. 52-60.
7. BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1995, p. 108.
8. It is interesting to note that – due to the boom of civil construction – the colonisation of the Amazon happened at the same time as land art in the USA, at a time when its main proponents were travelling to the deserts of the West Coast in search of large wild spaces to build permanent large-scale artworks.
9. Set of technologies able to collect and treat information from remote sensor satellites.
10. See: https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf.

Biblioteca de Babel

Library from Babel

No formulário de inscrição para o programa Pivô Pesquisa, é solicitado que o candidato submeta os seguintes materiais: 1) uma proposta de trabalho; 2) seu interesse em estar na instituição; e 3) cerca de cinco obras literárias de referência relevantes para sua prática. A lista a seguir apresenta as escolhas dos artistas e curadores que participaram do programa em 2018. Os títulos foram mantidos na língua de registro no formulário – sendo o inglês a língua estrangeira predominante, seguido do espanhol e do francês.¹ Os temas vão de biografia, literatura, filosofia e história da arte à antropologia, sociologia e economia, revelando o leque de referências que informa cada uma das produções.

Ao tornar público este material, a instituição expõe alguns dos parâmetros usados para a seleção dos residentes e indica as possíveis relações entre eles. Recorrências, repetições, assim como os interesses divergentes e as particularidades de cada pesquisa podem ser lidos como sintomas de experiências de formação diversas. O que leem os artistas e curadores participantes do programa? O que essa “biblioteca” virtual do Pivô Pesquisa diz sobre o momento atual, sobre a formação dos artistas, curadores e pesquisadores em atividade e sobre a circulação de ideias?

The application form for the Pivô Research programme requires applicants to submit the following: 1) a project proposition; 2) an explanation of his or her interest in the institution; and 3) approximately 5 literary references that are relevant to their work. The list below presents the choices made by artists and curators who participated in the 2018 programme. The titles were kept in their original language on the form – being English the predominant foreign language, followed by Spanish and French.¹ Subjects include, amongst others, biography, philosophy, art history, anthropology, sociology and economics, showing the breadth of references that inform each practice.

By publishing this material, Pivô exposes some of the parameters used to select participants and points to possible relationships between them. Recurrences and repetitions, as well as diverging interests and particularities of each research can be read as symptoms of different informative experiences. What are artists and curators participating in the programme currently reading? What does this virtual “library” say about our times, about the background of working artists, curators and researchers and about the circulation of ideas?

aarea

GOLDSMITH, Kenneth. *Wasting Time on the Internet*.
 GROYS, Boris. *In the Flow*.
 ASHBY, Sam. *You Are Here: Art After the Internet*.
 KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*.
 BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Alexandre Brandão

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*.
 JARRY, Alfred; CIPOLINI, Rafael. *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos & lecciones de aparato*.
 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*.
 GROOM, Amelia. *Documents of Contemporary Art: TIME*.

Andrés Pasinovich

STEYERL, Hito. *The Wretched of the Screen*.
 TANIZAKI, Jun'ichiro. *L'éloge de l'ombre*.
 ROSLER, Martha. *Cultural Class*.
 [VÁRIOS AUTORES] *Concrete Brazilian Poetry Publications*.
 2018 *Brazil National Budget*.

Carolina Caliento

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*.
 EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*.
 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*.
 KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*.
 NÓTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*.

Dalila Gonçalves

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*.
 DIDI-HUBERMAN, Georges. *¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*.
 RANCIÈRE, Jacques. *Chroniques des temps consensuels*.
 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*.
 CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*.
 ECO, Umberto. *Obra aberta*.
 BARTHES, Roland. *A câmara clara*.
 FOSTER, Hal. *The Return of the Real*.
 KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*.
 PERNIOLA, Mario. *A arte e a sua sombra*.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*.
 BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*.
 JÜNGER, Ernst. *El libro del reloj de Arena*.

Daniel Jablonski

[Sobre escrita de si, arquivo pessoal e estética do álbum de família] BRETON, André. *Nadja*.
 BARTHES, Roland. *Mitologias*.
 CALLE, Bob; BOLTANSKI, Christian. *Artist's Books (1969-2007)*.
 DERRIDA, Jacques. *A febre do arquivo*.
 NACHTERGAEL, Magali. *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20e siècle*.
 [Sobre a história e a crise da imigração Síria] LACROIX, Thomas. *Migrants: l'impasse européenne*.
 LAURENS, Henry. *Le mandat français sur la Syrie et le Liban (1918-1946)*.
 [Documento] *Convenção Relativa ao Estatuto dos Refugiados*, assinado pelos signatários das Nações Unidas.

Dora Smék

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*.
 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1, 2 e 3*.
 WARR, Tracey. *The Artist's Body*.
 SONTAG, Susan. *A vontade radical*.
 AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*.

Eleni Bagaki

PHILLIPS, Adam. *On Balance*.
 LE FEUVRE, Lisa. *Failure: Documents of Contemporary Art*.
 DE BOTTON, Alain. *The Art of Travel*.
 ARANDA, Julieta; KUAN WOOD, Brian; CAIN-NIELSEN, Kaye; VIDOKLE, Anton; SQUIBB, Stephen. *What's Love (or Care, Intimacy, Warmth, Affection) Got to Do with It?*.
 LISPECTOR, Clarice. *The Passion according to G.H.*

Engel Leonardo

FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*.
 FRAMPTON, Kenneth. *Toward a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*.
 LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alex. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization: Peaks and Valleys. National Identities Journal Volume 8*.

Erica Ferrari

CELANT, Germano. *Arte povera: Conceptual, Actual or Impossible Art? London: Studio Vista: 1969.*
SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations.*
TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da solidão: uma história de São Paulo das origens a 1900.*
MARICATO, Ermínia (org.). *Metrópole na periferia do capitalismo.*
MATTA-CLARK, Gordon. *Gordon Matta-Clark.*

Fernando Davis

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna.*
STEINBERG, Leo. *Outros critérios.*
BERGSON, Henri. *Matéria e memória.*
SITUACIONISTA. *Teoria e prática da revolução.*
GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão – Um estudo da psicologia da representação pictórica.*

Frederico Filippi

GELL, Alfred. *Arte e agência.*
TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América – A questão do outro.*
CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem.*
LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos.*
CLASTRES, Pierre. *A arqueologia da violência.*
FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.*
PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados.*

Friedrich Engl

LORD, Catherine; MEYER, Richard. *Art and Queer Culture.*
HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in Theory. 1900 – 2000.*
DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (orgs.). *Art in the Anthropocene.*
CROFT, Stuart. *Critical Reflections on Security and Change.*
OBRIST, Hans Ulrich. *Ways of Curating.*
BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics.*
BISHOP, Claire. *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship.*

