

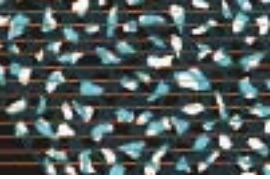
1+7 ARTE CONTEMPORÂNEA NO ESPÍRITO SANTO

curadoria Almerinda Lopes e Ronaldo Barbosa

02.10.2008 ~ 15.02.2009

Museu Vale FUNDAÇÃO VALE

Dionísio Del Santo



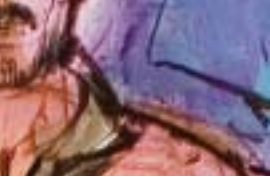
Filipe Borba



Paulo Vivacqua



Regina Chulam



Tom Boechat



cine falcatrua

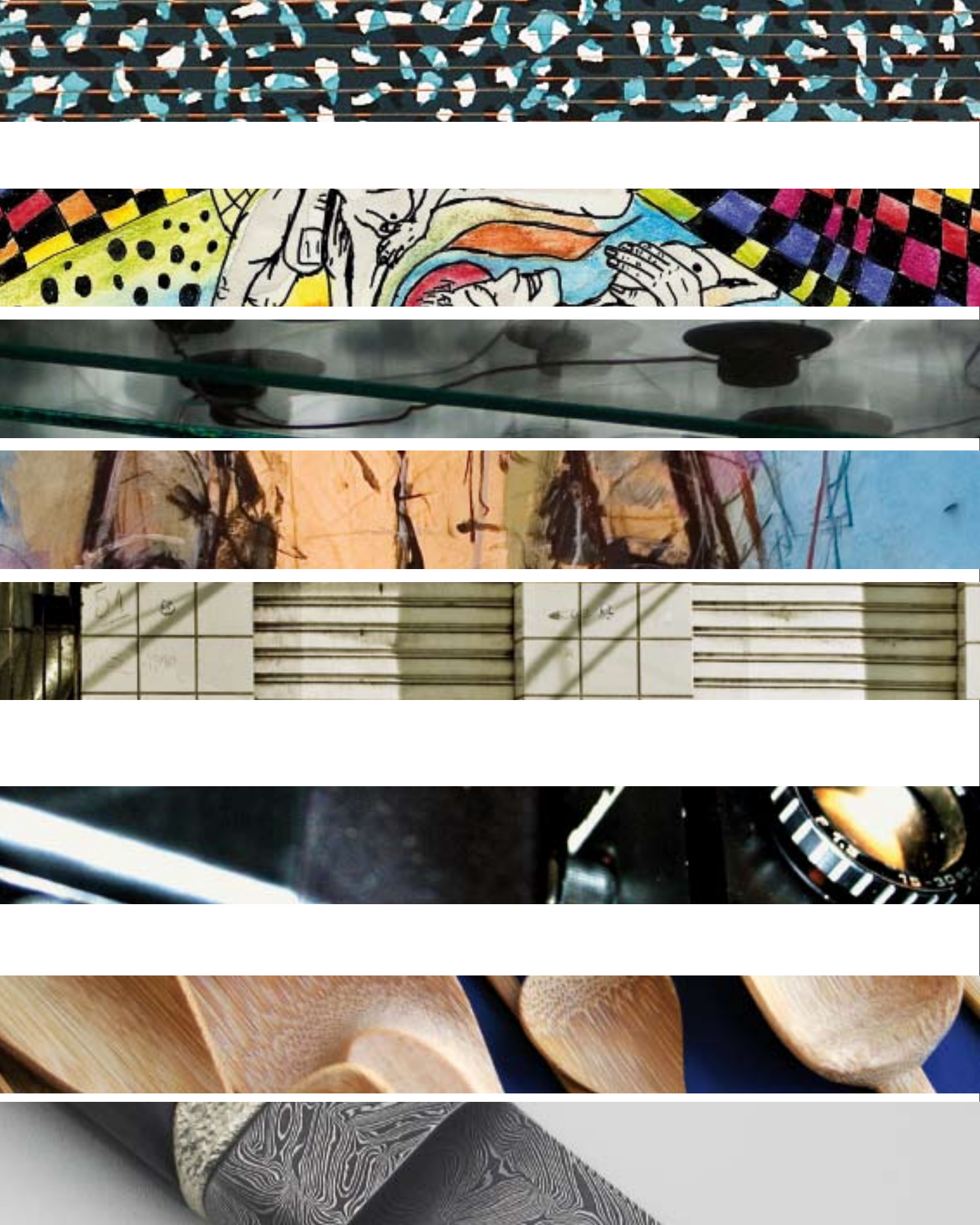


Álvaro Abreu



Gustavo Vilar





7. O MUSEU VALE FAZ DEZ ANOS
Fundação Vale

11. MATERIALIDADE E IMATERIALIDADE
NA ARTE DO NOSSO TEMPO
Almerinda Lopes

37. OS SETE
Fernando Pessoa

ARTISTAS

48. Dionísio Del Santo

56. Filipe Borba

60. Paulo Vivacqua

64. Regina Chulam

68. Tom Boechat

72. Cine Falcatrua

76. Álvaro Abreu

80. Gustavo Vilar

85. BIOGRAFIAS

89. ENGLISH VERSION

102. CRÉDITOS



O Museu Vale comemora em outubro de 2008 os seus dez anos. Como toda comemoração celebra o que é memorável a fim de consagrar uma história, o motivo principal deste texto é recordar a memória do Museu Vale para manifestar o que constitui a sua identidade fundamental.

Em seu propósito de desenvolvimento sustentável, a Fundação Vale inaugurou o Museu Vale – localizado no edifício da antiga Estação Ferroviária Pedro Nolasco, no bairro de Argolas, município de Vila Velha, ES – em outubro de 1998, com o objetivo de formar um centro histórico, artístico e cultural para educar e, assim, promover a cidadania de nossa população. Relacionando o passado com o futuro, o Museu Vale propõe-se, de um lado, a resgatar, preservar e mostrar tanto os registros de mais de cem anos da Estrada de Ferro Vitória a Minas, quanto a história da Vale no Brasil, e, de outro lado, a realizar exposições e reflexões sobre a arte contemporânea, a fim de formar e educar o cidadão capixaba. Estruturado em três núcleos – memória ferroviária, arte contemporânea e arte-educação –, com o enfoque na difusão da arte contemporânea brasileira e na preservação da memória ferroviária, o Museu Vale realiza atualmente exposições de arte contemporânea, seminários internacionais de arte e filosofia, workshops de arte-educação para estudantes e professores, oficinas de capacitação profissional, conversas entre o público e o artista expositor/curador, bem como edita publicações de arte e de pensamento, visando promover diversidade cultural e formação educacional, profissional e crítico-filosófica (por meio dos Seminários Internacionais e das conversas com artistas/curadores).

EM DESTAQUE

Programa Educativo – Tendo como base a história da ferrovia e as exposições de arte contemporânea, o Programa Educativo propõe formar crianças e adolescentes por meio da experiência da arte. O programa recebe uma média mensal de 3.500 jovens de 6 a 16 anos, dos quais 80% são de escolas públicas do ensino médio e fundamental, que participam de workshops das exposições realizadas

O Museu Vale faz dez anos

Fundação Vale

no ano. O workshop é um projeto proposto pelo artista ou por um arte-educador, e ministrado por estudantes universitários que, juntamente com os monitores, são especialmente preparados para essa atividade. Primeiramente, os professores são capacitados em arte-educação e, posteriormente, trazem seus alunos aos workshops das exposições em cartaz.

Como um desdobramento do Programa Educativo, em 2005 foi implementada uma iniciativa que capacita jovens em ofícios relativos à montagem das exposições. Em cada exposição, um grupo de jovens de comunidades vizinhas ao Museu participa da montagem da exposição, em conjunto com as equipes de profissionais especializados das áreas de iluminação, marcenaria, serralheria, pintura, comunicação visual e cenografia.

Seminários internacionais – Evento anual que, com um público com mais de quatrocentas pessoas por dia, reúne durante cinco dias artistas, críticos, curadores, filósofos e estudiosos da arte para apresentar e discutir questões fundamentais da arte e da cultura contemporânea. A cada seminário, o Museu publica um livro com os textos dos palestrantes, que é oferecido gratuitamente ao público no momento da inscrição e distribuído, posteriormente, para bibliotecas, instituições de ensino, artistas e críticos do país.

Conversas com artistas/curadores – A cada exposição de arte, é realizada uma conversa entre o artista e o curador, com a participação do público, acerca do processo de criação e sentidos artísticos da exposição.

Após dez anos de atividades, com o desenvolvimento e consolidação deste seu projeto, o Museu Vale tornou-se, estadual, nacional e internacionalmente, uma referência exemplar de instituição promotora de arte, cultura e educação, atendendo, apenas no ano de 2007, a um público de 90.161 pessoas. Todavia, embora todas essas realizações sejam memoráveis, o feito que mais queremos aqui celebrar e consagrar não é nenhum dos relatados acima. O personagem Riobaldo, do romance



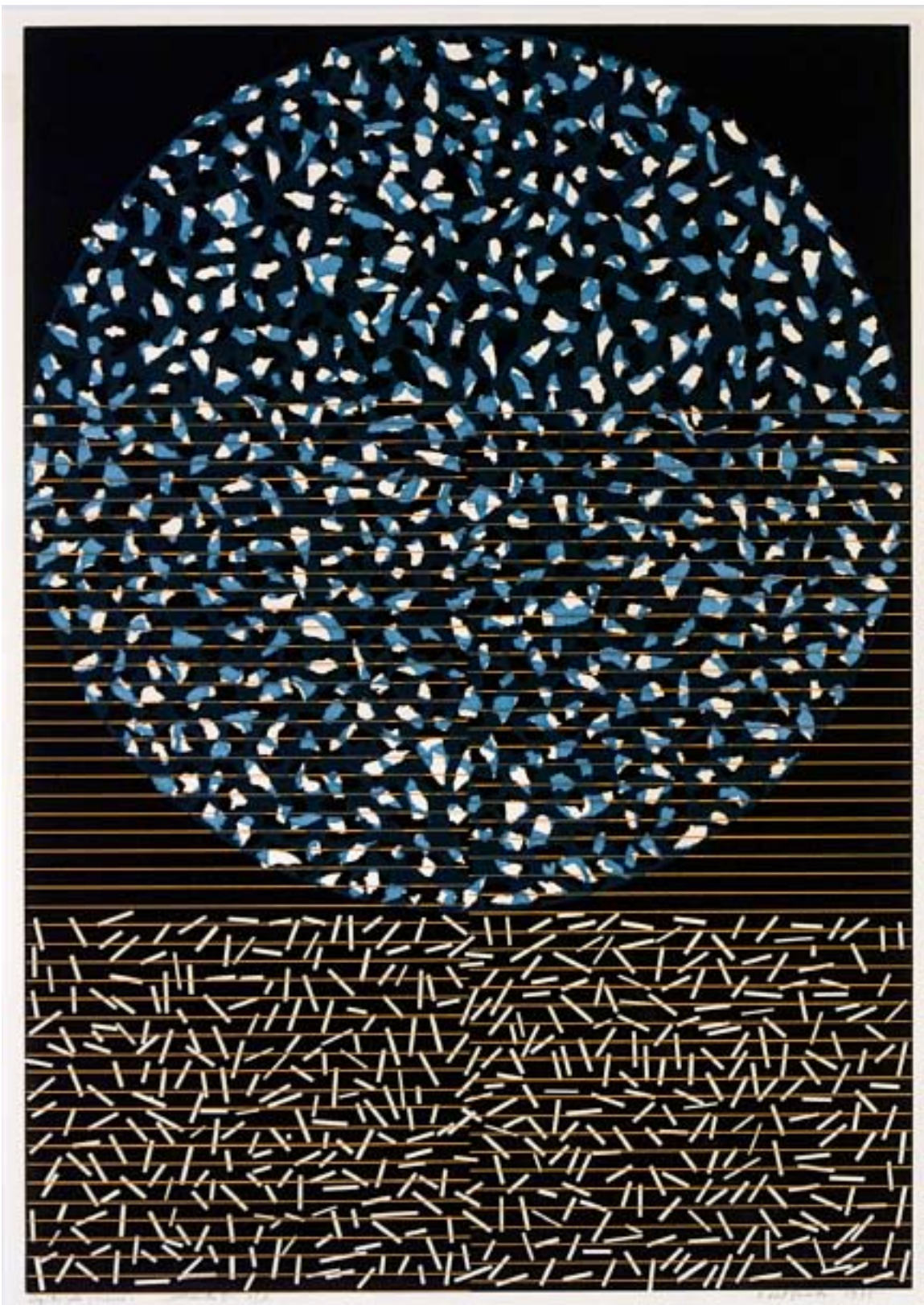
Grande sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, ao terminar de contar o fato que foi decisivo em sua vida, após indicar que sentiu “uma transformação pesável”, conclui: *Muita coisa importante falta nome*. O que queremos indicar como o mais importante são exatamente as transformações “pesáveis” que, durante estes dez anos, o Museu Vale promoveu no bairro de Argolas, em Vila Velha e em Vitória, no Espírito Santo e no Brasil, mas que faltam nome.

