

 **FGV**

BIO ART

VERTENTES CONTEMPORÂNEAS

ORG. PAULO HERKENHOFF

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS

PRIMEIRO PRESIDENTE FUNDADOR |
FOUNDER AND FIRST PRESIDENT

Luiz Simões Lopes

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES | VICE-PRESIDENTS

Sergio Franklin Quintella

Francisco Oswaldo Neves Dornelles

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

CONSELHO DIRETOR

BOARD OF DIRECTORS

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Ivan Simonsen Leal

VICE-PRESIDENTES | VICE-PRESIDENTS

Sergio Franklin Quintella

Francisco Oswaldo Neves Dornelles

Marcos Cintra Cavalcanti de Albuquerque

VOGAIS | VOTING MEMBERS

**Armando Klabin, Carlos Alberto Pires de
Carvalho e Albuquerque, Cristiano Buarque**

Franco Neto, Ernane Galvêas, José Luiz

Miranda, Lindolpho de Carvalho Dias, Marcílio

Marques Moreira, Roberto Paulo Cezar de

Andrade

SUPLENTES | DEPUTIES

Aldo Floris, Antonio Monteiro de Castro Filho,

Ary Oswaldo Mattos Filho, Eduardo Baptista

Vianna, Gilberto Duarte Prado, Jacob Palis

Júnior, José Ermírio de Moraes Neto,

Marcelo José Basílio de Souza Marinho,

Mauricio Matos Peixoto

CONSELHO CURADOR

BOARD OF TRUSTEES

PRESIDENTE | PRESIDENT

Carlos Alberto Lenz César Protásio

VICE-PRESIDENTE | VICE-PRESIDENT

João Alfredo Dias Lins (Klabin Irmãos e Cia)

VOGAIS | VOTING MEMBERS

Alexandre Koch Torres de Assis, Andrea

Martini (Souza Cruz S.A.), Antonio Alberto

Gouvea Vieira, Eduardo M. Krieger, Rui

Costa (Governador do Estado da Bahia), José

Ivo Sartori (Governador do Estado do Rio

Grande do Sul), José Carlos Cardoso (IRB –

Brasil Resseguros S.A.), Luiz Chor, Marcelo

Serfaty, Márcio João de Andrade Fortes,

Murilo Portugal Filho (Federação Brasileira

de Bancos), Orlando dos Santos Marques

(Publicis Brasil Comunicação Ltda.), Pedro

Henrique Mariani Bittencourt (Banco BBM

S.A.), Raul Calfat (Votorantim Participações

S.A.), Ronaldo Mendonça Vilela (Sindicato das

Empresas de Seguros Privados, de Previdência

Complementar e de Capitalização nos Estados

do Rio de Janeiro e do Espírito Santo), Sandoval

Carneiro Junior, Willy Otto Jorden Neto

SUPLENTES | DEPUTIES

Cesar Camacho, Clóvis Torres (Vale S.A.),

José Carlos Schmidt Murta Ribeiro, Luiz

Ildefonso Simões Lopes (Brookfield Brasil

Ltda.), Luiz Roberto Nascimento Silva,

Manoel Fernando Thompson Motta Filho,

Nilson Teixeira (Banco de Investimentos

Crédit Suisse S.A.), Olavo Monteiro de Carvalho

(Monteiro Aranha Participações S.A.), Patrick

de Larragoiti Lucas (Sul América Companhia

Nacional de Seguros), Rui Barreto, Sergio

Andrade, Victório Carlos de Marchi

SEDE | HEADQUARTERS

Praia de Botafogo, 190

Rio de Janeiro – RJ

CEP 22250-900 ou Caixa Postal 62.591

CEP 22257-970

Tel.: (21) 3799-5498

www.fgv.br

Instituição de caráter técnico-científico, educativo e filantrópico, criada em 20 de dezembro de 1944 como pessoa jurídica de direito privado, tem por finalidade atuar, de forma ampla, em todas as matérias de caráter científico, com ênfase no campo das ciências sociais: administração, direito e economia, contribuindo para o desenvolvimento econômico e social do país.

Institution of technical-scientific, educational and philanthropic character, created on December 20th, 1944, as a legal entity of private law with the objective to act, broadly, in all subjects of scientific character, with emphasis on social sciences: administration, law and economics, contributing for the socioeconomic development of the country.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA MARIO HENRIQUE SIMONSEN/FGV

Rio XXI: Vertentes Contemporâneas / Org. Paulo Herkenhoff

Rio de Janeiro: FGV, 2019.

288 p.: il.

Texto em português e inglês.

1. Rio de Janeiro (RJ) – Política cultural. 2. Arte – Rio de Janeiro (RJ). 3. Projetos culturais – Rio de Janeiro (RJ). I. Herkenhoff, Paulo, 1949- . II. FGV.

CDD – 306.098153

Os textos são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, a opinião da FGV.

The texts are of authors' responsibilities and do not necessarily reflect the opinion of FGV Foundation.