Gabriella Garcia

CORNEJO, Carlos; BATORELLI, Andrea. *Minerais e pedras preciosas do Brasil.*
COCCHIARALLE, Fernando. *Quem tem medo de arte contemporânea?.*
CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis.*
NAVAS, Adolfo Montejo. *Anna Bella Geiger: territórios, passagem, situações.*
DE BOTTON, Alain. *Arte como terapia.*
ANDRADE, Rodrigo; PALHARES, Taisa Helena Pascale; TASSINARI, Alberto; VENANCIO FILHO, Paulo. *Paulo Monteiro.*

Giulia Puntel

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas anos 60/70.*
MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível.*
SANTAELLA, Lucia. *Temas e dilemas do pós-digital.*
PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento.*
GREENE, Brian. *O universo elegante.*
BATAILLE, George. *A experiência interior.*

Gokula Stoffel

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*
GRAW, Isabelle; BURCHARTH, Ewa Lajer (orgs.). *Painting Beyond Itself- The Medium in the Post-medium Condition.*
HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço.*
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.*
RAMOS, Nuno. *O pão do corvo.*
MORLEY, Simon (org.). *The Sublime.*
SMITH, Philip Larratt (org.). *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido.*
ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos.*

Guerreiro do Divino Amor

VIVEIROS DE CASTROS, Eduardo. *Metafísicas canibais.*
BATAILLE, Georges. *A parte maldita – Precedida de “A noção de dispêndio”.*
DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.*
MV BILL; ATHAYDE, Celso; SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de porco.*
BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento.*
JODOROWSKY, Alejandro. *La vía del Tarot.*
JUNG, Carl Gustav. *Ensaio sobre a exploração do inconsciente.*

Gui Pondé

DERRIDA, Jacques. *The Animal That Therefore I Am.*
GRAHAM, Stephan. *Vertical: The Cities from Satellites to Bunkers.*
ARANDA, Julieta; WOOD, Brian Kuan; VIDOKLE, Anton (orgs.) JE-FLUX
JOURNAL. *The Internet Does Not Exist.*
PIMENTA, Marcos Aurelio; TORERO, José Roberto. *Terra Papagalli.*
FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala.*
VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio.*
SRNICEK, Nick; WILLIAMS, Alex. *Inventing the Future: Postcapitalism and a World Without Work.*

Guido Yannitto

ADAM, Glenn. *Thinking through Craft.*
HICKS, Sheila. *Weaving as a Metaphor.*
GROYS, Boris. *Volverse público.*
MORRIS, William. *Arte y Artesanía.*
STEYERL, Hito. *In Defence of the Poor Image.*
AIRA, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero.*
BENEDETTO, Antonio Di. *Zama.*

Janina McQuoid

GENET, Jean. *Diário de um ladrão.*
_____. *Pompas fúnebres.*
FREUD, Sigmund. *Totem e tabu.*
LISPECTOR, Clarice. *Correspondências.*
NOUWEN, Henri. *A volta do filho pródigo.*
BATAILLE, Georges. *O erotismo.*

João GG

CRARY, Jonathan. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono.*
COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial.*
KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante.*
STEYERL, Hito. *The Wretched of the Screen.*
VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendendo com Las Vegas.*
ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil.*
HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço.*

Juliana Cerqueira Leite

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais.*
GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory.*
KOSSOY, Boris. *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil.*
KOHN, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human.*
SPRINGER, Anna-Sophie; TURPIN, Etienne. *The Word for World is Still Forest.*
BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space.*
DESCOLA, Philippe. *Beyond Nature and Culture.*
HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.*

Lyz Parayzo

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong.*
PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual.*
GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina.*
JESUS, Jaqueline Gomes de. *Transfeminismo.*
FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil.*
BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.*
RIBEIRO, Djamilia. *O que é lugar de fala.*

Manoela Medeiros

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço.*
PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado.*
GUATTARI, Félix. *Les trois écologies.*
LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos.*
WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne.*
DE BARROS, Manoel. *O livro sobre nada.*

Marcel Darienzo

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation.*
RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno.*
HARARI, Yuval Noah. *Sapiens.*
DAMASIO, Antonio. *Descartes Error.*
WARHOL, Andy. *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again).*
GRONAU, Barbara; HARTZ, Matthias von; HOCHLEICHTER, Carolin (orgs.). *How to Frame: On the Threshold of Performing and Visual Arts.*
BORJA-VILLEL, Manuel J. *The Museum Questioned.*

Martín Lanezan

BERGER, John. *Mirar*.
 CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan*.
 HERZOG, Werner. *Conquista de lo inútil*.
 BOURRIAUD, Nicolas. *Postproducción*.
 WATANABE, José. *La piedra alada*.
 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*.
 QUIROGA, Horacio. *Cuentos de la selva*.

Nadja Abt

FICHTE, Hubert. *Explosion*.
 MAU, Leonore. *Xango*.
 MARQUES, Pedro Neves. *The Forest and the School*.
 ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*.
 SCHWARTZ, Jorge. *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*.
 VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixas*.
 MELVILLE, Herman. *Moby Dick*.
 KLOSE, Alexander. *The Container Principle*.

Paul Setúbal

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*.
 LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*.
 PEDROSA, Mário. *Arte ensaios*.
 FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*.
 ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*.

Pedro Victor Brandão

PEREC, Georges. *A coleção particular*.
 DICK, Philip K. *Os 3 estigmas de Palmer Eldritch*.
 STEYERL, Hito. *The Wretched of the Screen*.
 GRAEBER, David. *Dívida: os primeiros 5.000 anos*.
 BRATTON, Benjamin H. *The Stack: On Software and Sovereignty*.
 SILVA, Denise Ferreira da. *Unpayable Debt: Reading Scenes of Value against the Arrow of Time*.

Rita Vidal

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.) *Escritos de artistas anos 60/70*.
 JUDD, Donald. *Objetos específicos*.
 KRANZFELDER, Ivo (org.). *Edward Hopper*.
 BLASKELEY, Rosalind P. *The Arts and Crafts Movement*.
 GREENBERG, Cara. *Op to Pop*.
 DROSTE, Magdalena (org.). *Bauhaus archive*.
 BURTON, Richard. *A anatomia da melancolia*.
 SCHWETTER, Berta. *Enciclopédia dos trabalhos manuais*.

Rodrigo Arruda

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*.
 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*.
 DELEUZE, Gilles. *O esgotado*.
 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*.
 [VÁRIOS AUTORES]. *Jac Leirner*.
 _____. *Carmela Gross*.
 _____. *Iran do Espírito Santo*.

Romain Dumesnil

GUATTARI, Félix. *A três ecologias*.
 LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*.
 VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconsistência da alma selvagem*.
 DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*.
 STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitique, Volume 1 & 2*.