A dificuldade de se falar do que é mais importante em uma instituição promotora de arte e pensamento está na ausência de medidas objetivas para avaliar as transformações dos homens e de sua cultura que a arte e o pensamento promovem. Porém, ao contrário de nos calar diante dessa dificuldade, devemos indicar que, apesar de faltarem palavras, o Museu Vale produziu uma enorme transformação individual, social, artística e cultural, na comunidade, no bairro, no município, no estado e no país. Por tudo isso, tanto pela recordação do que foi possível ser dito, quanto pela indicação do que teve que ser silenciado, parabéns pelos dez anos de vida do Museu Vale.

Ao logo destes dez anos, o Museu Vale instigou e desafiou a percepção e a reflexão crítica, e exigiu o redimensionamento dos projetos poéticos de alguns dos mais experimentados artistas brasileiros. Se a grandiosidade do espaço físico do Museu Vale é por si só desafiadora, a elaboração de projetos *in situ* que dialoguem com os diferentes aspectos sociais, humanos, culturais e econômicos que permeiam o entorno do Museu exige uma atualização ou uma reformulação das respectivas poéticas dos artistas. Os resultados desse diálogo efetivo entre “eu” e o “outro” não podiam ser mais surpreendentes e instigantes, pois têm revelado que, nesse processo de análise/reflexão/criação, desvela-se, acima de tudo, um efetivo processo de alteridade.

O amplo espectro de linguagens poéticas, atitudes criativas, a variedade de materiais (dos mais frágeis à tecnologia de ponta) e o caráter inusitado das propostas apresentadas pelos artistas que integram a mostra comemorativa 1 + 7 apenas confirmam que a relação arte/vida são dimensões indissociáveis.





AGITAÇÃO SERENA [SERENE AGITATION], 1975. Serigrafia sobre papel [serigraphy on paper], 70 x 50,2 cm. Acervo Galeria Espaço Universitário - UFES [Collection Espaço Universitário Gallery - UFES].

Ao completar dez anos de existência, o Museu Vale elege como protagonistas de sua mostra comemorativa artistas que se expressam por linguagens e propostas poéticas heterogêneas, formalizadas individual ou coletivamente. Isso significa que o convite formulado aos artistas e *designers* que integram o evento 1+7 não se pautou pela tentativa de articular qualquer unidade entre as poéticas, nem por buscar analogia entre as praxes e suas respectivas concepções intelectivas e instaurações criativas. A idéia é assinalar a diversidade e o ecletismo das propostas, interesses, procedimentos e atitudes que traduzem questões específicas da arte da atualidade.

Revitalizando linguagens e atualizando processos próprios da modernidade ou assumindo uma atitude nômade diante do universo das imagens do passado recente ou remoto, recodificadas por meios tecnológicos e socializadas pela internet, cada artista assume um novo posicionamento crítico em relação ao tradicional conceito de arte e de artista. A liberdade com que elegem códigos do passado, para engendrar com eles ou a partir deles novas gramáticas, e a maneira inusitada como formalizam seus respectivos projetos expressivos são reveladoras de que a arte do nosso tempo busca estabelecer novos paradigmas estéticos.

A vinculação das propostas de alguns de nossos artistas a procedimentos e linguagens da modernidade precisa ser relativizada, considerando que, nas produções atuais, desvelam-se atitudes e procedimentos que problematizam ou atualizam as linguagens, mas também se distanciam e põem em xeque os conceitos programáticos da modernidade. Basta atinar para a maneira como cada um revitaliza, recodifica e hibridiza processos, materiais e linguagens de diferentes origens e tempos, rompendo com a idéia de "pureza" propugnada por seus antecessores.

Isentos de qualquer compromisso com a idéia de continuidade e originalidade, os artistas contemporâneos também se libertaram do trauma da novidade, isto é, da busca sem trégua do novo pelo novo. Por esse viés, compreendem-se melhor as opções individuais e até a diversidade de praxes, concepções criativas e junções inusitadas de gramáticas e materiais,

Materialidade e imaterialidade na arte do nosso tempo

Almerinda Lopes

ou a recorrência tanto a processos tradicionais como ao emprego de tecnologias de ponta.

Ao convidar artistas e *designers* que trabalham com meios e linguagens diferenciadas, a curadoria não teve qualquer intuito de estabelecer analogia ou hierarquização entre eles, mas buscar estabelecer entre as propostas criativas nexos mais ou menos explícitos. Um desses nexos está na inquestionável liberdade e autonomia dos artistas contemporâneos ao se relacionarem com o universo das imagens, processos e linguagens. Outro aspecto que calibra as diferentes atitudes e concepções criativas diz respeito ao emprego de materiais: enquanto, para alguns, a fragilidade, a precariedade e a durabilidade dos mesmos não diminuem o interesse por eles, a tentativa de apreender a imaterialidade da luz e do som torna-se a matéria dos trabalhos de outros. O gênero de objeto e a relação que seus autores assumem com o mercado parecem determinantes para se entender as escolhas e o uso de materiais, dos mais frágeis e heterogêneos aos mais convencionais, resistentes ou de natureza indomável, que asseguram perenidade ou durabilidade ao produto gerado.

Essa liberdade e diversidade na escolha das praxes, linguagens e processos expressivos atestam que os conceitos de originalidade e de unidade, e a busca ininterrupta pela novidade – que fizeram parte da ruptura vanguardista – não se colocam mais como anseios ou metas dos artistas atuais. Estes tanto recodificam e ampliam as possibilidades criativas de processos tradicionais – desenho, pintura, objeto, fotografia –, como recorrem a linguagens e materiais heteróclitos – dos mais frágeis e orgânicos aos industrializados. Algumas propostas dão sustentação a idéias que consistem em captar e produzir sons e partituras musicais ou projetar imagens apropriadas da internet, recorrendo a equipamentos de ponta. Outras experiências poéticas não são geradas para durar ou serem repetidas, mas criam registros documentais do processo e do resultado final.

Os trabalhos apresentados nesta mostra comemorativa foram produzidos pelos respectivos artistas especificamente para o espaço e a escala do museu e tiveram sua concepção expositiva definida conjuntamente com a curadoria. Essa concepção visou respei-

tar ao máximo as diferentes formulações criativas e poéticas e permitir que elas dialoguem e interajam umas com as outras. As produções específicas dos dois *designers* também foram concebidas para dialogarem entre si. A idéia é fazer esses diálogos ecoarem, atravessar as obras e apagar as demarcações limítrofes entre os espaços. Instaure-se assim uma tessitura perceptiva em teia, capaz de transformar o espaço expositivo em uma instalação singular e única.

Entre a variada gama de processos e linguagens adotados pelos artistas da atualidade, a instalação é a que mais faz reverberar o conceito de arte impura. Embora formatada e posta em prática pelos artistas modernos, foi atualizada e reordenada na contemporaneidade. Depositária de objetos e linguagens diferenciadas, a instalação potencializa os conceitos de “hibridismo” ou de “mestiçagem” (salvaguardadas as diferenciações e especificidades de ambos) e reafirma a idéia de arte impura e de obra expandida.

Por sua peculiaridade e concepção espacial, a instalação permite, ainda, que o público penetre, transite e insira-se literalmente no centro da obra, aproximação essa que modifica e potencializa a relação espaço/tempo, público/obra, reflexão/interação. O ato de penetrar e de interagir com a obra faculta ao interlocutor estabelecer uma confabulação íntima com as diferentes produções que se oferecem ao toque da mão, ao olhar tátil.

Cada qual à sua maneira procura erodir as antigas demarcações e hierarquias entre linguagens, suportes, meios, estabelecendo novos critérios conceituais e proposições relacionais entre as obras/objetos e o espaço expositivo. Para aprofundar a análise e o significado dessa relação de reciprocidade museu/obra/objeto, implícita na concepção de obra *in situ* ou *site specific*, recorremos à teórica francesa Anne Cauquelin.

Pautando-se em uma criteriosa análise da modernidade ocidental a partir dos anos 1960, Cauquelin observa que foi nesse período que ocorreu a formulação de um novo conceito de artista, de objeto artístico, de espaço expositivo e de espectador, fundamentais para a formulação de novos paradigmas estéticos.

Com o propósito de instaurar novas idéias e reflexões, a arte assumia, nessa mesma época, um caráter

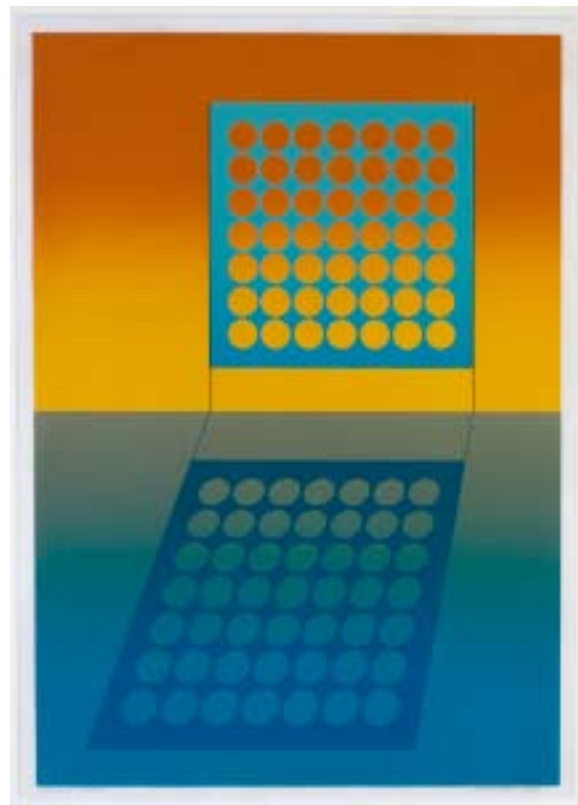
experimental que, além de subverter e soterrar as praxes tradicionais, deixava de privilegiar o olhar, com o intuito de estabelecer uma sinestesia ou uma fenomenologia dos sentidos. Surgia a idéia de arte como processo, em detrimento do objeto e da representação, o que concedia à arte o estatuto de atividade mental e transformava o olho em um “órgão inapetente e fantasmático”, passando a operar na zona do “imaginário e do paradoxal”.

Ao deixar de pleitear ser a representação ou o duplo do mundo, a arte do nosso tempo iria abarcar uma gama dispar de processos ambíguos e conceituais, passando a transitar em um interstício gasoso ou fugaz: contínuo/fragmentário, concreção/simulação, certeza/dúvida, fixidez/instabilidade, material/imaterial (CAUQUELIN, 2006, p. 47-59).

Cauquelin observa ainda que, de modo especial, os artistas que desenvolveram propostas ligadas à *Land Art* optaram por desenvolver seus trabalhos à margem dos espaços institucionais. As dimensões descomuns e o caráter radical das propostas foram determinantes para a inserção na natureza das primeiras obras *site specific*, naquela mesma época. O mundo natural tornava-se, assim, parte intrínseca dos projetos poéticos dos artistas e de suas ações e tornava obsoleta a propalada neutralidade do espaço em relação à obra.

O museu passava a ser considerado incapaz de abrigar as produções contemporâneas, em razão das dimensões inusitadas destas, da especificidade dos materiais e dos meios necessários à concreção das propostas. Paradoxalmente, a atitude criativa da maioria desses projetos postulava a idéia de “esvaziar”, de criar o “vazio”, de desmaterializar ou de atuar na fronteira entre material e imaterial (CAUQUELIN, 2006, p. 50).

Para afirmar e resgatar a potência do museu como espaço estimulador e acolhedor das novas propostas artísticas, foi preciso repensar maneiras de inseri-las no seu espaço. Para caracterizar essa inserção e a relação de dependência mútua museu/obra, adotou-se a mesma nomenclatura criada anteriormente pelos artistas modernos. Para a teórica francesa, os conceitos de *in situ*, *site specific* e *exsite* foram revitalizados e redimensionados em função do seu sentido original de ousadia e de rebeldia.



A idéia de obra *in situ* postulava que o objeto artístico produzido para o museu articulava ali o seu próprio espaço e se confundia com ele. O *site specific* demarcava, portanto, a relação de reciprocidade que se estabelece entre o corpo/objeto e o espaço acolhedor do museu.

Por sua própria natureza, o museu não abrigará, a não ser por tempo muito curto, os objetos concebidos para seu espaço e escala. Findo esse tempo, a instituição cultural deixa de ter qualquer compromisso com aquele corpo/obra e o descarta, devolvendo-o ao mercado com um novo estatuto: a fama. O corpo gerado para o *site specific* acaba por inserir-se em uma outra categoria contemporânea, a de *exsite*, razão que leva Cauquelin (2006, p. 49-50) a concluir que “não é então o lugar que terá uma especificidade destacada, nem tampouco a obra, mas o que importa são as conexões que se estabelecem entre os dois. (...) Porque esse lugar-obra fechado sobre si mesmo, agarrado à sua própria identidade, define, entretanto, sua incompletude; designa aquilo que lhe falta, razão por que precisa procurar um espaço onde se expandir, um espaço não ocupado por outros corpos: simplesmente o incorporeal, o vazio. (...) A galeria ou o museu são por sua vez espaços do vazio, na medida em que eles podem acolher qualquer corpo, em qualquer momento, sem permanecer definitivamente ligados aos objetos que expõem, a não ser para renomeá-los mutuamente, no sentido de que é lá que as obras adquirem outra dimensão – a fama, o renome”.