BIO XXI

VERTENTES CONTEMPORÂNEAS

ORG. PAULO HERKENHOFF



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



Postais de viajantes

Paulo Herkenhoff



Travelers postcards

Saulo Laudares and Franz Manata reconstituted the São Luiz da Boa Sorte Farm, in Vassouras, as a soundscape between phonics, incidental sounds, and music. They cultivated a tree that bears arbitrary sounds on the sign/signifier/meaning axis. “The linguistic sign does not unite a thing and a name, but a concept and an acoustic image,” explains Saussure.¹ The acoustic ecology of the *place* (space with a history of slavery in the 19th century

coffee farming) – the sound production researches “what it is like to live in a world mediated by virtual experiences, which is still permeated by the memory of tradition.” What is the phonic bias in visual languages? In the face of the historic place, the eye will listen – Manata Laudares ratify Paul Claudel’s aphorism. Plurisensory, like Helio Oiticica, *what they will do is music*, that is, what they do is *sound art*. “*The social role of art has changed*”, synthesized Manata Laudares in their 20 years of “*open programs*,” marked by their

Manata Laudares

After: Nature [São Luiz da Boa Sorte], 2014

Instalação sonora realizada em fazenda no Vale do Café [Sound installation in a farm at Coffee Valley] Deck de madeira, sistema de som, trilha sonora [Wooden deck, sound system and sound track]

> Bernardo Mosqueira fotografado por Ivan Grilo na embarcação “São José III”, entre o porto de Apicum-Açu e a Ilha dos Lençóis, no Maranhão, em setembro de 2013 [Ivan Grilo photographed by Bernardo Mosqueira on “São José III” boat between Apicum-Açu e Lençóis island/ Maranhão, in September, 2013]

Saulo Laudares e Franz Manata reconstituíram a Fazenda São Luiz da Boa Sorte em Vassouras como paisagem sonora, entre a fonética, sons incidentais e a música. Cultivaram uma árvore que frutifica sons arbitrários no eixo signo/significante/significado. “O signo linguístico não une uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica”, explica Saussure.¹ A ecologia acústica do *lugar* (espaço com história de escravidão na lavoura do café do século XIX) – a produção sonora pesquisa “como é viver num mundo mediado por experiências virtuais e é ainda permeado pela memória da tradição”. Qual é o viés fônico nas linguagens visuais? Diante do lugar histórico, o olho escutará – Manata Laudares ratificam o aforismo de Paul Claudel. Plurissensoriais, como Helio Oiticica, *o que farão será música*, isto é, o que fazem é *sound art*. “O papel social da arte mudou”, sintetizaram Manata Laudares nos seus 20 anos de “programas abertos”, marcados pelo interesse no “universo do comportamento e da cultura da música eletrônica”. A psicogeografia da dupla difere da ação de Susan Philipsz que particulariza espaços com seu próprio canto, em nuances e imperfeições da voz, fixa a presença individual na construção arquitetônica sonora do sítio;² já eles operam a escrita do lugar via a multiplicidade de sons, pois são psicogeógrafos sociais em busca de paisagens, tão ficcionais quanto plausíveis, nas especificidades intrínsecas do território geográfico. O duo constrói lugares com rumores atávicos, pseudo-homofonias sonoras, o arrasto metálico de coisas, estalos secos, sons animais demarcatórios, prazeres orgânicos, *reverbs*, fragmentos de atabaques ancestrais batidos, *loops*, balbucios indistintos, notas sintéticas, melodiazinhas ecológicas, índices vocais, lamentos afro-litânicos, vozes plangentes do eito, laudares inconclusos, *pios-eletrônicos*-cantos furtivos, pois tudo reverbera imemorialmente no vale do Paraíba, não por ser som preso entre montanhas, mas por pertencimento fantasmal à história. Uma sucessão do impalpável e do invisível conforma a *Boa Sorte*. Toda paisagem é um *constructo* com composição de

assombrações sonoras e fantasmiais. Ali o imaginário paisagístico não se erige nem coincide com os fatos do real, mas surge invisível a partir deles. Todo paisagista acaba com um manata de lugares. Mais que errar, no entanto, Manata Laudares mentem, porque toda paisagem, inclusive as sonoras, é sempre uma mentira, pois é incoincidente com a natureza. A arte é garantia de sanidade (Louise Bourgeois). A arte acalma, propõem eles, e o projeto é desacelerar o visitante. O desafio “foi transmitir a sensação de toda a fazenda condensada nessa árvore” que assume o compromisso de apresentar *pars pro toto* da Boa Sorte. A fazenda é como o Estácio, pois seu signo sonoro “acalma o sentido dos erros que faço”, como Luiz Melo dia canta em *Estácio, Holly Estácio*.