Simon Fernandes

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*.
 VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as próximas gerações*.
 LÉVI STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*.
 _____. *Tristes trópicos*.
 GUATTARI, Félix. *Caosmose*.
 DE CAMPOS, Augusto. *Despoesia*.
 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*.

Sofia Lotti

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*.
 AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa – idéias afins/thesaurus*.
 MILLET, Catherine. *L'art contemporain - Histoire et géographie*.
 BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*.
 _____. *La terre et les rêveries du repos*.
 ESTÊS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*.
 BLAVATSKY, Helena. *Ísis sem véu*.

Thalita Hamaoui

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*.
 MURAKAMI, Haruki. *Sono*.
 BERGSON, Henri. *Matéria e memória*.
 ALEKSIÉVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil*.
 DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O crocodilo e notas de inverno sobre impressões de verão*.
 HOCKNEY, David. *Secret Knowledge*.

Thomaz Rosa

O'HARA, Frank. *Lunch Poems*.
 RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*.
 CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*.

Yasmin Guimarães

FLORES, Laura Gonzalez. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*.
 COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*.
 BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*.
 DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*.

Yorgos Petrou

GILROY, Paul. *Postcolonial Melancholia*.
 HENROT, Camille. *Prehistoric Collections*.
 AGAMBEN, Giorgio. *The Signature of All Things: On Method*.
 SAID, Edward W. *Orientalism*.
 WELLS, Liz; PHILIPPOU, Nicos (orgs.). *Photography and Cyprus: Time, place, identity*.
 ANGE, Olivia; BERLINER, David. *Anthropology and nostalgia*.
 ELKINS, James. *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*.
 FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*.

Yuli Yamagata

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*.
 MACDONALD, Dwight. *Against the American Grain*.
 ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*.
 ROHDE, Eleanor Sinclair. *The Story of the Garden*.
 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*.
 RIBEIRO, José Augusto. *Erika Verzutti*.
 MOSZYNSKA, Anna. *Sculpture Now*.
 OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*.

1. Reproduzimos as bibliografias tal como aparecem nos formulários de candidatura. Respeitamos, portanto, a ordem e o formato apresentados por cada participante.

1. We reproduced here the bibliographies as they appear in the application forms. The order and format presented by each participant was respected.

Hipóteses frágeis a partir de um documento

Loose Assumptions Based on a Document

A tradição da arte culta é fundada, entre outras coisas, na aproximação da representação visual à descrição escrita. Nas narrativas eurocêntricas da história da arte percebe-se o esforço de alguns artífices para transpor relatos de textos clássicos para imagem – pintores, desenhistas, escultores, e ceramistas, entre outros, buscavam maneiras e técnicas de criar representações visuais a partir de trechos escritos, de descrições empreendidas pela literatura. Como é possível descrever, com base apenas em estímulos visuais, atributos como um estado de espírito, um temperamento, qualidades humanas tão difíceis de visualizar a partir de figuras?

Nesse contexto, as convenções visuais deveriam capturar não só os personagens e os objetos retratados, mas sua disposição emocional, o sentido de cada elemento teria em uma composição. Muitas das convenções que hoje conhecemos buscaram alcançar a complexidade da metáfora poética: isto é, criar formas distintas de representação de, por exemplo, um pé cansado que repousa sobre um joelho, ou do drapeado de um tecido. A tradução escrita desses detalhes fez, e ainda faz, a alegria de historiadores da arte. As diferentes reproduções da Vênus originavam-se de tragédias consagradas, mas também de anotações marginais, descrições do zodíaco. Um verso que descrevia os cabelos de uma mulher soprados pelo vento, por exemplo, podia ganhar formas variadas de representação visual.

Contudo, tais imagens não se inspiravam apenas em assuntos literários. Os artistas da tradição europeia, do fim da idade média, tentavam, por meio das convenções da época, produzir formas de descrever e de narrar originadas em outras artes. Não apenas o assunto da arte tradicional, mas também as sugestões de como representar cada detalhe, teriam, em comum, as fontes eruditas, como os relatos bíblicos e a literatura clássica. O estilo era pensado em relação às fontes literárias, místicas, científicas, filosóficas e religiosas. Desde então, a interpretação histórica e crítica ganha muito ao relacionar textos e imagens. Por exemplo, a reinterpretação da antiguidade promovida em Florença, na Itália, ainda no século XV, é explicada, por alguns de seus estudiosos, pela relação entre artistas e poetas, filósofos e políticos do círculo neoplatônico.¹ Homens de ofício participaram do debate culto sem sequer escrever uma linha. Formulavam ideias essenciais para a definição de tal corrente do pensamento a partir da mistura de cores ou do desbastar de uma pedra. No mesmo lugar, houve quem, ao

Erudite art tradition is founded, amongst other things, on the approximation between visual representation and written description. In the Eurocentric narratives of art history there is a concerted effort to transpose classic texts into image: painters, illustrators, sculptors and ceramicists, amongst others, sought ways and techniques to create visual representations from written quotes, from literary descriptions. How can features such as state of mind and temperament – human qualities that are so difficult to visualise in an image – be described relying exclusively on visual stimuli? In this context, visual conventions should capture not only the characters and objects depicted, but also their emotional disposition and the meaning of each element within a composition.

Many of the conventions that we know today sought to achieve the complexity of poetic metaphor, that is, to create different ways to represent, for instance, a foot resting on a knee or a draped piece of material. The written translation of these details has always pleased art historians. The multiple reproductions of Venus derived from long-standing tragedies, but also from marginal notes, such as zodiac descriptions. A verse describing a woman's hair blowing in the wind, for instance, could gain different forms of visual representation.

However, such images were not only inspired by literary subjects. Artists of the European tradition, from the Middle Ages onwards, sought to produce descriptions and narratives that draw on other genres of art, using conventions of the time. Traditional art themes and suggestions of how to represent details turned to erudite sources, such as biblical accounts and classic literature. Style was thought of in relation to literary, mystic, scientific, philosophical and religious sources.

Since then, historical and critical representations have further exploited the association between text and image. For example, some scholars explain the reinterpretation of antiquity promoted in Florence, as early as the 15th century, in relation to the connection between neoplatonic artists, poets, philosophers and politicians.¹ Working men were part of the debate without even writing a line. They formulated crucial ideas for the definition of this school of thought via the combination of colours or the grinding of a stone. In the same place, artists painted to explore the rediscovery of ancient empiricism² or to investigate theology, maths,³ military science and poetry.⁴ Such practices

pintar, explorasse a redescoberta do empirismo antigo e estudasse teologia, matemática,² militar e poesia.³ Tais práticas ampliaram o sentido dos textos e deram nova posição às artes plásticas como parte integrante do trabalho intelectual. Essa posição não era meramente ilustrativa, mas sim um lugar de onde problematizar questões prementes da época e de certa tradição vigente. O diálogo era permanente: em momentos centrais da história da arte, diversas tradições intelectuais pensaram umas as outras. Nos últimos séculos, o diálogo transformou-se e trouxe novas possibilidades para a produção da obra de arte. Muitos artistas passaram a responder, nos melhores casos, ou a ilustrar, nos piores, importantes debates. Há trabalhos de arte conceitual que desdobram questões e exercícios da lógica e da filosofia da linguagem. Outras práticas, como as de Hans Haacke, Alfredo Jaar e Barbara Kruger pensam o objeto de arte como parte dos conflitos trabalhistas, sociais e geopolíticos. A produção estética pretende participar de debates distantes do seu campo específico de atuação, legitimando-se como um lugar de apresentação das contradições insuperáveis da vida contemporânea.