A mostra comemorativa 1+7 rende também homenagem ao pintor e gravador capixaba **Dionísio Del Santo**, falecido em Vitória também há dez anos. A inclusão de um artista moderno em uma exposição de produções recentes não visa tecer comparações históricas entre passado e presente. Nesse sentido, é novamente Cauquelin quem adverte que, ao se tentar entender “o passado como um estrato simultâneo à percepção do presente, impede-se o acesso a um imenso estoque (artístico-cultural), separado da compreensão dos diferentes tempos” (CAUQUELIN, 2006, p. 65).

Del Santo foi nossa primeira “ave migratória” a se projetar no cenário artístico nacional. Inquieto, audaz e corajoso, logo se distanciava da representação



Dionísio Del Santo
SOMBRA PROJETADA [PROJECTED SHADOW], 1976. Serigrafia sobre papel [serigraphy on paper], 69,5 x 49,5 cm. Coleção [collection] Fernando Neyder

Dionísio Del Santo
ESPAÇO DOBRA 115 [SPACE FOLD 115], 1976. Serigrafia sobre papel [serigraphy on paper], 64 x 50 cm. Acervo Galeria Espaço Universitário - UFES [Collection Espaço Universitário Gallery - UFES]

mimética e da idéia de paisagem como identidade, que nos foi impingida equivocadamente, para adotar uma gramática abstrata de matriz construtiva, como a principal articuladora de seu projeto poético.

O impacto inicial causado pela linguagem concretista – em um país que mal conseguiu assimilar as gramáticas modernas de tendência figurativa – logo se transformou em fascínio, contaminando com seu ideário os principais artistas brasileiros entre a década de 1950 e a metade da seguinte. Embora não participasse ativa e diretamente dos grupos concretos, nem declarasse seu apreço pelo ideário que embasou tal gramática, o capixaba afinava as cordas de sua poética com aquela vertente. Desenvolveu uma atividade e uma consciência artística sintonizadas com a vanguarda construtiva e uma atuação profissional em assimetria com a badalação e a pressa, angariando algum reconhecimento e premiações, como artista gráfico. Amigo e companheiro de alguns dos principais integrantes do Neoconcretismo carioca, Del Santo declinou do convite para juntar-se ao grupo. Se a recusa visava manter seu projeto livre da camisa-de-força de teorias e da ortodoxia dos conceitos matemáticos, fechou-lhe também algumas portas, obrigando sua obra a correr pelo lado de fora da raia institucional e a manter-se à margem da historiografia.

Tímido, de poucas falas e de personalidade embutida, Del Santo preferiu o isolamento para formular seus projetos criativos no reduto solitário do ateliê ao investimento na carreira. Por essa razão, sua obra não teve grande trânsito nas instituições culturais do país e do exterior. No entanto, isso não pode ser colocado como parâmetro para a compreensão da poética do capixaba, que ainda não foi devidamente investigada e contextualizada no âmbito do modernismo brasileiro.

Embora elaborasse ao longo de mais de cinqüenta anos de trabalho um número bastante expressivo de pinturas, as artes gráficas deram novo impulso e direcionamento à sua sintaxe, contribuindo para a renovação de seu repertório visual e conceitual. A descoberta da serigrafia no início da década de 1960 iria introduzir refinamento e mobilidade à linguagem poética, que passava a ser articulada principalmente por linhas paralelas e por cores neutras e secundárias.

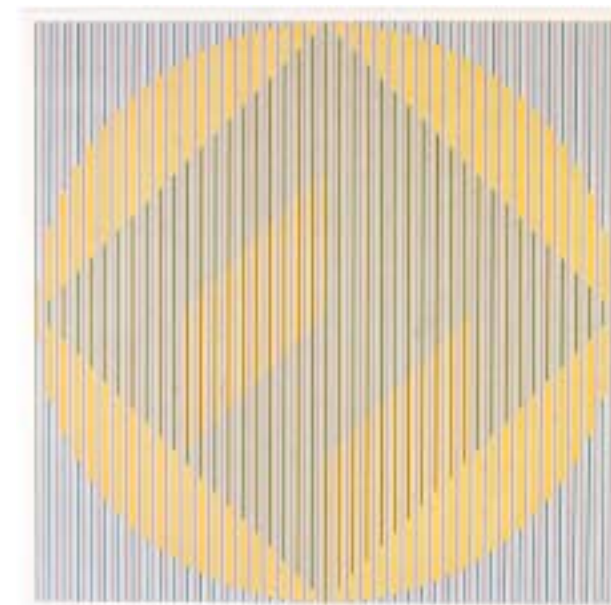
Chamava atenção da crítica também por ter desmontado as principais características da gravura: a reprodutibilidade e a seriação, mas também pelo equilíbrio e originalidade de suas composições e por sua ousadia na associação das cores. Mas foi também um dos primeiros artistas brasileiros a produzir obras que dialogavam com a *optical art* internacional, em especial com a produção de Vasarely, Albers e Mavignier (brasileiro radicado na Alemanha).

Por um processo experimental que denominou de “permutação”, fez tiragens de obras únicas, mantendo a mesma estrutura compositiva e modificando sucessivamente a gama de cores. Nas décadas derradeiras, recorreu com a mesma desenvoltura técnica e interesse pela pesquisa a matrizes espontâneas, interferindo sobre uma composição de raiz concretista, com pequenos fragmentos de papel picado ou rasgado, pó de grafite e resíduos orgânicos, como folhas secas, cujos resultados se aproximam em alguns casos de uma formulação lírica. Esse laboratório criativo também respaldou e potencializou os códigos visuais e a referência cromática de muitas de suas pinturas.

Entretanto, se parece consenso que a formulação poética da gravura superou as qualidades de sua obra pictórica, o destaque concedido à primeira colocava a pintura do artista na berlinda. Por essa razão, mesmo as séries mais marcantes acabaram praticamente ignoradas e desconhecidas. Desse destino, não escaparam os relevos construídos recorrendo a fios e cordéis, que mantêm alguma vinculação com a arte cinética, em especial com as *Fisiocromias* de Carlos Cruz-Diez (artista venezuelano radicado em Paris).

Del Santo realizou a primeira mostra de obras abstratas em Vitória em 1976. Veio a convite da professora Jerusa Samú, então coordenadora da recém-criada Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), na Capela de Santa Luzia, para ali expor suas obras, retornando no ano seguinte para ministrar uma oficina de serigrafia na mesma Universidade. O artista recebeu o convite com entusiasmo, consciente de que foi preciso esperar trinta anos (fixou-se no Rio de Janeiro em 1947) para que os conterrâneos reconhecessem seu mérito. Mas antes tarde do que nunca!

Dionísio Del Santo
VIBRAÇÕES - QUADRADO - CÍRCULO 115
[VIBRATIONS - SQUARE - CIRCLE 115], 1978
Serigrafia sobre papel [serigraphy on paper],
50 x 50 cm. Coleção [collection]
José Augusto Alegro Oliveira



A mostra individual e o curso de gravura ministrado por Del Santo tiveram significativa importância, seja para tornar mais claras as premissas das vanguardas (mesmo que tardiamente), seja para começar a demover o tabu que pairava sobre as gramáticas artísticas não representativas, por parte dos capixabas. As propostas criativas e a reflexão teórica postulada pelo artista sobre a linguagem abstrata ajudaram a desanuviar a forte resistência e a cerrada impermeabilidade à sua penetração no âmbito universitário, impostas pelos velhos mestres acadêmicos. Esse panorama pontua, de alguma maneira, os motivos de a obra do artista não ter sido exposta aqui antes daquele ano, mas também assegura a dificuldade de sua compreensão e assimilação no meio local, a contar pelas raríssimas vezes em que teve oportunidade de mostrar aqui sua produção.

Retornava ao estado natal na década de 1990, convidado para ministrar oficina de serigrafia com matriz espontânea no Festival de Verão de Nova Almeida, freqüentada por jovens artistas e estudantes de arte. Estes demonstraram, quase vinte anos depois do primeiro curso orientado aqui por Del Santo, o mesmo calibre de interesse e fascínio pela sua experiência didática e fundamentação teórica, como pela benevolência do mestre ao partilhar o que aprendeu pesquisando na inviolável solidão do ateliê.

A reflexão teórica foi uma constante na trajetória do artista, por meio da qual alinhava a configuração do projeto que tinha em mente com a formalização da praxe. A busca dessa sintonia constituía a principal motivação do artista ao escrever parte dos textos de apresentação de suas mostras individuais, sem contar que esses escritos se tornaram fontes em que beberam alguns dos críticos que discorreram sobre seu projeto poético.

Após a morte de Dionísio Del Santo, sua obra foi pouco exposta e investigada, o que contribuiu para que caísse no esquecimento e se tornasse praticamente desconhecida das novas gerações. Tanto por essa razão, como por se entender que ele contribuiu de alguma maneira para a formatação das linguagens modernas e para a gênese de uma transformação do pensamento visual, a homenagem ao artista, permi-

tindo que sua obra estabeleça algum tipo de diálogo com a produção atual, torna-se pertinente.

Entretanto, vale ressaltar que a destinação de uma sala especial à obra gráfica e pictórica do artista concreto não visa, obviamente, estabelecer comparações ou apontar sua divergência e especificidade em relação às sintaxes contemporâneas. Pleiteia revitalizar a memória do artista e retirar sua obra de um injusto esquecimento. Vale ainda considerar que, a cada nova apresentação, a obra do passado revigora-se, atualiza-se e contextualiza-se.

Ao incorporar objetos representativos das diferentes fases em um novo contexto temporal e espacial, ativa-se o dispositivo que amplifica e atualiza a obra para além de seu próprio tempo, mas também se permite redimensionar algum tipo de urdidura, mesmo que tênue ou subjacente, entre presente e passado.

As propostas e o fazer criativo

A junção de um conjunto exemplar de praxes, linguagens, suportes, materiais, especialidades e saberes, com os quais lidam os artistas e os *designers*, configura tanto uma nova formulação poética, como o caráter fragmentário, híbrido, múltiplo, interdisciplinar da arte e dos objetos atuais.

Mantendo-se em sintonia com a produção dos centros hegemônicos do país ou mesmo no plano internacional, a démarche atual instaurada pelos artistas atuantes no Espírito Santo inscreve um processo muito vasto de concepções que perpassa tanto as praxes tradicionais, como o emprego de tecnologias de informação e comunicação.

Os objetos presentes nesta mostra possuem uma série extensa de linguagens e concepções visuais e criativas: desenho, pintura, fotografia, objeto, até processos impuros ou híbridos, em instalações que misturam meios e linguagens diversificadas, incluindo a música, o cinema e o vídeo. Os diferentes projetos promovem, paradoxalmente, o encontro (ou seria o confronto?) entre real e ficcional, proximidade e distanciamento, idéia e representação, pensamento e jogo lúdico, que pontuam a necessidade humana de jogar, comunicar, dialogar,

interagir com o mundo, seja para criticá-lo, contestá-lo ou mesmo para se defender dele.

No centro das preocupações de cada artista, aparecem questões específicas de sua época, extensão cultural, formação, visão de mundo, identidades visuais e perceptivas, o que abre perspectivas múltiplas para o polimorfismo artístico atual. Alguns deles procuram conciliar em suas pesquisas determinados recursos eletrônicos digitais com processos artísticos e estéticos tradicionais, como o desenho, a pintura e a fotografia; outros optam por validar praxes expressivas tradicionais – desenho, gravura, pintura. Cotejam com diferentes suportes, materiais e linguagens: expressionismo, grafite, cultura de massa, cinema, tendências conceituais e processos tecnológicos e interativos, permitindo que o público dialogue e interaja de diferentes maneiras com as propostas.

Com uma longa trajetória artística, iniciada na década de 1970, e uma consolidada carreira internacional, a pintora e desenhista **Regina Olivier Chulam** retornou recentemente ao estado natal, depois de residir e trabalhar aproximadamente trinta anos em Portugal.

Optou por se fixar no interior do Estado, em contato com uma natureza tanto bucólica quanto impetuosa da região serrana de Aracê e Pedra Azul. Ali instalou seu ateliê e vem trabalhando com determinação e perseverança para dar continuidade a um processo poético coerente, que preserva ao longo do tempo a mesma homogeneidade, potência criativa e protocolo ético. É nesse cenário de tranquilidade e isolamento que a pintora articula uma praxe que recodifica aspectos variados do mundo, estabelecendo a partir deles uma relação interior/exterior, direito/avesso, proximidade/distanciamento, ausência/presença, que tem o homem e a natureza como seus principais focos articuladores.

Recorrendo ao desenho e à pintura, a artista faz uma análise metódica das emoções, das atitudes e dos sentimentos humanos, pondo em relevo o abandono, o isolamento, a solidão, a ausência, que traduz por diferentes signos, entre os quais poltronas vazias. Por meio de inversões e repetições de retratos e auto-retratos em escalas de cores e tons que em



Regina Chulam
RETRATO DE FLORIANO BORCHARDT
[PORTRAIT OF FLORIANO BORCHARDT]
(ALEMÃO), 2008. Técnica mista sobre tela e madeira [mixed technique on canvas and wood], 1,95 x 1,67 m

algumas pinturas se tornam explosivos e em outras orquestrais, atualiza os códigos visuais e os temas, com o intuito de redimensionar o tempo/memória ou aproximar tempos e espaços distantes.