Candomblé, Brasil, caos e loucura.³

“Eu entendo essas viagens como processos experimentais de pesquisa”, escreve Bernardo Mosqueira sobre sua experiência de curador-viajante a acompanhar artistas. Ele continua “talvez como laboratórios de visão holística, de vida criativa, de novas éticas. Em todos os casos, meu lugar de atuação sempre foi o de *instigador*. Durante as viagens, éramos guiados por uma curiosidade sem fim – e os imprevistos eram objetos de grande desejo e atenção. Todos os acontecimentos eram perscrutados como



Afonso Tostes

Magia negra [Black magic], circa 1765-2013

Instalação, madeira e granito

[Installation, wood and granite]

Instalação na Casa França-Brasil [Exhibition view at Casa França-Brasil], Rio de Janeiro

> **Sala de trabalho** [Working room], 2013

Ferramentas de metal, uso, tempo e cabos de madeira esculpidos como ossos [Metal tools, use, time and wooden handles carved as bones]

Fotos [Photos] Sergio Araújo

interest in the “*universe of electronic music behavior and culture*”. The psychogeography of the duo differs from the action of Susan Philipsz that particularizes spaces with their own singing, in nuances and imperfections of the voice, fixes the individual presence in the sonorous architectural construction of the site;² they already operate the writing of the place through the multiplicity of sounds, since they are social psychogeographers in search of landscapes, both fictional and plausible, in the intrinsic specificities of the geographical territory. The duo builds places with atavistic rumors, sonic pseudo-homophonies, metallic dragging of things, dry crackling, demarcating animal sounds, organic pleasures, reverbs, beaten ancestral drums fragments, loops, fuzzy babblings, synthetic notes, ecological melodies, vocal indices, Afro-litanic laments, plaintive voices of the plantation, inconclusive laudatories, electronic stealthy tweetsongs, for everything reverberates immemorially in the Paraíba Valley, not

because it is a sound trapped between mountains, but because of its ghostly belonging to history. A succession of the impalpable and the invisible makeup *Boa Sorte*. Every landscape is a construct composed of sound and ghost haunts. There the imaginary landscape does not arise or coincide with the real facts, but arises invisible from them. Every landscaper ends up with a place rogue. More than making a mistake, however, Manata Laudares lie, because every landscape, including the sonorous, is always a lie, because it is inconsistent with nature. The art is a guarantee of sanity (Louise Bourgeois). The art calms, propose them, and the project is slowing down the visitor. The challenge “was to convey the sensation of the whole condensed farm in this tree” which is committed to presenting *pars pro toto* of *Boa Sorte*. The farm is like the *Estácio*, because its sound sign “*calms down the senses of the mistakes I make*”, as Luiz Melodia sings in *Estácio, Holly Estácio*.

Candomblé, Brazil, chaos, and madness.³

“I understand these travels as experimental research processes,” writes Bernardo Mosqueira about his traveling curator experience accompanying artists. He continues “perhaps as the laboratories of holistic vision, of creative life, of new ethics. In all cases, my role has always been that of the *instigator*. During the travels we were guided by endless curiosity – and the unforeseen were objects of great desire and attention. All events were examined as literature or as performances, all elements were considered and questioned as if they were poetry or works of art. Perhaps it is the way of understanding culture as life that allows us to see life and art in much the same way as if one were always impregnated with the other, or even *pregnant* by the other. Everything we lived was experienced and interpreted simultaneously in its many dimensions, its multiplicities, its infinite folds, and crossings. Outside of our usual contexts, we abdicated everyday temporality and spatiality, left behind the rigidity of everyday feeling

literatura ou como performances, todos os elementos eram considerados e questionados como se fossem poesia ou trabalhos de arte. Talvez seja a forma de entender cultura como vida que nos permita ver vida e arte mais ou menos da mesma maneira, como se uma sempre estivesse impregnada da outra, ou mesmo preña da outra. Tudo que vivíamos era experimentado e interpretado simultaneamente em suas muitas dimensões, por suas multiplicidades, com suas infinitas dobras e atravessamentos. Fora de nossos contextos habituais, abdicávamos da temporalidade e da espacialidade cotidianas, deixávamos para trás a rigidez do sentir e do pensar do dia-a-dia e mergulhávamos em universos encantados – e nunca algo foi tão real. Do meu ponto de vista, sempre senti como um privilégio gigante poder viver isso com os artistas. Nas viagens, eu ficava todo o tempo apontando e ressaltando elementos ou acontecimentos que poderiam ter relação com alguns interesses, pesquisa, projeto ou trabalho dos artistas. A intensidade das experiências se dava sobretudo pela densidade de encontros que nos forçavam a pensar o que antes era impensável, pela força dessa maré de significações. Durante aqueles períodos, eu me tornava um outro que estimulava cada um deles a ir além de seus limites. Do mesmo modo, eles me levavam para além de mim. A experiência com Afonso foi fundamental para que eu me iniciasse no candomblé; com Ivan, foram fundamentais para os caminhos de minha relação com o Brasil. Mazza me fez fazer as pazes com o caos e com a loucura.”