*

Desde 2014, o processo seletivo do Pivô Pesquisa solicita aos inscritos que incluam junto de cada projeto uma pequena bibliografia. Os candidatos devem indicar leituras que dialogavam, de alguma maneira, com sua produção. Os livros podem reunir fontes da pesquisa de cada trabalho, textos que tratem de temas que lhes interessem ou, ainda, preferências pessoais sem qualquer necessidade de relação imediata com a produção. Ao observar as bibliografias recebidas em 2018, sem conhecimento prévio dos trabalhos não é possível definir com precisão como esse diálogo se deu. No entanto, a persistência de alguns textos em mais de uma bibliografia, assim como a presença de outros, alimenta a especulação, de quem é curioso, para entender o que tem sido discutido pelos artistas que trabalharam em São Paulo em um ano tão conturbado. Não chego a muitas conclusões, mas desenho algumas hipóteses provisórias a seguir. Nas listas persistem alguns livros, mesmo assim, elas são satisfatoriamente variadas. Isso indica que a heterogeneidade da produção contemplada pelo edital e as diferentes maneiras dos artistas se associarem ao pensamento escrito e se associar a frentes distintas da produção

broaden the meaning of texts, introducing a new status for the visual arts as a key player in the intellectual world. This was not a merely an illustrative stance, but a position from where to delve into important, long-standing issues of the time. Dialogue was permanent: in crucial moments of art history, the different intellectual traditions examined one another.

In the last few centuries, this dialogue was transformed and brought new possibilities to the production of artworks. In the best cases, artists began to respond to major debates and, in the worst cases, to illustrate them. Some examples of conceptual art expand on issues and exercises of logic and language philosophy. Other practices, such as those by Hans Haacke, Alfredo Jaar and Barbara Kruger, perceive the artwork as part of labour, social and geopolitical conflicts. Visual artists are keen to be part of discussions that happen away from their specific fields of practice so art can become a platform for the introduction of the insurmountable contradictions triggered by contemporary life.

Since 2014, Pivô Research's selection process has been asking candidates to add a small bibliography to their project proposal. Candidates must provide a list of reading material that dialogues with their production. This can include research sources for each artwork, texts on themes of interest or even personal preferences that bear no direct relation with their artistic production. When looking over the bibliographies submitted in 2018, it is impossible to define the exact dialogue without prior knowledge of the participants' production. However, the repeated appearance of some publications, as well as the listing of others, has fuelled speculation by those who are curiously interested in understanding the issues discussed by artists working in São Paulo during such a turbulent year. I have not come up with many conclusions but you can find below some of my provisional assumptions. Even though some titles appear in different lists, as a whole, they are fairly varied. This is an indication of the heterogeneity of the production achieved by Pivô's programme and the multiple ways that artists relate to written thought and the different trends of cultural production. Amongst the titles selected, there is a combination of literary works, some examples of reputable art criticism, and texts on theory stemming from post-structuralism and scientific literature. I would have expected more on art history and there is very little Marxist theory (in contrast to

cultural. Entre os títulos escolhidos pelos candidatos, há um tanto de literatura, teoria da arte de prestígio, textos teóricos saídos do pós-estruturalismo, livros de divulgação científica, menos história da arte do que eu esperava, quase nada de marxismo (diferentemente da minha geração), um tanto de ensaios de ciências humanas e uma ficção histórica muito bem representada pelo divertido *Terra Papagali* (1997), de José Roberto Torero e Marcus Aurelius Pimenta. Há um esforço consciente de fazer arte, em tempos de crise e ascensão de um anti-intelectualismo reacionário responder a problemas históricos mais imediatos. São mencionadas pesquisas primárias como por exemplo os estudos de Ermínia Maricato sobre o urbanismo em São Paulo e de Carlos Cornejo e Andrea Bartorelli sobre a mineralogia, as ciências e as humanidades mencionadas pelos candidatos, que tem, à primeira vista, a forma de ensaios gerais sobre nossos tempos. É nesse campo das narrativas mais gerais sobre a cultura e a sociedade que os artistas associam o seu trabalho. Pode ser que eles estejam mais interessados em concepções mais abrangentes do que experiências específicas. Mas isso só se confirma com o exame das obras.

Os artistas estrangeiros, em geral, mostram-se interessados pelo Brasil e pela América Latina. Frequentemente apontam textos clássicos que discutem o país e o subcontinente. Em suas bibliografias, aparecem autores importantes do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Clarice Lispector, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Os artistas estrangeiros pretendem demonstrar um vínculo de sua produção com as ideias brasileiras. Demonstram curiosidade pela produção cultural daqui e tentam se vincular a ela.

Embora existam bibliografias mais caóticas, outras mais pessoais, de maneira geral os textos circunscrevem um tema ou um campo de conhecimento. Há bons inventários, absurdamente coerentes, sobre o trabalho com arquivos e a construção das narrativas históricas e biográficas. Um arrazoado geral de artistas trabalhou a relação entre as vanguardas e as artes aplicadas. Parece, haver algum interesse na crítica aos paradigmas eurocêntricos da estética e no trabalho artístico como exercício de produção de valor pecuniário. Boa parte dos artistas enumera textos que marcam sua filiação estética. Por isso aparecem escritos de artistas como Robert Smithson, Walmécio Caldas, Hito Steyerl e Martha Rosler.

my generation). There are some publications on humanities, and the genre of historical fiction is very well represented by the enjoyable *Terra Papagali* (1997), by José Roberto Torero and Marcus Aurelius Pimenta. In times of crisis and rising reactionary anti-intellectualism, there is a conscious effort to turn art into a response to current historical issues. The bibliography also mentions some primary research – such as Ermínia Maricato's study on urbanism in São Paulo and Carlos Cornejo and Andrea Bartorelli's work on mineralogy – the sciences and humanities, which at first sight take the form of general essays on our current times. It is precisely this field of general narrative on culture and society that most artists draw on. This suggests that they are more interested in comprehensive concepts than specific experiences. But this can only be confirmed by examining each one of the titles listed.