Pautando-se em um domínio técnico e uma potência inventiva admiráveis, a artista adota uma linguagem de caráter expressionista, que se desvela mais intensamente nos retratos. Transfere para essas figuras um sentimento intenso, que se traduz por pinceladas enérgicas e um turbilhão de linhas que não estabelecem limites nem demarcam espaços, mas parecem desmaterializar ou esvaziar os corpos de sua substância, para potencializar sua dimensão interior. Aliás, alguns artistas e teóricos vêm chamando atenção para o surgimento de um novo expressionismo, como forma de ressaltar a incidência de artistas atuais que recodificam essa gramática em suas propostas. Entretanto, essa opção não carrega nenhum sentimento de nostalgia, no sentido de que não impede a artista de estabelecer relações com outras linguagens e códigos da modernidade.

A pintura de Regina Chulam desde sua origem tem se mostrado uma análise compulsiva do “eu” e do “mundo” que a rodeia. Os auto-retratos são temas recorrentes e colocam-se como individuações e como imagens refletidas, que remetem a diferentes maneiras de ver a si própria. Mas, se nas pinturas anteriores a autora se detinha a esquadrihar uma espécie de galeria de retratos e auto-retratos de pequenas dimensões, exercita agora os grandes formatos. Projeta corpos de formas tensas, músculos enrijecidos, olhares vazios e ensimesmados, elegendo personagens de seu tempo e vivência. Ressalta as aparências instigantes das figuras, que parecem às vezes fora de foco ou inacabadas, sugerindo ao espectador que se trata de um exercício poético, articulado em um instante decisivo. Faz eclodir o impulso do gesto expressivo, a subjetividade e a potência interior ou psicológica dos indivíduos, reordenando as sintaxes construtivas e diversificando as cores.

Instaura igualmente um laboratório obsessivo de procedimentos e linguagens, para apreender e analisar as diferentes sensações e percepções diante da exuberância da natureza que a rodeia. Atribui às

figuras que retrata e aos ícones que projeta ou inventa uma existência e uma unidade próprias. Estruturados por meio de esquemas visuais lineares, planos geométricos, cortes inusitados dos objetos e corpos, que às vezes parecem submetidos a esquadramento. Essa articulação sintética e construtiva das figuras perturba o seu potencial sugestivo e interfere no encadeamento narrativo, para postular um diálogo reflexivo do espectador.

A carga emocional do pincel da pintora desvela-se na ousadia das cores, na ossatura sintética e geométrica das formas, na corporeidade dos objetos e na sensualidade dos entes da natureza, que solicitam um olhar tátil de seus potenciais inquiridores.

Embora colocados lado a lado como em uma galeria de retratos de pessoas que podem ser identificadas pela autora e instigadas pelo espectador, esses retratados não se encaram nem entreolham. São imagens que, embora pareçam ensimesmadas ou voltadas para dentro de si, para revirar a própria memória, conseguem hipnotizar o interlocutor com seu olhar vazio.

Esse conjunto de painéis de grandes dimensões articula um horizonte visual bastante original, pois permite aos retratados transitarem de uma galeria visual à outra, postulando articulações formais, uma verdadeira orquestração de cores e narrativas variadas. Se isso instaura a idéia de trânsito ou de passagem, como forma de redimensionar o tempo, nas expressões das figuras parece possível desvelar efeitos psicológicos ou subjetivos que remetem a medos, desilusões, desalentos, sonhos, entre outros sentimentos humanos. Essa dimensão transitória do homem com o seu tempo/espço/memória se projeta no aspecto inacabado dos retratados, que em alguns casos parecem perdidos em devaneios, mas em outros instigam o interlocutor a desvelar seus segredos íntimos.

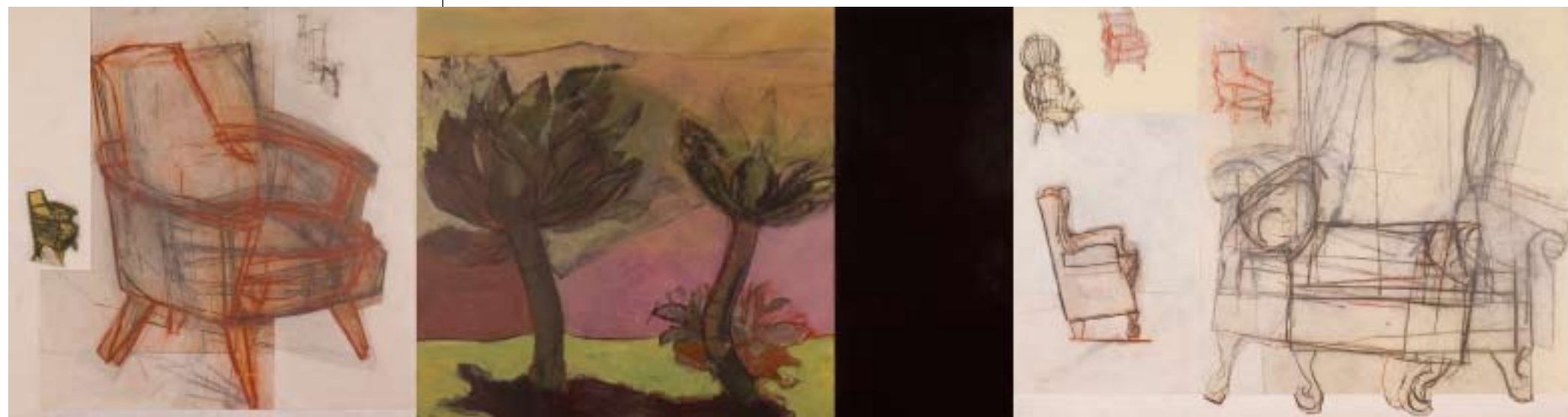
Diferentemente do que ocorria nas vanguardas, em que os artistas procuravam encontrar novos princípios e conceitos estéticos previamente preconizados ou vislumbrados por eles, o projeto poético de Regina Chulam transita em outra direção. Privilegia preferencialmente aspectos sensíveis, emocionais, espirituais, que traduzem e singularizam a relação homem/mundo. Nesse sentido, os retratos inventados

pela artista não são feitos para serem simplesmente identificados pelo interlocutor, mas para serem sentidos e interrogados em sua articulação expressiva, iconográfica e poética. Alguns são esboçados sentados, o que acentua a sua fragilidade e desalento; outros assumem uma atitude mais ativa e desafiadora. Enquanto construções artísticas, essas figuras se sustentam no espaço da imaginação e da inteligência, mas também da memória, da percepção e da ficção, instituindo-se como imagens da criação.

Ao agrupar antes os retratos, colocando-os lado a lado em um mesmo campo pictórico, a autora fazia com que a tela se tornasse o cenário e a seqüência temporal e narrativa de um filme, cujo enredo poderia ser formatado pelo olhar sensível e pela imaginação do interlocutor. E é nesse sentido que a mesma enfatiza que sua pintura não remete a nenhum aspecto preciso do mundo, mas propõe a reflexão sobre um mundo do qual temos consciência e fazemos parte.

O jovem artista **Filipe Borba** elaborou especialmente para esta mostra um espaço/instalação em forma de cubo revestido de xerocópias que reproduzem desenhos de sua autoria, contando com o auxílio

Regina Chulam
POLTRONAS E AGAVES [ARMCHAIRS AND AGAVES], 2008. Técnica mista sobre madeira [mixed technique on wood], 1,10 x 4,30 m



de dois aprendizes, alunos de um curso livre de desenho e grafite ministrado pelo artista. Nessa instalação, o artista reafirma a recorrência ao desenho sobre papel, como processo expressivo ainda embrionário, mas que tem forte chance de amadurecer e dar bons frutos, a contar pelo posicionamento reflexivo e crítico revelado pelo jovem.

Se a forma cúbica remete imediatamente à forma ancestral de casa, as formulações e interseções gráficas engendram uma multidão ou uma massa compacta de corpos lineares, que penetra, invade e ocupa inteiramente as paredes internas e externas do cubo, como os móveis e os objetos que o integram. A estrutura/corpo das figuras humanas é formatada por linhas tão seguras quanto incertas em sua trajetória e configuração visual. Isso dá às formas uma aparência fantasmática, seja pelo esvaziamento dos corpos de seus volumes e detalhamento, seja por se projetarem e se esbaterem umas contra as outras, por todo o campo do papel.

Deslizam ou flutuam no espaço branco, sem uma ordenação precisa ou claramente definida, razão por que a instalação foi denominada por seu autor de *Casa das vertigens*. Mas o título da obra também diz respeito ao encadeamento, repetição e formulação gráfica e visual dos corpos se comprimindo ou engolindo uns aos outros, como vermes.

Ao multiplicar exaustivamente, em uma máquina copiadora, as imagens por ele produzidas, o jovem artista subverte a idéia de obra única que caracteriza o desenho. Interfere em alguns desses desenhos com canetas coloridas, criando uma espécie de ruído ou estranhamento, que subverte a linearidade e o caráter planar das formas. Essas cópias são depois coladas sobre superfícies lisas de paredes, tetos e pisos, criando um espaço sufocante ou de opressão, que não deixa de ter alguma imbricação política.

O tema predominante nos desenhos de Borba é a figura humana em grupo, elaborada com um traço negro, em um gesto rápido, espontâneo e sintético, de maneira a preencher quase inteiramente o campo ou suporte. Se vistas isoladamente, essas imagens apresentam curiosas singularidades e diferenças na sua configuração corporal e na sua movimentação



vertiginosa, como se cada uma tentasse defender seu espaço ou encontrar uma posição mais confortável para o seu esqueleto de formas alongadas e lânguidas.

Entretanto, a intenção do artista ao colar e justapor essas estruturas corporais é gerar um processo em que todas as diferenças se apaguem ou se tornem imperceptíveis. Assim, as figuras passam a ter a mesma corporeidade, o mesmo peso e a mesma densidade conceitual, fazendo levitar esses corpos desajeitados e estranhos ou fazendo-os rastejar como vermes sobre a superfície alva do papel.

Embora não se relacionem entre si, nem pratiquem nenhuma ação específica, vistas apressadamente, parecem protagonizar uma cena de sedução e erotismo. Ao colar as imagens xerográficas sobre as paredes internas e externas de uma casa construída no espaço interno do museu, o artista embaralha, projeta e torna as figuras presenças onipotentes. Produz uma acumulação de signos que mantêm relação com o grafite ou com a fabulação visual das histórias em quadrinhos, mas também podem ser entendidos como representações físicas e mentais que o homem construiu de si mesmo, em tempos imemoriáveis.

A casa é para o homem o refúgio seguro, o útero-ninho, o lugar da privacidade e da intimidade. Ao penetrar nesse espaço-instalação, o espectador torna-se uma espécie de *voyeur* ou de testemunha das cenas íntimas. Estas vão sendo desveladas em meio àquele cenário repleto de ícones figurais idênticos, que mais desorientam do que orientam, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ser acolhedor.

O fotógrafo profissional **Tom Boechat**, embora ainda bastante jovem, já percorreu o mundo. Estudou e especializou-se em instituições norte-americanas, como o International Center of Photography (ICP), na cidade de Nova Iorque, onde produziu também ensaios sobre músicos que se apresentam nas estações do metrô e sobre profissionais negros que vivem e se apresentam no bairro do Harlem. Mas suas andanças e atuação profissional não pararam por aí. Registrou aspectos inusitados do cotidiano e da paisagem de metrópoles, como Nova Iorque, Tóquio, Rio de Janeiro e São Paulo, flagrando em especial a arquitetura, publicados em revistas especializadas, brasileiras e estrangeiras.

Filipe Borba
FRACTAL COSMOXEROGRÁFICO 23
[FRACTAL COSMOXEROGRAPHIC 23], 2008.
Desenhos em A4 [A4 drawings],
21 x 29,7 cm

Com uma percepção treinada e uma sensibilidade aguçada, Boechat produz imagens que redimensionam os conceitos de encantamento e de estranhamento. Por meio de cortes, enquadramentos e outros recursos, o fotógrafo subverte ou desmonta a ordem, o caos do tráfego e o burburinho cotidiano das cidades, eliminando, como em um passe de mágica, os veículos e o próprio homem dos espaços urbanos. A aparente tranquilidade das ruas acaba por gerar, no entanto, um espaço postiço, inverossímil e estranho.

Confirmando a premissa de Bachelard em sua obra *O ar e os sonhos* (BACHELARD, 1990, p. 49) de que a “contemplação é essencialmente um poder criador”, que gera a vontade de alterar “o movimento daquilo que contemplamos”, Boechat lança um olhar poético sobre imagens de cidades e paisagens. Interfere na ordem e na configuração visual do espaço das ruas e do entorno dos edifícios, negando o caráter documental e fidedigno da fotografia. Essa outra realidade por ele construída lhe permite desmontar o conceito de realidade e de veracidade fotográfica, afirmando que o engendrar de cidades utópicas não se constitui em um mero processo de idealização, mas de invenção e de criação artística. E é por meio desse processo inventivo que se torna possível estabelecer uma nova ordem social, espacial e temporal. Assim, como qualquer outro meio e linguagem artística, as imagens fotográficas geradas por Boechat produzem uma falsa aparência de tranquilidade e de vazio, não simplesmente em razão de seu autor expulsar das ruas os veículos e o próprio homem, mas pelo caráter insólito e estranhamento que instauram.