Bernardo Mosqueira: sobre a instalação *Articulação* (2013) de Afonso Tostes:⁴

“Eram mais de cem peças longas de madeira resistente ao tempo e à chuva. Havia décadas, estavam empilhadas no canto de uma fazenda próxima à cidade de Juiz de Fora. Eram as colunas, os baldrames,



as travas de segurança e as tábuas do assoalho de um paiol construído há 250 anos na Fazenda Bom Retiro, em Chapéu D’Uvas. Pareciam respirar, e quase era possível ouvir o som preso, cativo, contido em suas ranhuras. O continente, ali silente, era negro. Percebendo a força contida nos veios da madeira, fomos, aos poucos, aproximando-nos cada vez mais do tronco, até percebermos que estávamos dentro da boca de Zumbi. O paiol havia sido construído por escravos e que, por eles, foi, durante mais de um século, continuamente preenchido e esvaziado com toneladas de milho. O Brasil é considerado por muitos como a nova nação de Xangô



and thinking, and plunged into enchanted universes – and never something had been so real. From my point of view, I have always felt like a giant privilege to be able to live this with the artists. During the travels, I have kept pointing and highlighting elements or events that might have to do with some interests, research, project or work of the artists. The intensity of the experiences was mainly due to the density of the encounters that *forced us to think* of what was previously unthinkable, by force of this tide of meanings. During those times, I became *another* who spurred each one of them to go beyond their limits. In the same way, they took me beyond myself. The experience with Afonso was crucial for me to get initiated in candomblé; with Ivan, it was fundamental to the ways of my relationship with Brazil. Mazza made me make peace with chaos and madness”

Bernardo Mosqueira: On the installation *Articulation* (2013) by Afonso Tostes:⁴

“There were more than a hundred long pieces of weather and rain resistant wood. For decades, they had been stacked in the corner of a farm near the city of Juiz de Fora. They were the columns, the foundations, the safety locks and the floorboards of a storeroom built 250 years ago at Bom Retiro Farm, in Chapéu D’Uvas. They seemed to breathe, and you could almost hear the trapped, captive sound contained in their grooves. The continent, silent there, was black. Realizing the power contained in the shafts of the wood, we slowly moved closer and closer to the trunk until we realized that we were inside Zombie’s mouth. The barn had been built by slaves, and for over a century it had been continually filled and emptied with tons of corn by them. Brazil is considered by many to be the new nation of Xangô because the first axés that have arrived in our country were axés of Xangô: the symbol of Xangô is the (double-sided) ax. In consultation with Orunmilá, we found that

Xangô pointed a way for our research and was happy to have this exhibition dedicated to him, to all the orixás and to the black people. Xangô is the orixá of fire, of life, and he is not where death is. His strong presence also indicated that this exhibition recalls the death of all slaves that suffered violence and were executed in Brazil, but the exhibition is also full of the fire and life necessary for the current struggles of the black people in our country. Positioning this barn in front of the eyes of society, unveiling the memory of slavery in Brazil, shares the desire for direct action in the collective memory and, therefore, in the redesign of our democracy. Being culture the set of instruments disposed to symbolic mediation that enables approaches to the real, these objects allow us, by perceiving them as extensions and enlargements of body functions, to find criticism of the social contracts that direct these movements. It is, therefore, a sign of hypertelic social contracts fully willing to maintain

pelo fato de os primeiros axés chegados em nosso país terem sido axés de Xangô: o símbolo de Xangô é o machado (de dois lados). Em consulta com Orunmilá, descobrimos que Xangô apontava um caminho para nossas pesquisas e que estava feliz em ter esta exposição dedicada a ele, a todos os orixás e ao povo negro. Xangô é o orixá do fogo, da vida, e não está onde a morte está. Sua presença tão forte indicava, também, que esta exposição recorda a morte de todos os escravos violentados e executados no Brasil, mas que ela é plena do fogo e da vida necessários às atuais lutas do povo negro em nosso país. Posicionar esse paiol à frente dos olhos da sociedade, desvelando a lembrança da escravidão no Brasil, comunga da vontade de ação direta na memória coletiva e, portanto, no redesenho de nossa democracia. Sendo cultura o conjunto de instrumentos dispostos à mediação simbólica que possibilita abordagens do real, esses objetos nos permitem, ao percebê-los como extensões e ampliações das funções do corpo, encontrar críticas aos contratos sociais que direcionam esses movimentos. É, portanto, sinal de contratos sociais hipertélicos pleno em vontade de manutenção de laços de exploração. Mesmo que sejamos capazes de reconhecer que existem recentes vitórias para a população negra brasileira, o legado escravocrata ainda é forte demais, e esta exposição deseja poder anunciar mais. Mãe Beata de Iemanjá, uma personalidade do Candomblé no Brasil, Yalorixá líder do terreiro Ilê Omi Oju Aro a primeira música foi tocada para os eguns (mortos) ligados ao paiol. Gerações violentadas e dois séculos depois, o paiol foi desmontado. A grande força de Tronco vem do reconhecimento

Alexandre Mazza

No deserto, o oásis somos nós [In the desert, we are the oasis], 2016

Monitor de LED, moldura de madeira, vídeo (loop)

[LED monitor, wooden frame, video(loop)]

Cortesia [Courtesy] Galeria Luciana Caravello

de que o trabalho que apresentamos é fruto de uma demanda social estritamente ética.”