In general, foreign artists are interested in Brazil and Latin America. They often cite classic texts on Brazil and the subcontinent. Their bibliographies feature important Brazilian modernists such as Mario de Andrade, Clarice Lispector, Augusto de Campos and Haroldo de Campos. It is apparent that foreign artists are keen to demonstrate a link between their production and Brazilian ideas. They show their attraction to the national cultural production and try to attach themselves to it.

While some bibliographies are more chaotic, others are more personal. In general terms, lists are restricted to a theme or field of knowledge. Some are fine examples of absurdly coherent inventories on archival work and historical and biographical narratives. A significant group of artists worked on the relationship between the avant-garde and the applied arts. Some of them seem to be concerned with challenging Eurocentric aesthetic paradigms and artistic production as a monetary exercise. A number of participants list texts that represent their aesthetic affiliation with references to artists such as Robert Smithson, Walmécio Caldas, Hito Steyerl and Martha Rosler.

The tone is professional and this seems to be a coveted quality. There is a desire to focus on specific topics, something that suggests concerns linked to two factors: the context where the bibliography request is made and the artists' background. With regards to the first aspect, related to context, my guess would be that the lists are organised in such a precise manner because they are also literary references for the

O tom é profissional, e isso parece ser uma qualidade. Há um desejo dos inscritos de se concentrar em tópicos específicos, condição que sugere a relação com dois fatores: o contexto em que a bibliografia foi solicitada e a formação dos artistas hoje. Sobre o primeiro aspecto, que se refere ao contexto, o meu palpite é que as relações têm essa precisa organização por serem também as referências literárias do projeto posteriormente desenvolvido no Pivô. Quanto ao segundo, a forma da seleção bibliográfica parece derivar da formação universitária de parte dos artistas que hoje atuam no circuito. Tal formação, se não estou enganado, mimetiza trejeitos da universidade e repercute os critérios e regras de interlocução e de debate daquele ambiente.

Os assuntos referidos no material bibliográfico apresentado tendem a assumir contornos diversos quando repensados como trabalhos destinados à exposição. Seria ainda mais interessante saber a opinião desses artistas sobre os mesmos textos, depois da residência no programa do Pivô. Estou certo de que a prática de cada um pode mudar sensivelmente o ponto de vista dos artistas sobre suas próprias referências. Talvez no embate com as ideias, se dando conta dos seus limites e virtualidades, os artistas consigam encontrar sentido para a arte em um período de promessas horripilantes.

Tiago Mesquita

é crítico de arte e professor de história da arte
is an art critic and art history professor

proposed residency project. As far as the second aspect is concerned, the bibliographical selection reflects the educational background of the artists that are currently active in the field. Such backgrounds – if I am not mistaken – mimic university standards by reproducing interlocution and debate criteria and rules typical of such academic environments.

The themes mentioned in the bibliographical references submitted by participants tend to take on different perspectives when revisited as material to be used in the exhibition. It would be even more interesting to understand the artists' opinions of the same texts after their residency at Pivô. I am certain that actual practice could palpably change the artists' points of view on their own references. Perhaps by confronting ideas and realising their limitations and potentialities, artists might find some meaning for art in an era of dreadful promises.

1. CHASTEL, André. *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
2. KEMP, Martin. *The Science of Art*. New Haven; Londres: Yale University Press, 1990.
3. CLARK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

1. CHASTEL, André. *Arte e humanismo em Florença na época de Lourenço, o Magnífico: estudos sobre o Renascimento e o humanismo platônico*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
2. KEMP, Martin. *The Science of Art*. New Haven; London: Yale University Press, 1990.
3. CLARK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

Ministério da Cidadania, Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretaria de Cultura e Economia Criativa, e Pivô apresentam: Ministry of Citizenship, Government of the State of São Paulo, through the Secretary of Culture and Creative Economy, and Pivô present:



Patrocínio Premium
Premium Sponsor

CRIS BARROS

Patrocínio
Sponsor



Copatrocínio
Co-sponsor



Apoio
Support



Incentivador
Incentive

Bloomberg
Philanthropies

Apoio Cultural
Cultural Support



Secretaria de Cultura e Economia Criativa



Revista Pivô
Pivô Magazine

Expediente
Credits

Vol. 1, n. 1, 2019
março march

Edição anual
Annual edition

Corpo editorial
Editorial Staff

Idealização
Conception
Pivô

Editoras

Camila Bechelany e [and]
Fernanda Brenner

Produção editorial e gráfica
Editorial and Graphic Production
Sandra Oksman

Assistente editorial
Editorial Assistant
Leandro Muniz

Preparação e revisão de textos
Copyediting and Proofreading
Juliana Bitelli

Tradução para o inglês
Translation to English
Adriana Francisco

Projeto gráfico
Graphic Design
ps.2 arquitetura + design: Fábio Prata,
Flávia Nalon e [and] Gabriela Luchetta

Tratamento de imagens
Image Processing
Jorge Bastos

Impressão
Printing
Gráfica Cinelândia

Equipe Pivô
Pivô Team
Fernanda Brenner – Diretora Artística
[Artistic Director]

Ligia Andrade – Coordenadora
executiva [Executive Coordinator]

Raquel Sena – Assistente de Produção
[Production Assistant]

Leandro Muniz – Assistente de
Curadoria [Curatorial Assistant]

Matias Oliveira – Montagem e Zeladoria
[Art Handler and Space Manager]

Luana Lima – Auxiliar Administrativo
[Administrative Assistant]

Jéssica Gonçalves – Recepção e
Atendimento [Front Desk and
Visitor Services]

Colaboradores

Paula Signorelli – Direção de
Desenvolvimento [Development Director]

Sandra Oksman – Produção Executiva
[Executive Producer]

Camila Bechelany – Curadoria [Curator]

As opiniões expressas nos artigos desta
revista são de responsabilidade exclusiva
dos autores.

The opinions expressed in the texts
within this magazine are of the authors'
own responsibility.