O fotógrafo prefere a noite para registrar e reinventar o espaço da rua ou de outros espaços e aspectos da cidade, como banheiros públicos, residências e hotéis que, por diferentes razões, foram abandonados. Por meio de um exímio virtuosismo técnico e de um olhar perspicaz, põe o espectador frente a frente com uma memória fantasmagórica, que parece se desvelar de maneira fragmentária, como as lembranças ou a própria idéia de descontinuidade do tempo. Esse tempo/memória se mantém impregnado na deterioração dos ambientes, no aspecto *démodé* e estranho dos móveis e objetos,



na descolagem dos papéis de parede. Por meio de cortes e sombras projetadas, articula um processo de ascese que reafirma sua não-neutralidade diante da realidade e ao criar cenas inusitadas que parecem remeter a um mundo fantástico ou paradoxal. Boechat põe em confronto e em tensão as noções de normalidade e estranhamento, pormenor e descomunal, acúmulo e vazio, passado e presente, dualidades essas que para Omar Calabrese são recorrentes na arte do nosso tempo.

As fotografias de lugares públicos e privados, de paisagens urbanas e arquitetônicas captadas por Boechat inserem-se, portanto, em um espaço fronteiro entre realidade e ficção (ou seria da dupla representação?). Agenciam um conceito de realidade que parece ser verdadeiro, mas que foi transfigurado pela ótica inventiva de seu autor.

Se tais imagens mantêm impregnado o segredo de sua gênese, nelas é possível desvelar a intenção do fotógrafo de articular um jogo dúbio e inverossímil entre opacidade e translucidez, que assegura à luz e à cor atingirem sua potencialidade máxima.

As imagens construídas por Boechat inscrevem-se na tradição da fotografia objetivista com foco nos ambientes e espaços arquitetônicos que têm presença destacada na arte atual. Revelam a preocupação do autor com a realidade do mundo, sobre o qual interfere por meio de especulações que são de natureza tanto retiniana quanto poética.

Mesmo geradas por um olhar sensível, ainda assim é possível detectar certa frieza ou alguma *secura* nas imagens elaboradas pelo fotógrafo, acostumado a atender às solicitações do mercado institucional, editorial e publicitário, o que as diferencia daquelas produzidas com total liberdade criativa. Essa frieza se desvela nos tons rebaixados ou lavados, nas sombras projetadas com certo rigor, e em uma luz morna captada à noite e não em pleno sol, singularidade dos ícones produzidos por Boechat.

Com uma percepção aguçada e uma mão treinada, **Álvaro Abreu** faz brotar de uma simples lasca de bambu objetos que guardam entre si semelhanças, mas também diferenças abissais, se comparados e analisados atenta e minuciosamente.



Tom Boechat
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008.
Fotografia digital [digital
photography], 66 x 100 cm.

Tom Boechat
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008.
Fotografia digital [digital
photography], 75 x 100 cm

Tom Boechat
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008.
Fotografia digital [digital
photography], 75 x 100 cm

Recorre para isso a um ferramental elementar ou nada sofisticado (faca, goiva, lixa) com o qual vai desbastando o que lhe parece exceder ou não fazer parte da configuração do objeto concebido e formatado, *a priori*, pela imaginação, vontade formadora e domínio da mão. Isso significa que a forma se configura e se projeta na mente, antes mesmo de o objeto começar a ser entalhado pelo *designer*, processo que torna dispensável a elaboração de um esboço prévio. A forma do objeto resulta do ajuste perfeito entre a percepção, o conhecimento e o diálogo que estabelece com a lasca de madeira.

Se a ação repetitiva e a insistência em especular sobre objetos que têm uma mesma configuração básica ou seminal não deixam de remeter à busca da forma perfeita ou essencial, o trabalho diário na produção de objetos de madeira é também para Álvaro Abreu um projeto de vida. Assim, onde quer que ele esteja, ou nas caminhadas matinais em uma pequena praia na Ilha do Boi, não se desvia da atividade de entalhador, recorrendo apenas a uma faca tosca e um pedaço de bambu. É por meio desse fazer que procura estabelecer maior conexão e equilíbrio entre corpo e espírito, processo que mantém sintonia com a filosofia oriental.

Para os chineses, o bambu é o símbolo da abundância, da harmonia, do equilíbrio, da elegância, em razão da singularidade e da sutileza do formato e da alternância das folhas, delicadeza dos ramos e movimento deslizante e ascendente do caule/tronco da gramínea. Com a madeira desse vegetal, produzem muitas coisas, ou quase tudo: do alimento à confecção de papel, de instrumentos musicais a objetos e construções utilitários diversos: móveis, brinquedos, cercas, casas, para não citar outras apropriações.

Nessa cultura milenar, desenhar os ramos e as hastes do bambu, recorrendo apenas a uma pena e tinta nanquim, ou por meio da xilogravura, constitui-se em um exercício que propicia o encontro do homem com sua força espiritual, o *Tao*. A persistência e a continuidade levarão à criação das formas e do movimento do arbusto, de maneira a superar a própria idéia de representação mimética, suplantando a aparência visual e corporeidade orgânica das formas. É nesse estágio que alguém será considerado artista.

Álvaro Abreu denomina os objetos por ele entalhados ao longo dos últimos quinze anos simplesmente de colheres, remetendo imediatamente ao seu caráter utilitário. Se pensarmos na colher apenas como um objeto criado por nossos ancestrais para facilitar a ingestão dos alimentos necessários à sobrevivência e à vida, estaremos salientando apenas a sua função, sem especular a beleza e a harmonia de seu *design*, ou a especificidade de cada variante formal. Ao conceber cada novo objeto, esse artesão não coloca como prioridade a função ou o valor material, mas aspira que o produto gerado mantenha uma característica inaugural e única. Esse intento será atingido se, na configuração interna e externa da forma, desvelar-se uma unicidade e uma harmonia jamais obtidas antes. Ao se preocupar tanto com o equilíbrio quanto com a perfeição da forma/corpo do objeto, pode-se afirmar que o entalhador gera formas que, embora utilitárias, almejam à condição de constituírem peças únicas, pois não caracterizam produção em série.

Nesse sentido, as colheres inventadas por Álvaro Abreu mantêm impregnado em cada corte e veio da madeira o sonho de estabelecer uma fusão harmoniosa entre o fazer manual e a vida, que faz com que a vontade de gerar forma prevaleça sobre as preocupações funcionais e econômicas acerca do objeto gerado.

Ainda na infância, **Gustavo Vilar** descobriu, observando o trabalho do pai escultor, que a ação transfiguradora do fogo tornava inócua a resistência, a insubordinação e a dureza dos metais. Mas foi na juventude que decidiu fazer da criação artesanal de objetos singulares de cutelaria um laboratório experimental e atividade profissional.

Experiente no traquejo de lidar com os materiais e o fogo na oficina de trabalho do pai, de quem foi assistente por vários anos, o jovem iria se interessar e desenvolver um gosto pessoal pela cutelaria. Por sentir necessidade de aperfeiçoar seu processo de trabalho e melhorar seu desempenho produtivo, o jovem artista foi tomando consciência de que não lhe bastariam os conhecimentos adquiridos inicialmente por meio de leituras e experimentações não sistemáticas. Fez cursos e estágios com *expertises*

de um ofício sem grande tradição no nosso país e que parece fadado a desaparecer.

Em curto espaço de tempo, desenvolveu um processo peculiar de trabalho e uma eficiência notória na transformação da matéria bruta, domada pela incandescência do fogo e pela ação transformadora do martelo a bater na bigorna. A esse processo, procurou associar um conceito próprio de manufatura e de eficiência das lâminas cortantes de suas facas, punhais, ou de outros objetos, bem como a busca e a junção de materiais empregados no acabamento de cada peça.

Gustavo Vilar situa sua linha de produção em uma espécie de confluência entre harmonia, beleza e eficiência no desempenho dos objetos. Entretanto, a concepção formal e criativa dos mesmos potencializa a singularidade do objeto e parece ter algum intuito de enfraquecer ou escamotear o seu desígnio meramente funcional.

O processo de concepção, construção e de acabamento dos objetos é inteiramente executado pelo *designer*. Como qualquer outro processo criativo, o ato de dar forma e de inventar procedimentos e trajetórias singulares na formatação de cada objeto tem a intenção de gerar peças raras como jóias, isto é, de associar ousadia e inovação na criação de objetos únicos. Inventa soluções que ultrapassam o conceito de eficiência e da resistência da lâmina, agregando e materializando em cada objeto idéias, sentimentos e sonhos. Estes se desvelam na harmonia das formas, nas sutilezas visuais da decoração das lâminas e cabos dos objetos, na pesquisa e perfeita integração de materiais de diferentes naturezas e calibres.

Assim, um dos procedimentos mais originais utilizados pelo couteiro pode ser notado em um processo de impressão de elementos visuais muito tênues e delicados. Essas texturas/pele cobrem a superfície espelhada das lâminas como escamas ou relevos, o que agrega ao objeto preciosismo, sofisticação e originalidade.

Em cada objeto de sua autoria, o jovem *designer* estabelece um processo híbrido de integração de materiais de diferentes naturezas, que vão sendo ajustados e lapidados tanto na elaboração das lâminas, como nos cabos e bainhas que cria especialmente para cada peça. Enquanto os primeiros podem ser de

madeira, osso, marfim, e receber detalhes em ouro ou outros metais preciosos, idêntico esmero e originalidade merecem a concepção e a tessitura artesanal das bainhas em couro, que dão um toque especial e agregam valor e significado ao objeto.

Gustavo Vilar pertence a uma geração de *designers* emergentes no final da década de 1990 que se caracterizou pela vontade de inserir seu trabalho em um processo comercial em rede, angariando assim rápido reconhecimento nacional e internacional.

A criação de esculturas e instalações que justapõem um encadeamento de sons e ritmos, recorrendo a uma mistura de materiais ordinários e sofisticados, constitui o processo de trabalho criativo do capixaba, radicado no Rio de Janeiro, **Paulo Vivacqua**.

Inquieto e ousado, este músico de formação erudita passou a desenvolver pesquisas experimentais no início desta década procurando criar uma espécie de *música provisória*, explorando as potencialidades sonoras de objetos de diferentes naipes e especificidades. Percebendo que na área musical esse gênero de investigação se instituiu de maneira praticamente marginal ou subterrânea, por não ter grande aceitação no meio, a não ser por pequeno número de interessados, passou a desenvolver um outro processo de comunicação sonoro/visual e de engajamento do espectador.

Elabora, a partir de então, esculturas e ambientes sonoros que hibridizam artes plásticas, som, luz, ritmo, e são tanto emissores quanto acolhedores das partituras e narrativas imaginadas pelo artista. Formatados com uma parafernália de materiais industriais – placas de vidro, de acrílico ou de aço, fios elétricos, microfones, alto-falantes, televisores, gravadores –, o intuito do jovem em alguns de seus trabalhos é criar um ambiente viso-sonoro, que permite ao espectador interagir e fazer suas próprias descobertas. Este poderá perceber ou formular hipóteses de como o autor apreendeu o ar emitido por objetos, transformando-o em uma seqüência rítmica que é emitida e amplificada por alto-falantes; acompanhar e fruir a geografia secreta de emissão de sons de diferentes timbres, alturas e intensidades.

Por meio da criação de objetos variados e ambientes sonoros, o artista inventa maneiras inusitadas de



Paulo Vivacqua
LUG(AR), 2008. Detalhes da
Instalação [*installation details*];
dimensões variáveis [*variable*
dimensions]

amplificar e tornar audíveis estruturas ou narrativas sonoras, criadas e pensadas de maneira diferenciada a cada nova instalação. As infindáveis redes de fios serpeando no espaço evocam, por si só, desenhos e frases. Com placas de vidro ou acrílico, pequenos focos luminosos, alto-falantes e microfones, Paulo Vivacqua interfere no espaço e na percepção auditiva e visual do interlocutor com suas inquietantes partituras, escrituras musicais e ideogramas rítmicos. As fontes sonoras por ele utilizadas podem estar inteiramente expostas, enterradas na areia, ou posicionadas em diferentes locais no interior de uma câmara escura ou reveladas pouco a pouco por focos de luz que se alternam em diferentes pontos do ambiente. A alternância abrupta de luzes e variados timbres sonoros e estruturas rítmicas em um dado espaço tem o propósito de desarranjar a previsibilidade da narrativa e interagir com o espectador.

Esses ambientes sonoros tanto remetem a situações imaginárias como a locais específicos da natureza – desertos, lagos, florestas –, recorrendo tanto a equipamentos de última geração como a materiais naturais ou industrializados (areia, pó de minério, pedras, grama, plantas, vidro, canos de PVC). O público é instigado a interagir com esse universo visual e sonoro, não convocando apenas a audição e a visão, mas estabelecendo uma relação vivencial e sinestésica com esse espaço/lugar: tocando, caminhando, percebendo, estabelecendo conexões entre as estruturas e substratos sonoros e os efeitos luminosos e visuais, que se imbricam uns nos outros, para ressurgir de maneira abrupta ou docemente de diferentes fontes, contornos, meandros e labirintos desse ambiente inaugural.