Bernardo Mosqueira: sobre Alexandre Mazza no projeto *No deserto, o oásis somos nós* (2016) no deserto de Atacama:

“Mesmo o início surgiu da linguagem. Houve sempre ação, criação e transformação – simultaneamente. Ainda antes do tempo, já havia tudo em potência e como chance de sentido. O Universo já nasceu da vagina dessa mulher-linguagem enquanto paria outra versão de si mesma, parturiente de uma nova Universo que seguiu o fluxo dessa constante gestação da Universo, dando à luz a cornucópia de cornucópias.⁵ Por um momento, acreditamos que onde não havia água, não poderia haver vida, lucidez, fertilidade ou vaidade. Visitamos o Pico da Loucura, subimos no mastro do perigo, batemos cabeça a Xangô no pé do poderoso Vulcão Licancabur; pensamos que talvez não voltaríamos nem ao Rio, nem ao normal. Porém, juntos, pudemos entender que no deserto o oásis somos nós: feitos 70% por água, carregamos conosco tudo o que nela pode haver. Numa tarde, à sombra de uma duna, percebemos que uma das integrantes de nossa equipe, a Falta, ardia em febre. A temperatura do corpo da Falta aumentou tanto que ela queimou à frente de nossos olhos. De suas cinzas, 3 ovos de pedra cintilante surgiram. Para que eles não dormissem, tocamos sinos e lambemos um holograma de alta tecnologia que reproduzia os poderes da Universo. Quando caímos no sono, o tempo fez seu papel e a Aurora chocou os ovos para que nascesse a entidade que procurávamos.”

“Importa muito onde alguém nasceu, para a pessoa em si – para mim, ter nascido no Rio de Janeiro, no Brasil, em 1980. Importa o fato da minha língua materna ser o português do Brasil, da minha cognição ter se formado nesta língua.”

ties of exploitation. Even if we are able to recognize that there are recent victories for the Brazilian black population, the slavocratic legacy is still too strong, and this exhibition wishes to be able to announce more. Mother Beata de Iemanjá, a Candomblé personality in Brazil, Yalorixá leader of the terreiro Ilê Omi Oju Aro presented first song at the vernissage for the eguns (dead) linked to the barn. Many generations have suffered violence and two centuries later the barn was dismantled. The great strength of the Trunk comes from the recognition that the work presented is the result of a strictly ethical social demand.”

Bernardo Mosqueira: about Alexandre Mazza in the project *In the desert, we are the oasis* (2016) in the Atacama desert:

“Even the beginning came from language. There has always been action, creation, and transformation – simultaneously. Even before the time, everything was already in power and as a chance for meaning. The Universe has been born from the vagina of this woman-tongue while giving birth to another version of herself, parturient of a new Universe that followed the flow of this constant gestation of the Universe, giving birth to

the cornucopia of cornucopias.⁵ For a moment, we believed that where there was no water, there could be no life, lucidity, fertility, or vanity. We visited the Peak of Madness, climbed the mast of danger, bumped head to Xangô at the foot of the mighty Licancabur Volcano; we thought we might not return to Rio nor to normal. However, together we could understand that in the desert we are the oasis: 70% made of water, we carry with us all that there may be in it. One afternoon, in the shadow of a dune, we noticed that one of our team members, the Lack, was burning with fever. The Lack’s body temperature increased so much that it burned in front of our eyes. From its ashes, 3 eggs of sparkling stone appeared. Lest they sleep, we rang bells and licked a high-tech hologram that reproduced the powers of the Universe. When we fell asleep, time played its part and Aurora hatched the eggs to give birth to the entity we were looking for.”

“It matters a lot where someone was born, to the person himself – for me, to be born in Rio de Janeiro, Brazil, in 1980. It matters that my mother tongue is Brazilian Portuguese, that my cognition was formed in this language.”

Alice Miceli is the cartographer of evil, of the infinite human ability to engender the terrible, to mount disasters and *plagues in abundance*, to wage war with no ethical limit and to commit crimes against humanity. Her travels explore borderless territories, from risk and horror to amputees and cancerous factories, to the two million deaths by the Khmer Rouge in Cambodia, to the radioactive contamination of Chernobyl, to the active and lethal minefields in Angola and Colombia. Miceli travels to the hells invented by man. She exposes what one does not want to see, what is uncomfortable to think about. Miceli did not come to beautify the world. It would be better to assign all this to the archives in the logic of forgetting, as Jacques Derrida argues,⁶ but the artist produces a memory of the obstructed by the power and of the psychically repressed.