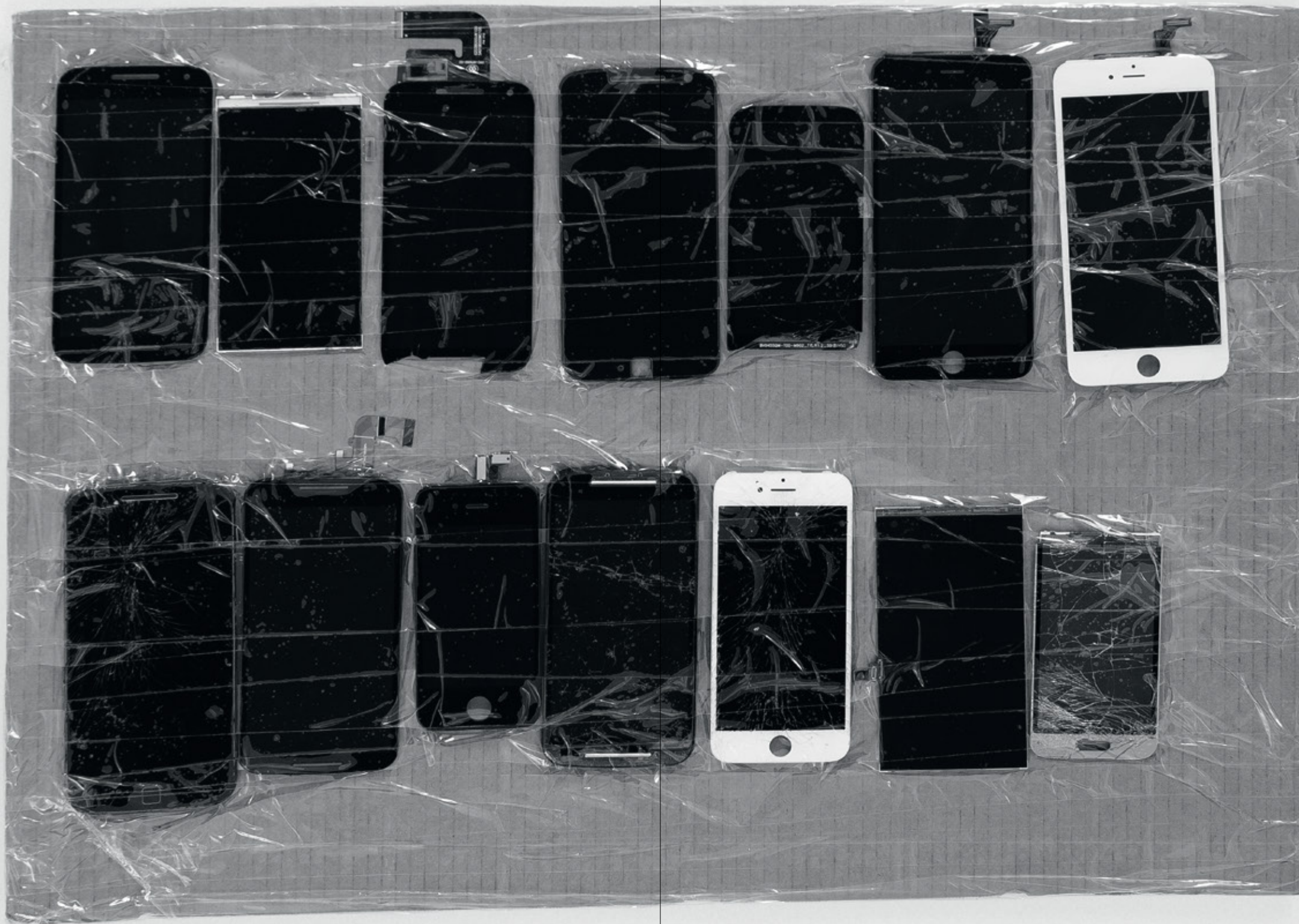
Imagem da capa
Cover image

Flora Rebollo, Thiago Barbalho e
[and] Yuli Yamagata

Agradecimentos
Acknowledgments

O Pivô agradece aos autores, aos artistas,
à sua equipe e aos seus mantenedores:
Pivô thanks the authors, its team and its
maintainers:

Alexandra Mollof
Almeida e Dale Galeria de Arte
Ana e [and] Marco Abrahão
Bergamin & Gomide
Camila e [and] Francisco Horta
Carbono Galeria
Carolina Holzer de Zagottis
Casa Triângulo
Clarice Tavares
Coleção Coletiva
Cristiano Guimarães
Eduardo Fakiani
Eduardo Pavia
Espaço Consciente
Fabiana Brenner
Fábio Luchetti
Fortes D'Aloia & Gabriel
Galeria Leme / AD
Galeria Luisa Strina
Galeria Nara Roesler
Georgiana Rothier e [and] Bernardo Faria
Graham Steele e [and] Ulysses de Santi
José Leopoldo Figueiredo
Laurie Ziegler
Lisson Gallery
Marcelo Martins
Marcelo Tilkian Maia
Mendes Wood DM
Vera e [and] Luiz Parreiras
Vivien Hertogh / Jairo Okret
anônimos



Pedro Victor Brandão
é artista
is an artist

Sem Conserto #10, da série *Tela Preparada* [Without Repair #10, from the series Prepared Screen], 2018
Papeloão, durex, telas de celular quebradas [cardboard, tape, broken cellphone screens], 42 x 59 cm
Foto [Photo]: Pedro Victor Brandão

When I met Murakami’s cat

Oi, am I the first one here?

Eu acho que sim. Você fala inglês?

Yes, I do. Nice to meet you.

Oh, nice to meet you too.

What’s your name?

I don’t have a name. People call me

Murakami’s cat.

Murakami, like Haruki Murakami?

Yes.

Where are you from? Are you from Sao

Paulo?

hawaii

No, I was born in Japan, in Tokyo. But I lived in Hawaii for a while. I wasn’t always Murakami’s cat. I lived there with another man for a few years. He was a good man. He didn’t have a name. He was poor. He didn’t have a house either. He slept outside. I slept outside, too. There was this tree, an acacia tree that he liked to lie down and sleep for hours, sometimes he slept for days. I like to curl next to him. I liked to smell his face in the morning. He loved me very much. He liked to sing to me. I think he only knew one song. I don’t know what the song was. He was a good man. Sometimes people from the village would bring food to him. Sometimes I would catch a bird and bring it to him. I loved him very much. He was a simple man.

And what happened to him?

He got killed. Onde day the big volcano exploded and the lava covered it all. People left their village. But my man didn’t want to go anywhere. He didn’t want to leave his tree. But I wanted to live. When the earthquake happened, I got scared, the lava moved very fast. I could feel the heat approaching. And I started to run. I loved him very much, but I ran. I ran so fast that I can’t even remember running. The next day I went to the shelter, to look for him, but I didn’t see his name on the list. They didn’t allow me to go back. The place was all covered with lava.

Oh no! And what did you do?

I stayed in the shelter for two weeks. Every day I hoped to see him, but I never saw him again.

tokyo

How did you meet Haruki?

Haruki adopted me when I was very young. He taught me everything about jazz and food. He liked to tell me stories about musicians. He talked often about the Beatles. I learned a lot about Western culture from Haruki. I think he missed the time he lived in America.