É nesse trânsito/vivência espectador/obra que ambos se transformam, modificam seu comportamento perceptivo e se re-significam. Ao penetrar nesse espaço de descoberta, assimilação e percepção sensível, uma verdadeira rede de relações multissensoriais, o interlocutor se reconhece como ser participativo e ativo. Os estímulos visuais e sonoros criados pelo artista ativam a imaginação, a percepção, a curiosidade, mas também ativam o pensamento e abrem novas perspectivas para a descoberta e para encurtar a distância da relação arte/vida.

Para o artista, a conexão entre o objeto e o som que dele emana é tanto musical quanto lingüística, razão por que investe cada vez mais em maneiras inusitadas de apresentá-los, propondo ao interlocutor que interaja, atue e redimensione seus níveis de percepção e de significação. Por meio de sua atitude criativa e de suas escrituras viso-sonoras, Paulo Vivacqua parece reafirmar a máxima de Hélio Oiticica: “Tudo o que faço é música”.

Completando a lista de participantes da exposição 1+7, está o grupo de jovens denominado **Cine Falcatrua**, que em apenas cinco anos de existência angariou projeção nacional. Constituído por jovens estudantes dos cursos de Comunicação Social e de Artes Plásticas da UFES, interessados em discutir e propor maneiras *underground* de ironizar, enfrentar e pôr em xeque o poderoso sistema de exibição cinematográfica, surgiu em 2003, como Projeto de Extensão Universitária, sob a coordenação de um professor, que orientava os debates e discutia com o grupo as ações por ele propostas.

O início das atividades do Cine Falcatrua deu-se no próprio *campus* universitário, em sessões cinematográficas gratuitas para a exibição de filmes baixados da internet. Recorrendo a equipamento digital, o grupo exibia obras raras ou à margem do circuito comercial, além de seriados de tevê, curtas-metragens e vídeos. Também antecipou a apresentação de produções que sequer haviam entrado em cartaz.

A receptividade da platéia estimulou os jovens a ampliar as sessões para o público externo à Universidade, por meio do que denominaram de cineclubes móveis. A exibição de filmes e de vídeos, seguida de oficinas de produção e discussão, chegava aos bairros periféricos e até aos municípios da Grande Vitória e do interior. A proposta do grupo tem uma forte conotação política e utópica: assegurar o acesso à cultura e à informação em localidades onde isso injustamente não ocorre.

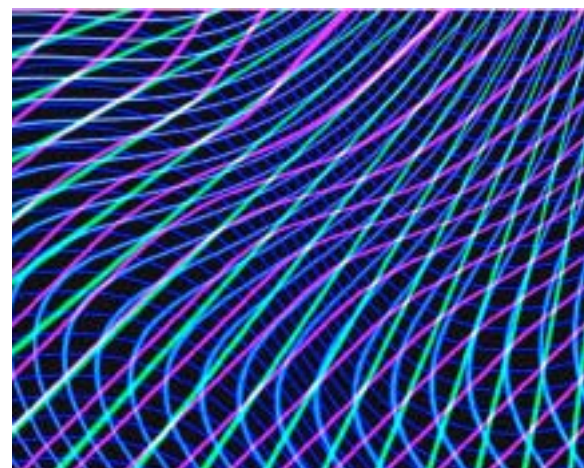
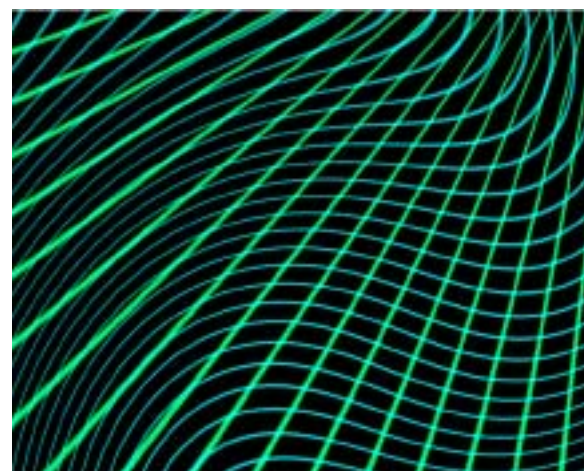
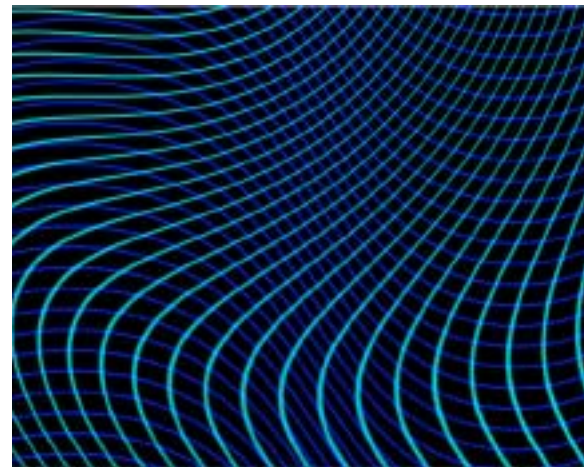
Essa atitude política logo ganhava as páginas dos principais jornais do país. Mas foi uma matéria publicada na *Folha de S. Paulo* o estopim de uma longa batalha judicial, movida por duas grandes produtoras internacionais contra a UFES, acusada de pirataria e de “concorrência desleal”.

O episódio tomou proporção nacional, e o grupo recebeu o apoio de cineclubes, intelectuais, cineastas, produtores independentes, ampliando assim o debate e a reflexão. Esses últimos passaram a enviar para o Cine Falcatrua suas próprias produções, que garantiram a manutenção das ações e a sobrevivência do grupo. Selecionado para participar do *Projeto Rumos*, do Instituto Cultural Itaú de São Paulo, o Cine Falcatrua pautou sua participação em uma nova proposta: o festival *Corta Curtas*. Assumiram um compromisso com os autores dos filmes recebidos de que suas produções não passariam por pré-seleção e que toda a produção recebida seria mostrada no evento *Paradoxos Brasil*, promovido pelo Instituto Cultural Itaú, mas não necessariamente na íntegra. Receberam uma quantidade extraordinária de vídeos, de diferentes níveis de qualidade.

O grupo submeteu essa produção a cortes e colagens, que interferiam ou modificavam as narrativas, ação que reordenava a dimensão das suas propostas. A idéia era discutir e ironizar a questão da autoria, como forma de poder, mas que segundo o grupo não procedia, pois quem o exerce verdadeiramente é o operador das máquinas, após o advento das mídias digitais e da internet. A proposta não foi bem aceita e compreendida por alguns, que iriam impedir a exibição, atitude que confirmava, ironicamente, que as noções “de autonomia artística, direitos autorais, propriedade intelectual, ainda estruturam o sistema de arte” (JAREMTCHUK, 2007, p. 95).

Apesar de ter sofrido algumas modificações nos componentes originais, pois os que concluem os respectivos cursos universitários acabam se desligando do grupo, o mesmo ideal sustenta e mantém unidos os novos integrantes. Sem perder o grau de ousadia e irreverência, o Cine Falcatrua tem procurado substituir as soluções caseiras e improvisadas por equipamentos e tecnologias de última geração. Isso faculta ao grupo desenvolver propostas inovadoras, para serem apresentadas em ambientes e espaços não institucionais.

O grupo *Cine Falcatrua* conta atualmente com os seguintes integrantes: Fernanda Neves, Fabrício



Noronha, Gabriel Menotti e Rafael Trindade, que preservam a idéia inicial de desenvolver propostas criativas de natureza coletiva, pautadas na tentativa de perturbar ou transgredir a ordem funcional do sistema de produção audiovisual.

Para a exposição 1+7, o grupo desenvolveu uma proposta de projeção cinematográfica original, reconfigurando estruturas lineares abstratas, que potencializam o efeito ótico, gerado pela sobreposição de quatro cores e pelo movimento das linhas. Recorreram para isso a quatro projetores antigos de cinema Super8, sendo que a função de cada um é projetar uma das cores. O público poderá interagir com a projeção, acionando o interruptor para ligar ou desligar as máquinas. É ele quem decidirá se quer ver as cores sendo projetadas simultânea ou individualmente em um mesmo *écran*. Isso torna possível intercalar e alternar a projeção das configurações viso-cinéticas, engendrando assim uma *performance* visual que desestabiliza o conceito de previsibilidade.

A intenção do grupo é discutir as idéias de autonomia, de autoria e de poder na era da internet e das tecnologias digitais que possibilitam infinitas maneiras de interagir, colar, sobrepor, borrar e seqüestrar imagens. Porém, em uma feliz coincidência, a cine-instalação engendrada pelo grupo dialoga com a produção gráfica e pictórica de Dionísio Del Santo, no sentido de que re-significa a arte cinética, tendência que tornou o capixaba um dos artistas brasileiros de maior expressão.

Completa-se assim a gama de processos visuais e sonoros diversificados e sintaxes artísticas engendradas pelos respectivos autores que integram a mostra 1+7. Enquanto uns subvertem ou redimensionam os valores estéticos e os conceitos de obra e de artista, outros marcam uma posição definida ao instigar ou ironizar a ordem do mundo ou suas relações de poder. Os *designers*, por sua vez, elaboram objetos que, ao serem produzidos como objetos únicos, subvertem uma das singularidades desse gênero de produção: a reprodutibilidade ou a serialização industrial, cotejada com a idéia de colecionismo ou de catalogação, que se coloca como uma das tendências da cultura do nosso tempo.

Cine Falcatrua
INSTALAÇÃO [INSTALLATION] 4-TRACK
SUPER8, 2008. Padrão de Moiré [*Moiré pattern*], projeção de película Super8
[projection of Super8 film]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 1. ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels*: contribution à une théorie de l'art contemporain. Paris: PUF, 2006.
JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. *Concinitas* – revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 8, v. 1, n. 10, p. 87-95, jul. 2007.



O Museu Vale comemora os seus dez anos de atividades com a exposição 1+7, uma mostra das obras de Dionísio Del Santo, mais cinco artistas e dois *designers* do Espírito Santo. Por romper com os limites tradicionais que determinam um campo específico da atividade artística, a arte contemporânea abre-se para o diálogo e influências de outras produções humanas, permitindo à obra de arte conviver com os instrumentos do *design*. Pinturas, desenhos, instalações, colheres e facas, fotos, sons, filmes, arte e *design*.

A arte contemporânea caracteriza-se fundamentalmente por esta diversidade de composições, meios, suportes, propostas etc. – tendo como ponto em comum o questionamento de toda a realidade, que pergunta pelo sentido de ser do homem e do mundo, pelas possibilidades de sua relação. Isso ocorre não como um tema que motiva a produção dos artistas, como se esse questionamento fosse a intenção proposital de suas obras. Não. A arte contemporânea questiona o sentido de ser do real, por sua própria característica fundamental de romper com todos os limites que separam e definem suas realizações em campos específicos, autônomos e hierarquicamente estruturados – mesmo sem formular uma questão explícita acerca do real, ela sempre a promove. Toda arte deflagra, instaura um silencioso questionamento; o estranhamento provocado pelo extraordinário da arte desloca e transforma as compreensões habituais que temos do mundo e de nós mesmos, de tudo, e nos faz pensar.

Antes de apresentar os artistas desta exposição, gostaria de refletir sobre a diferença entre arte e cultura, a fim de advertir que a arte *no* (e não *do*) Espírito Santo não é “arte capixaba”. São estranhas as relações entre arte e cultura; elas são tão unidas que parecem constituir uma identidade – mas essa aparência oculta uma diferença mais essencial, própria da arte e própria da cultura: a arte é sempre universal, e a cultura, sempre regional. Enquanto a arte nasce da solidão do homem em sua relação com o mundo, a cultura surge no seio da sociedade, na relação comunitária entre os homens de uma determinada época e lugar. Na solidão de sua relação com

Os sete Fernando Pessoa

o mundo, envolto no interesse da arte, o homem abre-se a uma experiência de criação que, embora se realize no singular, descobre o horizonte do universal. Já na relação comunitária que a sociedade estrutura em sua cultura, o homem é sempre um ser social, que repete as suas constituições regionais e características históricas. A arte é singular e, por isso, universal; a cultura é comum e, por isso, particular. Essa diferença entre arte e cultura, todavia, não separa e exclui uma da outra – pelo contrário, somente tal diferença torna possível uma relação de recíproca liberdade, na qual cada uma, sendo o que é, torna a outra mais forte. A cultura fomenta a arte e a arte alimenta a cultura – e vice-versa. Quando essa diferença não é respeitada, geralmente por a cultura querer determinar a arte, morre a arte e a cultura fica arruinada.

A arte é o fundamento da cultura, o alicerce essencial, no qual, e pelo qual, os homens estruturam as suas comunidades. A cultura é a consagração da arte, sua edificação essencial, na qual, e pela qual, os homens comemoram as suas origens – a arte educa o homem formando a sua cultura, e a cultura constitui a memória original da educação de um povo. Sendo histórica e regional, a cultura é *do lugar*, uma manifestação local; por provir da solidão ancestral do homem, a arte não é a manifestação de um lugar regional e histórico, mas de um fenômeno que, transcendendo o tempo e o espaço, faz aparecer a excelência, o extraordinário exemplo da possibilidade original de ser. A arte mostra a criação do mundo, a sua forma universal; a cultura é o cultivo de suas particularidades.