Alice Miceli’s historiographic method searches for existing images (for example, of people fleeing from dread) and produces another. A nuclear reactor exploded in 1986 at Chernobyl. From 2007 to 2010, Miceli documented the radiation tragedy using lead *pin-hole* cameras and autoradiography to record the remaining radioactivity on trees and log houses in the Chernobyl Exclusion Zone. The film



Alice Miceli

Projeto Chernobyl, série documental, imagem #BW31 [Chernobyl Project, documentation series, image #BW31], 2007-2010
Impressão digital sobre papel [Digital print on paper], 30 × 40 cm

> **Em profundidade – campos minados / série de Angola #12** [In depth – mined camp / Angola #12], 2018
Impressão em pigmento mineral sobre papel Hahnemulle Matte [Print with mineral pigments on Hahnemulle Matte paper]
ed 1/5 +1PA, 110 × 72 cm



Alice Miceli é a cartógrafa do mal, da infinita capacidade humana em engendrar o terrível, de montar desastres e flagelos em abundância, de fazer guerras sem limites éticos e de praticar crimes contra a humanidade. Suas viagens exploram territórios sem fronteiras, do risco e do horror às fábricas de amputados e de cancerosos, aos dois milhões de mortos pelo Khmer Vermelho no Camboja, à contaminação radioativa de Chernobyl, aos campos de minas ativas e letais em Angola e na Colômbia. Miceli viaja aos infernos inventados pelo homem. Expõe o que não se quer ver, o que é incômodo pensar. Miceli não veio para embelezar o mundo. Melhor seria consignar tudo isso aos arquivos na lógica do esquecimento, como argumenta Jacques Derrida,⁶ mas a artista produz memória do obstruído pelo poder e do recalcado psiquicamente.

O método historiográfico de Alice Miceli busca imagens existentes (por exemplo, de fuga das pessoas sob pavor) e produz outra. Um reator nuclear de Chernobyl explodiu em 1986. De 2007 a 2010, Miceli documentou a tragédia, por meio da radiação, usando câmeras *pinhole* de chumbo e autorradiografia, para registrar a

radioatividade remanescente na Zona de Exclusão de Chernobyl em árvores e casas de madeira. O filme utilizado não era sensível à luz, só aos raios gama, não visíveis pelo olho humano. Após meses de exposição, os filmes foram sensibilizados pela radioatividade ainda existente em vários pontos.⁷ Luiz Camillo Osorio vê em Miceli a crença na “potência não ilustrativa da imagem, a imagem alegórica para Benjamin, ou quiçá o sublime para Lyotard.”⁸ Como Primo Levi e Alain Resnais, a artista pensa que a poesia depois de Auschwitz é “não só possível como necessária”, pois não crê que exista um ‘irrepresentável’ absoluto. Miceli atua onde o humanismo falhou, aqui entendido não como mera decepção idealista, mas como aquele “humanismo do outro homem” de Emmanuel Levinas.⁹ Miceli opera com irrenunciável olhar pela intempestividade do humanismo reivindicada por Levinas, o humanismo simplesmente é, e diante de situações extremas da vida nua, sua urgência conceitual e política independe da avaliação escapistas de seus significados. O discurso do humanismo e a arte se tornam então imprescindíveis.



Arthur Omar

Retire o centro e terá um universo, da série **Antropologia da face gloriosa** [Take away the center and you will have an universe, from Anthropology of the glorious face series], 1973/97
Fotografia [Photograph], 100 × 100 cm

> **Brinco de pérolas nº 1,** da série **Um olhar e sete pérolas** [Pearls earrings n. 1, from A look and seven pearls series], 2016-2018
Fotografia [Photograph], 100 × 100 cm

Os cavalos de Goethe nº 43, da série **Bouskashi,** 2002-2009 [Goethe's horses, n. 43 from Bouskashi series]
Fotografia [Photograph], 120 cm × 180 cm
Livro *Viagem ao Afeganistão* [from the book *A Trip to Afghanistan*], São Paulo: Cosac Naify, 2010

Os cavalos de Goethe nº 21, da série **Bouskashi,** 2002-2009 [Goethe's horses, n. 21 from Bouskashi series]
Fotografia [Photograph], 120 cm × 180 cm
Livro *Viagem ao Afeganistão* [from the book *A Trip to Afghanistan*], São Paulo: Cosac Naify, 2010

used was not sensitive to light, only to gamma rays, not visible to the human eye. After months of exposure, the films were sensitized by the radioactivity still present at various points.⁷ Luiz Camillo Osorio sees in Miceli the belief in “the non-illustrative power of the image, the allegorical image for Benjamin, or perhaps the sublime for Lyotard.”⁸ Such as Primo Levi and Alain Resnais, the artist thinks that poetry after Auschwitz is “not only possible but necessary” since she does not believe that there is an absolute ‘unrepresentable’. Miceli acts where humanism has failed, understood here not as a mere idealistic disappointment, but such as that “humanism of the other man” by Emmanuel Levinas.⁹ Miceli operates with an indispensable eye for the timelessness of humanism claimed by Levinas, humanism simply is, and in the face of extreme situations of bare life, its conceptual and political urgency is independent of the escapist assessment of its meanings. The discourse of humanism and art then become indispensable.