But when it came to food he loved Japanese cuisine. I loved watching him prepare his meal. Usually it was something very simple, like tuna sandwich with cucumber or miso soup. The way he prepared his food, you could tell he really loved the tuna and the cucumber or even the bread. He respected food a lot and this is why everything he made was delicious. I learned to respect food too. When I lived in the streets, I went for days without food. I felt weak and my body was in pain but I still wouldn’t eat from a bin. Haruki lived quietly. His house was just outside Tokyo with a garden and a well. The well wasn’t very deep but it was dark and quiet. I loved hiding there. It felt so peaceful, like being inside a hole. Sometimes Haruki would look for me and he would get worried because I would go missing for days. I loved feeling the agony he would go through. I could tell he loved me and really cared. When I got out of the well and ran into the house, first he would be mad at me, but I could tell he was mad out of love. I would rub around his legs and I would see the tears in his eyes, and I would jump on his lap and I would lick every tear off his face.

Then everything was normal again. He would wake up early in the morning and go for a run and I would wait for him. While I was waiting for him I liked to sit by the window and I would watch the birds. I liked being indoors because the birds couldn’t see me and the house was warm. Sometimes a fly or an insect would get stuck on the window and I would kill it because the noise these insects make is unbearable. And then Haruki would come back all sweat and he would let me lick the sweat off his calves and I could feel his body heat and, I swear to god, if I didn’t love him I think I could eat him. But I loved him and I didn’t eat him. He would have a shower, then feed me and then sit at the kitchen table and write. He used to write for 5 to 6 hours. And while he was writing I would sit on his lap and sleep. I loved this sleep because it felt safe and warm and there was nothing to worry about. When I lived in the streets, I was so scared, I could never sleep. I heard stories about cats being taken by butchers, or eaten by dogs. Once, I had a friend who fell asleep underneath a car and it must have been a very deep sleep, sleeping on someone’s lap, because she didn’t hear the car’s engine starting and she was run over. She was a good friend, a stray cat, but maybe a bit naive, or romantic, or just unlucky. And this is why I never really slept when I lived in the streets. I was always alert. I loved napping on Haruki’s lap. He stayed still for hours. From time to time some words would come out of his mouth. I guess there were words he wrote or just thoughts that never made it on paper. I never really read his books. And I know he was really hurt when I left for good. He wrote a book about me, right?

Yes, he did. Why did you leave him?

One day Haruki told me this story about a cat’s kingdom surrounded by a wall. Cats were not allowed to cross the wall. If they did, something terrible would happen to them. I don’t know why he told me this story but I was curious. I wanted to cross the wall. When I jumped out of the fence into another garden, and another one,

and another one, I had so much fun that I couldn’t stop running. I was overwhelmed and free and wondered why I never did this before. Although I loved Haruki and he never stopped me from leaving the house, I felt so happy to be far away. As if I had just woken up from this deep sleep on his lap after years. Now I just wanted to run and run, and so I kept running. And then at some point I felt thirsty, as if all the water of my body had evaporated and my joints got very stiff and my mouth so dry that I could feel my tongue glued on my palate. Then I stopped, I realized I had no ideia where I was.

I tried to find my way back home. But I was truky lost this time. I was exhausted, and sad, and scared, and that night I felt so lonely like I’ve never felt before. I cried and I wished for Haruki to look for me and find me. And I know he looked for me but he didn’t find me. And this is how I became a stray cat. I learned how to hunt not for fun but to survive and I learned how to hide from people. It was a very difficult time in my life. And if it’s true that cats have 7 lives then I am sure I lost a few lives during these lonely nights.

But I am not going to talk about it any further.

sao paulo

What happened next?

After the volcano erupted in Hawaii, I stayed in the shelter and worked as a translator. I spoke Japanese and English and translated for lost cats to find this owners. What I saw was heartbreaking. People crying and animals howling, it was all a mess. And this is where I got kidnapped by a thirteen-year-old boy. He was coming from Australia spending a week in Hawaii and flying back to Sao Paulo. He just took me on the plane. The kid was crazy with linguistics and passionate about teaching. He wanted to be a pioneer educator in Portuguese. It was there at the shelter when he heard me translating that he came up with the idea of turning me into the first cat to learn Portuguese. The kid lived with his dad somewhere in the center of Sao Paulo. I never lived indoors before and I hated it. I missed to climb a tree, hide in a bush, or kill a bird. Instead, the crazy kid tried to teach me grammar and syntax as if I was at school. He made me study for hours. But what he didn’t get was that I learned to speak the human languages because of the songs and the books. It was because of jazz and poetry and love that I could understand.

But the kid insisted. He wanted to make me into the first Portuguese speaking cat. And I resisted. I tried not to learn anything because I hated the beautiful flat and the smart kid. I just wanted to be free. But I was also hungry and weak. Not like living in the streets hungry. Differently hungry. The kid wouldn’t give me food or water until I would say what he wanted me to say. And this is how I learned the language. Not out of love, it was because I was hungry and thirsty and I wanted to live.

How did you manage to get out there?

He continued teaching me until my Portuguese improved. He made special meals to reward me, with lots of spices and ingredients, but nothing tasted like Haruki’s tuna sandwich and steamed rice. One night, his dad had guests over and made dinner for them. They all got really drunk and loud, and I could hear the noise from my room. And then, his dad asked to bring me out to the guests. And he did as his said. He grabbed me from my bed and left me on the table like I was a sort of dessert or a kind of trophy. And the kid said:

Speak, cat, speak!

I didn’t say anything.

I said speak, cat, speak!

To speak and say what? I asked

And I said few more words, and he was so proud of this experiment, and everybody loved me, I mean not me, they loved the experiment, the miracle, and they applauded and yelled:

Que milagre!!

Que maravilhosos!

Everybody got wasted, and I should enjoy the applause, and be proud of myself. Bud I couldn’t keep my mouth shut anymore. When the kid got off to get to his room I said to him:

...and, by the way, FUCK YOU!

What did you say?

...you heard me. I said

FUCK YOU!

After a few seconds of silence, his dad got furious at me. He started chasing me around the flat while I was I running and throwing glasses and plates off the table, ripping the sofa, hanging from the curtains, I pretty much destroyed the whole place. The guests got scared of me and wondered how such a cute intelligent cat had transformed into such a monster. Everybody hated me, and I loved it.

It was the first time that I actually liked myself and it felt so good. And when the guests started leaving in panic I left too. I ran so fast as if it was the only thing I knew how to do. I ran without looking back. And this is how I got here. I wandered in the streets for a while and then I was lucky enough to find this building, where I have been hiding since then.