O Álvaro faz utensílios de bambu e o Gustavo, lâminas de aço; o Paulo faz esculturas sonoras, o Tom, fotografia; o Filipe faz instalações com reproduções de desenhos, a Regina faz pintura e o Cine Falcatrua, cinema. Com essa polimorfia de obras, a exposição 1+7 quer mostrar que a diversidade é uma característica fundamental da arte contemporânea. Não há mais os tradicionais limites que separam as modalidades da arte em compartimentos distintos. Todavia, antes de propor uma fusão entre eles, o que a arte contemporânea descobre é a unidade original do princípio de toda a realidade, o nada fundamental do

qual provém tudo que é criado. Anterior aos limites que configuram e determinam uma especificidade do real, a arte enraíza-se no abismo encoberto da possibilidade de criação, dando a ver em suas obras o inusitado aparecimento do sentido, o inesperado acontecimento de sua descoberta.

O Álvaro faz utensílios de bambu e o Gustavo, lâminas de aço. Colher e faca são instrumentos que, tradicionalmente, não são considerados obras de arte, na medida em que a finalidade principal de sua fabricação é o uso, a utilidade, e não a estética. A fabricação de utensílios não é uma criação artística porque o que a promove é a utilidade e não a arte. Uma colher é feita para pegar comida, uma faca é para cortar, qualquer instrumento é fabricado para algo – mas uma obra de arte é feita para quê? Não podemos dizer que ela é criada na intenção de servir para algo: a obra possui uma finalidade distinta daquela que caracteriza o instrumento: se não é fabricada para ser útil, para que a obra de arte é criada?

Se perguntarmos ao Álvaro para que ele faz as suas colheres, imediatamente, sem titubear ele responde: “para viver!” – as colheres do Álvaro não são apenas para pegar comida, muito menos para serem vendidas (ele nunca vende, presenteia). Formado em engenharia mecânica e mestre em engenharia de produção, Álvaro Abreu sempre trabalhou nas áreas de ciência e tecnologia, até que, com 46 anos, teve um infarto e, no início como terapia ocupacional, depois como necessidade vital, começou a fazer colheres de bambu. Muito antes de serem fabricados pela sua utilidade funcional, Álvaro passou a criar os seus utensílios a partir de uma experiência com a morte, que, devolvendo-lhe o sentido da vida, o levou a descobrir a arte do bambu. Cortar e talhar, raspar e lixar, a forma. Colheres, espátulas, facas, garfos, estiletes, conchas, calçadeiras, potes, pinças; utensílios que, transcendendo o sentido meramente utilitário, ganham nas mãos do Álvaro um outro estatuto, uma outra importância.

Não precisamos perguntar ao Gustavo para que ele faz as suas facas. Jorge Luis Borges, em seu conto *O punhal*, já indicou que todo e qualquer punhal é *mais do que uma estrutura feita de metais; os homens*



Álvaro Abreu
COLHERES DE BAMBU, ENTRE 1995 E 2008
[BAMBOO SPOONS, BETWEEN 1995 AND 2008]. Dimensões variáveis [variable dimensions].

Álvaro Abreu
CONCHAS DE BAMBU [BAMBOO SHELLS],
1996. Dimensões variáveis [variable dimensions].

o pensaram e o formaram para um fim muito preciso; é, de um certo modo eterno, o punhal que ontem à noite matou um homem em Tacuarembó e os punhais que mataram César. Quer matar, quer derramar sangue brusco. Independente de quem o forja, todo punhal tem um sentido atávico, ancestral, arquetípico: quer matar, derramar sangue. Não que essa seja a vontade pessoal, individual, por exemplo, do Gustavo; ela é a vontade do punhal, a sua força intrínseca, imanente e eterna. Quanto melhor o punhal, mais evidente é a manifestação dessa sua vontade, a presença assassina da morte – o punhal perfeito é aquele que perfaz plenamente a sua essência de ser feito para matar.

Mas há uma outra característica também fundamental das lâminas do Gustavo: o fogo, a forja. Suas facas não provêm apenas do ofício de couteleiro, mas descendem da arte dos antigos ferreiros, da alquimia do aço – batizadas com o nome de *Vulcano*, as lâminas do Gustavo remontam a Hefesto, o deus ferreiro da antiga Grécia. A fim de indicar essa característica, o título *A ferro e fogo* designa o trabalho – as oito facas feitas em aço damasco forjado, aço inox, ouro, chifre e madeira – apresentado nesta exposição.

Conforme depoimento do artista, ele forjou a sua primeira lâmina com 20 anos de idade, movido “pelo inexplicável fascínio que tenho pelo fogo e por esses objetos desde a infância”. O fato de toda criança sentir um inexplicável fascínio pelo fogo e pelas facas é também um fenômeno atávico, arquetípico. A faca é fascinante às crianças porque, com a inocência de seus olhos, elas vêem na faca a presença do assassinato, da punhalada que mata. Por isso, obedecendo a essa evidência, toda criança quando pega uma faca representa, por brincadeira, o golpe da lâmina, desferindo no ar o seu ataque mortal. Já o fogo, presente de Prometeu, é o princípio da técnica, o meio com o qual o homem transforma a terra e produz os seus instrumentos, assa o pão e cozinha os seus alimentos. Como a faca, o fogo também é imemorial. Nesse sentido, não é a utilidade que forja as lâminas do Gustavo Vilar. O seu trabalho provém das forças ancestrais da faca e do fogo percebidas pelo fascínio das crianças.



Gustavo Vilar
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Aço damasco, chifre de carneiro, aço inox [*damascus steel, sheep horn, stainless steel*], 39 x 4,6 cm.

Gustavo Vilar
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Aço damasco, aço inox, rãdica de imbúia [*damascus steel, stainless steel, burr wood*], 14,5 x 2,5 cm

Gustavo Vilar
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Aço damasco, jacarandá [*damascus steel, jacaranda wood*], 24 x 3 cm.

O Paulo Vivacqua faz esculturas sonoras, constrói instalações, nas quais o espaço é composto pelo som. Em tais esculturas, não é o som que está no espaço, mas, ao contrário, o espaço que está no som. Aqui, espaço não é algo previamente concebido de modo universal, uma extensão vazia em que estão inseridos os corpos, mas o que se constrói, se delimita, se configura e se estrutura, neste caso, com o som. As esculturas sonoras de Paulo Vivacqua resgatam a concepção grega antiga, pré-cartesiana, de *tópos*, na qual o espaço é compreendido a partir do lugar, como sendo a relação entre os lugares que configuram uma região, e não o vazio de uma extensão ilimitada e indiferente. O espaço da praia é diferente do espaço da montanha, que é diferente do espaço universitário, diferente do espaço comercial, que é diferente do espaço da rua, diferente do espaço da casa, que é diferente do espaço... Antes de haver uma substância prévia e universal, metafísica, o espaço espacializa-se em locais concretos e específicos.

A partir dessa compreensão da possibilidade de construir uma arquitetura espacial, instalando diversos alto-falantes, de modelos e dimensões variadas, em cilindros e placas de vidro e metal espalhadas pelo ambiente, Paulo compõe, em diferentes planos, um espaço estruturado pelo som, um campo de ressonância, criando uma atmosfera ambiental. Graças à sua formação musical, e ao trabalho com música eletroacústica, o artista cria um som viajante, imagético, que provoca sensações de ondas, bolhas, água, ar, vento, vôos, sopros, brisas, chuva e sol, que se intensificam e se dissolvem em pulsações temporais, formando tensões, sentimentos, imaginações. Com as suas esculturas sonoras, Paulo Vivacqua estrutura um espaço com formas de som, criando um ambiente sideral, extraordinário, que provoca uma sensação espacial diferente daquela a que estamos acostumados, uma experiência sonora do espaço.

Tom faz fotografia. Após estudar no International Center of Photography, em Nova Iorque, e trabalhar com fotojornalismo e foto documental, Tom descobriu em Tóquio o que ele chamou de “toquiotas”. Uma fotografia de lugares urbanos que, recortados de seus contextos e sem a presença humana, podem



ser de qualquer cidade. Fotos frontais e chapadas, com luz fria, enquadramento equilibrado e proporcional, em composições retas e geométricas, tudo limpo, simples, *cool*. A fachada de um prédio, cabines telefônicas, a entrada de um edifício-garagem, qualquer lugar que possa, no quadro da foto, tornar-se lugar nenhum. Sempre sem ninguém. Mais do que os lugares de Tóquio, as toquiotas fotografam a solidão do homem urbano, o desamparo da vida contemporânea, sua fragmentação, velocidade, impermanência e ausência.

As dez fotos que Tom Boechat selecionou para a exposição mostram a indigência dos grandes centros urbanos, suas casas quebradas e remendadas, a fragmentação de sua história, que vai sobrepondo várias camadas de tempo em uma mesma época, juntando diversos mundos para construir um mundo imundo, um lugar nenhum. Sempre sem ninguém. E esse é o grande paradoxo dessas fotos: ao fotografar ninguém em lugar algum, as fotos do Tom revelam o homem urbano contemporâneo, a sua presença ausente, alheia e alienada.

Outra questão fundamental desse trabalho é a composição formal de suas fotos; elas mostram estudo e paciência. São fotografias que foram longamente vistas, enquadradas, estudadas, planejadas em composições pensadas e equilibradas. Lugares escolhidos, em condições apropriadas, sem carros, pessoas, nem quaisquer sinais de seu contexto; fotos que não fazem nenhuma referência externa ao que é fotografado. Sempre frontais, com linhas retas e enquadramento proporcional. Todas tiradas à noite, com tripé e em baixa velocidade, o que produz uma luz difusa, fria e cheia de sombras. As fotos do Tom mostram o estranho mundo, o seu aspecto inumano, em que habita o homem contemporâneo.

O Filipe Borba faz uma instalação com desenhos, com muitos desenhos, centenas, milhares de desenhos e reproduções, cobrindo o chão, as paredes, o teto, os móveis, a porta e a maçaneta, forrando todo o ambiente, desenhos, desenhos e mais desenhos. (Confesso que sinto um alívio por essa instalação estar contida em um ambiente fechado, pois tenho a sensação de que, se não houvesse o limite do quarto,

Filipe encaparia o mundo, forraria o seu horizonte.) São desenhos, em folhas de papel ofício, feitos em nanquim, sem lados, embaixo e em cima, determinados, todos em branco, preto e multicolorido. Desenhos de corpos, de homens e mulheres, nus e retorcidos, embaralhados em outros corpos, milhões de corpos misturados. Mas não rola sexo. Seres com um ar plácido, *serenojovial*, cada um na sua, todos numa boa. Um desenho preto-e-branco, carregado, tipo história-em-quadrinho-fanzine-drops-eleto-rastapunk, sujo e congestionado, com aguadas de nanquim e cores, muitas cores. Depois de fazer o desenho em bico de pena, Filipe preenche os seus espaços brancos com lápis de cor, compondo uma policromia que suaviza a agressividade do desenho e expande o seu traço. Com os desenhos prontos, o encapamento da casa. Como os desenhos não têm lados, eles se encaixam em uma padronagem que cobre tudo com um monte de linhas, corpos, cores e volumes, em movimentos de expansão e contração, por todos os lados, pulsando, respirando, com tudo se transformando em tudo em uma metamorfose ambulante, uma verdadeira viagem, uma casa das vertigens.

Regina faz pintura. Após estudar em The Heatherley School of Fine Art, Londres, licenciar-se na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e apresentar diversas exposições em Portugal e no Brasil, Regina Chulam, sabendo que *mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende*, refugiou-se em Pedra Azul para reaprender a pintar. E assim, no longe de sua solidão, já há anos, todos os dias, a cada dia e o dia todo, vive para pintar e pinta para viver. Desde 1970, Regina construiu uma vida inteiramente dedicada à sua pintura, experimentando diversas possibilidades de fazer o mesmo – o mesmo que, por ser original, é sempre outro. Estudos da cor, do desenho e do espaço em pacientes composições elaboradas com observação e geometria, labor de sensações e imagens, natureza e arte. Regina Chulam é uma pintora que, como disse Cézanne, se fez clássica pela natureza, pela sensação.

Aliás, Cézanne é o seu grande mestre. Não só por ter, como ele, se refugiado do convívio humano para pintar, mas também por trabalhar *sur nature*, com os

mesmos temas da figura humana, da cadeira e da montanha; a composição geométrica que bidimensionaliza o plano, com as suas linhas horizontais para dar a extensão e as perpendiculares para dar a profundidade; os vermelhos e amarelos para as vibrações da luz e o azul para fazer sentir o ar; as veladuras que deixam transpirar as cores, o movimento crômico que conduz, reúne e concentra o olhar nas formas da imagem. Uma pintura que é exaustiva e lentamente feita e refeita, em uma repetição que, ao buscar, encontra e perde – *pois quem acha vive se perdendo* –, para achar de novo o que precisa ser outra vez perdido – dom do eterno recomeço da criação, em que a vida vira arte e a arte, vida.

Ao ver o trabalho da Regina, duas características igualmente fundamentais saltam aos olhos: o desenho e a geometria. Seja com lápis, carvão ou sangüínea, Regina desenha em seus quadros ora o tema central, ora estudos para ele, sempre estruturando a composição da tela nas imagens de suas figuras. Seja em quadrados, retângulos ou triângulos, suas composições também sempre se estruturam, com equilíbrio e proporção, em áreas e planos geométricos e concêntricos. Desse modo, por essa dupla característica, os quadros da Regina resgatam a tradição moderna da pintura, que busca estudar, descobrir e explorar os próprios recursos da composição bidimensional da imagem pintada sobre a tela ou a madeira – os suportes clássicos da pintura.