Nothing to the spurt of images, sounds, and concepts of Arthur Omar’s imaginary adventure. “Verb and figure do not separate

in this practice (and this theory):”¹⁰ He is a Warburgian artist from *Dreams and ghost stories* to his mental travels. Even if he visits places and instances – Afghanistan (*Journey to Afghanistan*), the Amazon, the abrupt passage of the Matição quilombo¹¹ to the Borel hill, *Inferno* [Hell] and memory in *Tristes Trópicos* [Sad Tropics], the Carnival (*Antropologia da face gloriosa and Resurreição* [Glorious Face Anthropology and Resurrection]) and the *Tambores do Brasil* [Brazil Drums]—his travel is a flow (*Procissão de raízes conduzindo o brilho da consciência* [Root Procession Leading the Brilliance of Conscience]) and the rapture is poetic – “everything is silent in the face of ecstasy.” Arthur Omar = Eisenstein and Bataille. “Ecstasy is a violent experience. Cinema has a shaking nature, it has a shock element,” he says. Arthur Omar, himself, does not contain his self. Slaughters the look with forms of image perception, invents audiovisual dramas based on violence and ecstasy. “A documentary image must be deconstructed to create new visual impacts on the viewer. I want to decrease the information rate to expand the emotion rate,” he says.¹² He shakes the viewer on travels to stories of fury. *Massaker* (1999) deals with the recording of Michael Jackson’s clip in Dona Marta hill¹³ and the traveler is accompanied by a German punk band, machine-gun bursts and a samba school drums. The arrival of the singer’s film paraphernalia at the slum is a massacre by the *entertainment* industry capital. The agonistic title *Resurrection* refers to the terrible impossibility of ecstasy, atonement, and catharsis before those executed without mercy. The victim of trial by the heads of the enemy traffic faction is as defenseless as a Jew in the Holocaust. These are territories outside the rule of law. The vision of the terror of tortured bodies on tires to be burned is never to forget.

Italo Calvino needed 55 fictional cities to walk in fantasy through human experience.¹⁴ To Miguel Rio Branco it took just one – *Maldicidade*, which exposes the endless immanence of evil to the eye



Nada para o jorro de imagens, sons e conceitos da aventura imagética de Arthur Omar. “Verbo e figura não se separam nessa prática (e dessa teoria).”¹⁰ É um artista warburgiano desde *Sonhos e histórias de fantasmas* às suas viagens mentais. Mesmo que visite lugares e instâncias – o Afeganistão (*Journey to Afghanistan*), a Amazônia, a passagem abrupta do quilombo de Matição¹¹ ao morro do Borel, o Inferno e a memória em *Tristes trópicos*, o carnaval (*Antropologia da face gloriosa* e *Ressureição*) e os *Tambores do Brasil* – sua viagem é fluxo (*Proclamação de raízes conduzindo o brilho da consciência*) e o arrebatamento é poético – “tudo se cala diante do êxtase”. Arthur Omar = Eisenstein e Bataille. “O êxtase é uma experiência violenta. O cinema tem uma natureza de abalo, tem um elemento de choque”, avalia. Arthur Omar, ele mesmo, não se contém. Massacra o olhar com formas de percepção da imagem, inventa dramas audiovisuais pautados em violência e êxtase. “Uma imagem documental deve ser desconstruída para criar novos impactos visuais no espectador. Quero diminuir a taxa de informação para expandir a taxa de emoção”, diz.¹²

Ele abala o espectador em viagens a histórias de fúria. *Massaker* (1999) trata da gravação do clip de Michael Jackson no Morro Dona Marta¹³ e o viajante é acompanhado por uma banda punk alemã, rajadas de metralhadora e uma bateria de escola de samba. A chegada da parafernália cinematográfica do cantor à favela é um massacre pelo capital da indústria do *entertainment*. O título agônico *Ressureição* remete à terrível impossibilidade de êxtase, expiação e catarse diante dos executados sem misericórdia. A vítima do julgamento pelos chefes da facção inimiga do tráfico está tão indefeso quanto um judeu no Holocausto. São territórios fora do império da lei. A visão do terror dos corpos torturados sobre pneus a serem queimados é para nunca se esquecer.

Ítalo Calvino precisou de 55 cidades fictícias para andejar em fantasia através da experiência





Arthur Omar

Dionísia n.º 3, da série Antropologia solúvel

[Dionysic n.3, Soluble Anthropology series], 2005-2017

Fotografia [Photograph], 120 x 367 cm





Miguel Rio Branco

Bar do Beto [Beto's bar], 1976
Amaú turnaround, 1983

> Mandog / Dogman, 1979

p. 274

Olhando-me com flores amarelas
na cama [Looking at me with yellow
flowers on bed]

Centro de triagem, uma avenida
chamada Brasil [Sorting center, an
avenue called Brazil]

p. 275

Hole in the wall, 1993

Bola de cristal e cega [Crystal ball
and blind woman], 2005
Fotografia [Photograph]

and crosses social times and cultures in various economic stages, especially in the uncontrolled process of urbanization and the insane praise of the cannibal metropolis. As the Biblical curse of the second plague of Egypt (the invasion of frogs), photography has become ubiquitous in the global economy. Rio Branco's counter-Malthusianism hates the proliferation of people and images because it is the curse of contemporary man.