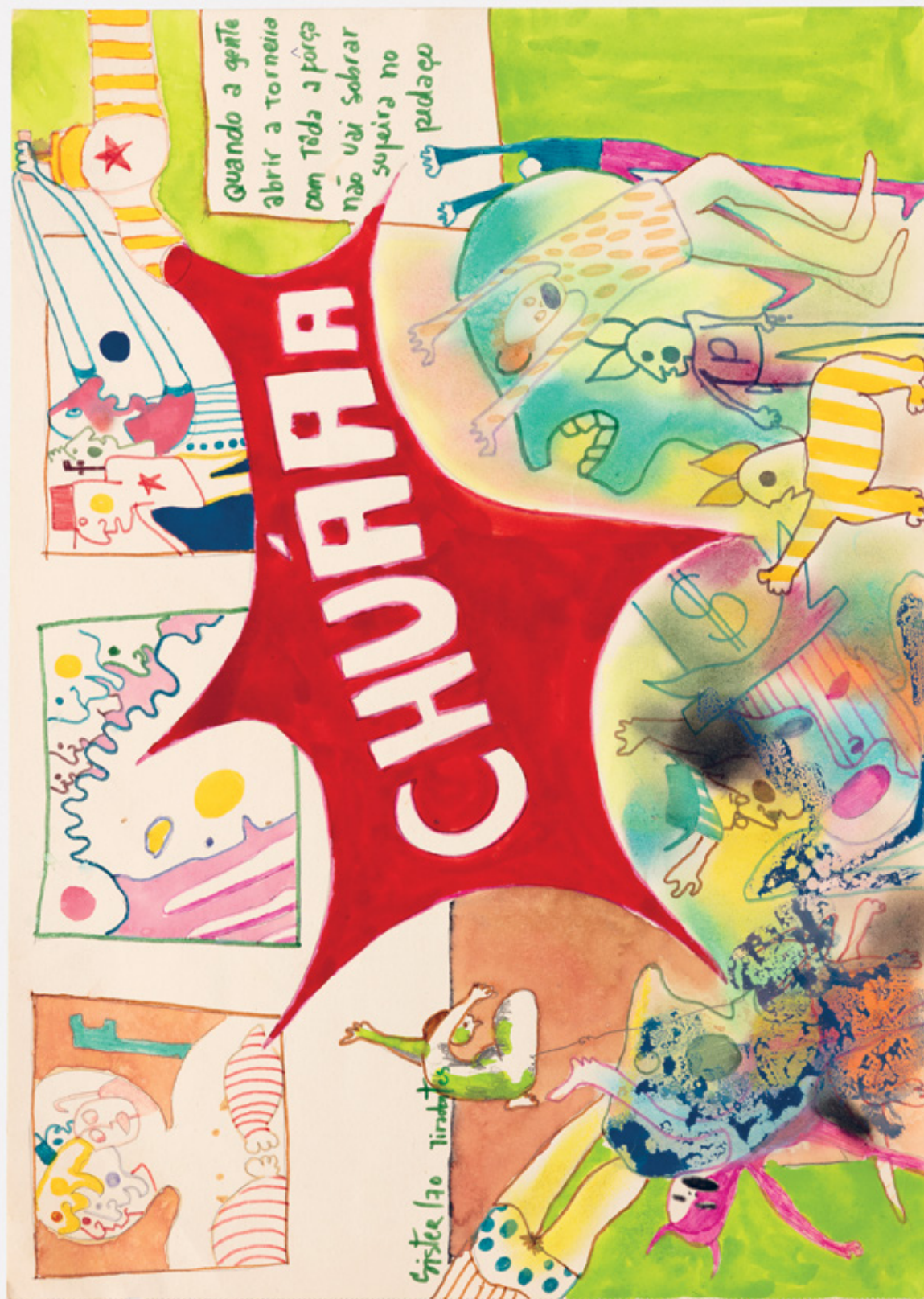
Eleni Bagaki

é artista

is an artist

When I met Murakami’s cat, 2018

Portfólio Sérgio Sister



Sérgio Sister, *Chuáaa*, caneta hidrográfica e ecoline sobre papel
[marker pen and ecoline on paper], 1970 / Foto [Photo]: Gui Gomes

Sérgio Sister é artista e jornalista. Em 1970, ele foi preso pela polícia por sua participação no Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), sob acusação de “tentativa de reorganização de partido proscrito por lei e propaganda subversiva”. Ficou preso entre janeiro de 1970 e julho de 1971, primeiro no Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS), e em seguida no presídio Tiradentes em São Paulo. O desenho *Chuáaa*, reproduzido aqui é um dos trabalhos feitos pelo artista no período de encarceramento.

Em 1994, falando sobre os desenhos feitos na prisão, Sister afirmou o seguinte: “Passados praticamente 25 anos, o que fica de interessante, para mim, é como aquele trabalho funcionou na recuperação de uma identidade e na elaboração de um senso de apropriação de um espaço espiritual numa época de trevas. Depois de um mês de sufoco no DEOPS, já no presídio Tiradentes, em fevereiro de 1970, eu não conseguia mais me identificar com qualquer daqueles papéis que desempenhava até então como jornalista, estudante de ciências sociais e, muito menos, como artista; não cabia. Eu era apenas um preso, sem previsão ou expectativa de liberdade e sem mesmo muita certeza de preservação da integridade física. Foi assim até receber da Bela, minha namorada, uma caixa de *crayon* e um caderno de desenho”.¹

Sérgio Sister is an artist and journalist. In 1970, he was arrested under the civil-military dictatorship for his participation in the Brazilian Revolutionary Communist Party (PCBR) on charges of “attempting to reorganise a party proscribed by law” and “subversive propaganda”. He remained in prison from January 1970 to July 1971 at São Paulo State Department of Political and Social Order (DEOPS) and at Tiradentes prison, also in São Paulo. The drawing *Chuáaa* reproduced here is one of the works done by the artist in the period of his incarceration.

In 1994, reflecting on his drawings from the time, Sister said: “After almost 25 years, what is interesting for me is how this work helped me to recover an identity and to develop a sense of spiritual appropriation during dark times. After the month-long ordeal at DEOPS, when I was at Tiradentes prison, in February 1970, I could no longer identify myself with the roles I had played until then as a journalist, social sciences’ student and, even less, as an artist. It just didn’t fit. I was a prisoner, with no perspective or expectation of freedom. I wasn’t even sure I would be able to preserve my physical integrity. This was the case until I received a box of crayons and a notebook from Bela, my girlfriend.”¹

1. SISTER, Sérgio. “Fazendo arte na cadeia”. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 27, dezembro de 1994. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>.

1. SISTER, Sérgio. “Fazendo arte na cadeia”. *Teoria e Debate*, São Paulo, n. 27, December 1994. Available at: <https://teoriaedebate.org.br/1994/12/01/fazendo-arte-na-cadeia/>.

Revista Pivô
Pivô Magazine
Vol. 1, n. 1, 2019

Fonte [Font] Tiempos e [and] Graphik
Papel [Paper] Jornal LD 52 g/m² (miolo [core]) e
[and] Color Plus Marfim 240 g/m² (capa [cover])
Impressão [Print] Gráfica Cinelândia
Março [March] 2019



P
I
V
Ô

Edifício Copan, loja 54
Avenida Ipiranga, 200
01046-925 São Paulo, Brasil
+55 (11) 3255 8703
contato@pivo.org.br