Miguel Rio Branco's *corpus* invites to a convulsive journey through misleading subjectivities – *beauty is convulsive or is not* (Breton). What distinguishes him on the world stage is the elegant (but unapproachably raw) image, technically refined (for the perverse demolition of taste), in a refined aesthetics as abscesses of the cruel, sexy look in the material sign, for the cursed city is populated by bodies. One cannot interrupt the travel through *Maldicidade* because Rio Branco is seductive, but, like the female spider, he devours the object of desire after copulation. He is the hacker of the wicked, the demeaning of the mediocre and of the average. His silver bullet is the right blow of the boxer without an arm.

In *Maldicidade*, hell is the other – as in Sade (“there is no other hell for man but the stupidity or wickedness of his fellows”) and in Sartre's synthesis (“l'enfer sont les autres”). *Lupus est homo homini lúpus* (man is the wolf of man – aphorism

by Plautus, Hobbes and Rio Branco), man is the disease of the world (Erasmó Carlos). In this endless metanarrative, each rectangle of Rio Branco is the whole cursed city. The only possible double of *Maldicidade* may be the production of Dado Moriyama, his São Paulo in shadow, obscure and socially unhygienic.¹⁵

This Miguel Rio Branco is a Nietzschean from *The will to power* that has his method of representing the cursed part of the world.¹⁶ Like the philosopher, he does not hesitate to mercilessly draw the suffering, the desolation, and the indignities of those who work in the *Maldicidade*. Nietzsche wishes those who worry him to remain alienated in their self-indulgence, to live the torture of self-distrust, the disaster of the vanquished. He declares that he has no mercy for them because he wishes them the only thing that can prove that someone is worthy of something or not – that is, to survive. However, Rio Branco, the pseudo-heinous, can be supportive of the underprivileged of society, the shattered by the power. In the images, a hole in a medieval wall in Barcelona or a glass sphere in Tokyo sees us, in reversibility in the molds of Merleau-Ponty.¹⁷ To paraphrase Didi-Huberman, there is something in these images that we see ourselves, but also something that targets us.¹⁸ Miguel Rio Branco's imaginary is an ordeal to the Other and to himself, for there is a strict *ethos* in *Maldicidade*.

humana.¹⁴ A Miguel Rio Branco, bastou uma: *Maldicidade*, que expõe ao olhar a interminável imanência do mal e atravessa tempos sociais e culturas em estágios econômicos diversos, sobretudo no descontrolado processo de urbanização e no insano elogio da metrópole canibal. Como a maldição bíblica da segunda praga do Egito (a invasão das rãs), a fotografia se tornou onipresente na economia global. O contra malthusianismo de Rio Branco detesta a proliferação de gente e de imagens porque é a maldição do homem contemporâneo.

O *corpus* de Miguel Rio Branco convida a uma viagem convulsiva por entre subjetividades em descaminho – *a beleza é convulsiva ou não é* (Breton). O que o distingue na cena mundial é a imagem elegante (mas inapelavelmente crua), apurada em termos técnicos (para a demolição perversa do gosto), em refinada estética como abscessos do olhar cruel, sexy no signo material, pois a cidade maldita é povoada por corpos. Não se pode interromper a viagem por *Maldicidade* porque Rio Branco é sedutor, mas, como a aranha fêmea, devora o objeto do desejo após a cópula. É o hacker do perverso, o rebaixador do medíocre e do mediano. Sua bala de prata é o golpe certo do boxeador sem um braço.

Em *Maldicidade*, o inferno são os outros – como em Sade (“não há outro inferno para o homem além da estupidez ou da maldade dos seus semelhantes”) e na síntese de Sartre (“l’enfer sont les autres”). *Lupus est homo homini lúpus* (o homem é o lobo do homem – aforismo de Plauto, Hobbes e Rio Branco), o homem é a doença do mundo (Erasmus Carlos). Nessa meta narrativa infundável, cada retângulo de Rio Branco é a cidade maldita inteira. O único duplo possível de *Maldicidade* talvez seja a produção de Dado Moriyama, sua São Paulo em sombras, obscura e sem higienização social.¹⁵

Este Miguel Rio Branco é um nietzscheano de *A vontade de potência* que tem seu método de representação da parte maldita do mundo.¹⁶ Como o filósofo, ele não hesita em desenhar impiedosamente



o sofrimento, a desolação, a indignidade dos que atuam na *Maldicidade*. Nietzsche deseja aos que lhe preocupam que permaneçam alienados em sua autocondescendência, que vivam a tortura da autodesconfiança, o desastre dos vencidos. Declara não ter piedade por eles porque lhes deseja a única coisa que pode provar que alguém é digno de algo ou não – que é sobreviver. No entanto, Rio Branco, o pseudo-hediondo, pode ser solidário aos deserdados da sociedade, aos destroçados pelo poder. Nas imagens, um buraco num muro medieval em Barcelona ou uma esfera de vidro em Tóquio nos vê em reversibilidade nos moldes de Merleau-Ponty.¹⁷ Em paráfrase de Didi-Huberman, há nessas imagens algo que nos vemos, mas também algo que nos mira.¹⁸ O imaginário de Miguel Rio Branco é provação ao Outro e a si mesmo, pois há um rigoroso *ethos* em *Maldicidade*.