Para a exposição 1+7, Regina Chulam pintou a sua vida sobre telas e madeiras – que, recortadas na mesma altura, podem ser montadas em grandes painéis. Retratos de seus próximos, as cadeiras, a montanha e o horizonte de sua casa, as agaves do jardim. Misturando visões, afetos, lembranças e sonhos, os quadros desta exposição são cheios de alegria e doce melancolia, mostram uma grande solidão e trabalho, muito trabalho – afinal, para a Regina, pintar é preciso, viver não é preciso.

O Cine Falcatrua surgiu, em fins de 2003, como um projeto de extensão de alunos do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), com o propósito de pensar questões relativas à produção, exibição e recepção cinemato-

gráficas, bem como de produzir e exibir novas formas de cinema, com o uso de meios digitais, ou de outras possibilidades das mídias convencionais.

Antes de abordar a questão prática desse projeto, de suas produções e exibições efetivas, cabe indicar a amplitude e radicalidade de sua reflexão, no sentido de ressaltar as suas implicações, tanto com relação ao questionamento do monopólio das indústrias cinematográficas sobre a produção e exibição de filmes, quanto com relação à descoberta de outras possibilidades cinematográficas, até então impensadas e, conseqüentemente, inexploradas pelo predomínio incondicional das concepções tradicionais do cinema. Desse modo, o projeto faz uma crítica ao império econômico e à dominação ideológica da indústria cinematográfica, bem como mostra que os recursos do cinema não provêm apenas do desenvolvimento tecnológico, mas também da descoberta original de seu uso, com a criação de outras modalidades de produção e exibição, por meio tanto da tecnologia digital, quanto de novas possibilidades de usar antigas tecnologias, o que chamam de estratégia *steampunk*.

Todavia, de acordo com um de seus membros, “o Cine Falcatrua não nasceu de uma idéia, mas de uma prática”. A aquisição de novos equipamentos de informática, computador e *datashow* pelo Departamento de Comunicação da UFES instigou em alguns alunos desse curso o desejo de montar um projeto de exibição de filmes para a comunidade universitária. Desde o início de 2004, em uma sala de projeção digital nômade, esses alunos passaram a exibir filmes baixados da Internet em sessões semanais e gratuitas – o que provocou ação judicial das distribuidoras Lumière e Europa, que alegaram concorrência desleal, pela exibição dos filmes “Kill Bill”, de Quentin Tarantino, e “Fahrenheit 11 de setembro”, de Michael Moore, antes de suas estréias oficiais no Brasil. Em paralelo a essas exibições, atividade voltada aos que assistem a cinema, aos espectadores, o Cine Falcatrua também promove e participa de mostras e festivais sobre as diferentes possibilidades de produção cinematográfica, buscando pensar e descobrir novos modos de se fazer

e exibir cinema: “Enquanto os cineclubes querem formar público, o Falcatrua quer formar exibidores”.

Nesta intenção de formar exibidores, o Falcatrua teve a idéia de transformar o modo tradicional de projeção do filme, abandonando o monoprojetor, a emissão que reúne e concentra em uma única fonte toda a geração de imagem, com o uso de quatro projetores alinhados em um mesmo quadro, com som e imagem sincronizados, a fim de permitir ao exibidor editar e compor a imagem e o som em tempo real, acionando ou desligando ora um, ora outro projetor. Desse modo, em uma espécie de *sampler* audiovisual, a obra propõe uma reinvenção da possibilidade de fazer e exibir cinema. Por um lado, o de fazer cinema, a composição do filme passa a ser concebida por meio da superposição das imagens e do som, que, em harmonia, precisam se encaixar em diferentes combinações. Por outro lado, o de exibir cinema, cria-se a necessidade de haver uma estrutura arquitetônica de projeção apropriada para o seu funcionamento, bem como de um artista-exibidor, uma espécie de DJ do cinema, para pilotar os projetores.

Essa é a proposta do trabalho apresentado na exposição, o *4-Track Super8*: sem áudio, quatro projetores Super 8 exibem movimentos de linhas reticuladas, sinuosas e coloridas que, em superposição, provocam um efeito ótico chamado *moirés*: a ilusão criada pela imagem do movimento de linhas superpostas que, convergindo ou divergindo, oscilam e ondulam em hipnótica dança. Assim, a partir da estratégia *steampunk*, o Falcatrua apresenta nesta exposição um cinema, feito e exibido com equipamento Super 8, que provoca ilusão geométrica, viagem psicodélica, vertigem, embriaguez. Desse modo, ao transformar as estruturas de produção e exibição, bem como de recepção cinematográficas, o Cine Falcatrua propõe reinventar o cinema, mostrando que, antes de ser apenas um produto industrial, cinema é arte.

Artistas





LINEAR - EQUILÍBRIO - QUADRADO - DIAGONAL [*LINEAR - EQUILIBRIUM - SQUARE - DIAGONAL*], 1976. Tinta acrílica, fios de algodão sobre tela colada em aglomerado [*acrylic paint, cotton threads on canvas glued on plywood*], 78 x 78 cm. Coleção João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói [*Collection João Sattamini, commodatary Museum of Contemporary Art of Niterói*]



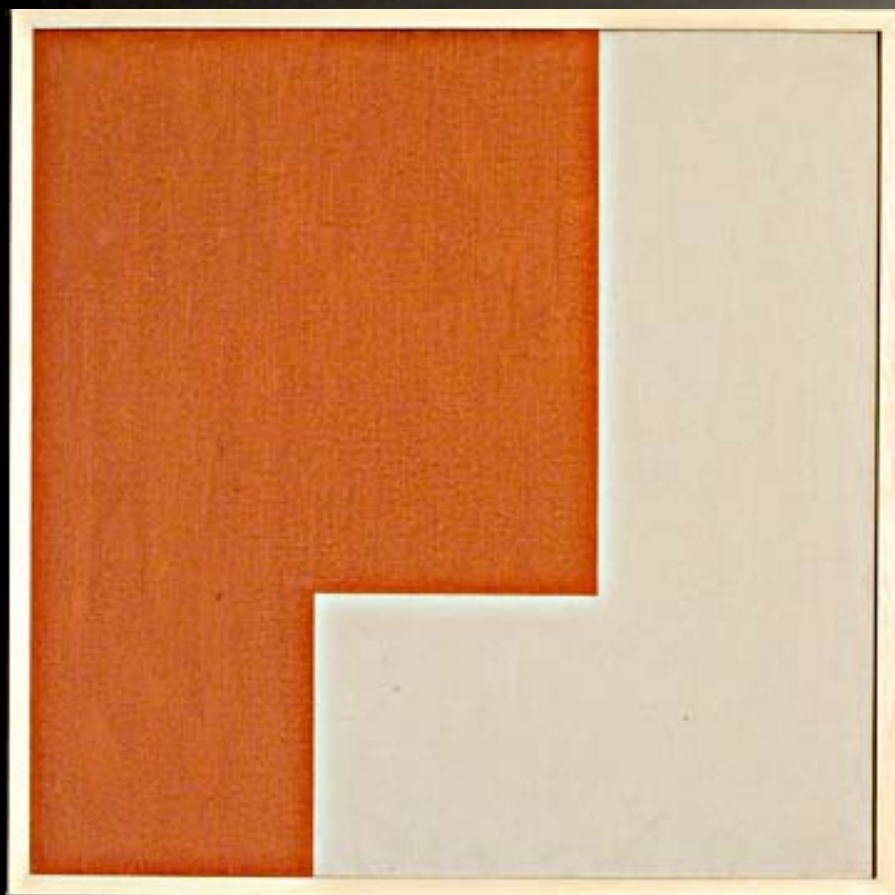
EXPANSÃO - CASTANHO - CINZA [*EXPANSION - BROWN - GRAY*], 1976. Tinta acrílica, fios de algodão sobre tela colada em aglomerado [*acrylic paint, cotton threads on canvas glued on plywood*], 78 x 78 cm. Coleção João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói [*Collection João Sattamini, commodatary Museum of Contemporary Art of Niterói*]



LINEAR CUBO (VIBRAÇÕES EM PRETO E BRANCO) [*LINEAR CUBE (BLACK AND WHITE VIBRATIONS)*], 1976. Tinta acrílica, fios de algodão sobre tela colada em aglomerado [*acrylic paint, cotton threads on canvas glued on plywood*], 78,2 x 77,6 cm. Coleção João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói [*Collection João Sattamini, commodatary Museum of Contemporary Art of Niterói*]



EXPLOÇÃO CONCÊNTRICA [CONCENTRIC EXPLOSION], 1977. Serigrafia sobre papel [serigraphy on paper], 49,9 x 50,4 cm. Coleção [collection] José Augusto Alegre Oliveira.



ESTRUTURA [STRUCTURE], 1957. Óleo sobre tela [oil on canvas], 60,1 x 60 cm. Coleção João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Collection João Sattamini, commodatary Museum of Contemporary Art of Niterói].

+54



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1959. Óleo sobre tela [oil on canvas], 60 x 60,2 cm. Coleção João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói [Collection João Sattamini, commodatary Museum of Contemporary Art of Niterói].

+55



Filipe Borba



CASA DAS VERTIGENS [VERTIGO HOUSE], 2008. Instalação – casa de MDF e fotocópias coloridas
[Installation – MDF house and colored photocopies], 6 x 5 x 3,10 m.

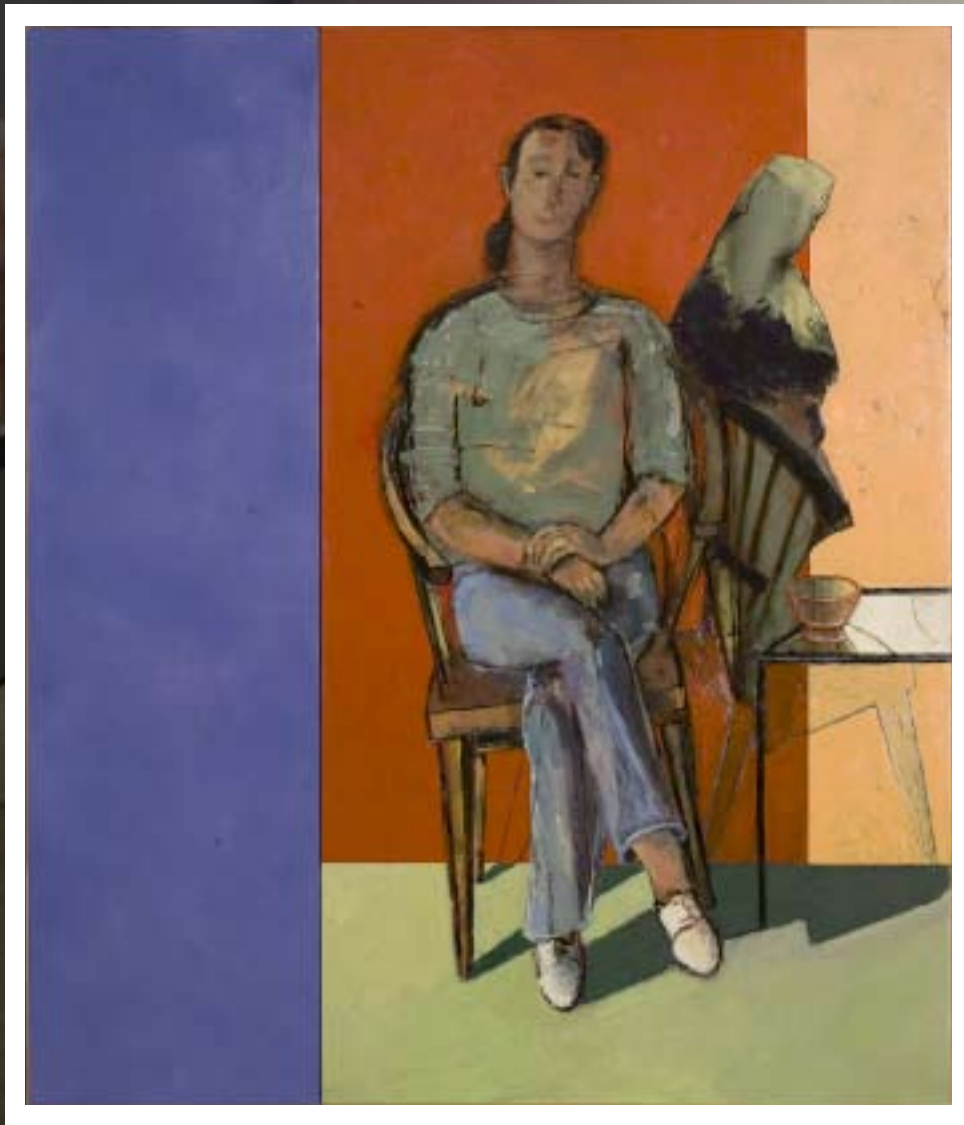


Paulo Vivacqua

LUG(AR), 2008. Instalação lumino-sonora [light and audio installation]; dimensões variáveis [variable dimensions]. Coleção Particular [private collection].

+60





Regina Chulam

RETRATO DE JULIETA TRABACH BORCHARDT (JÚLIA) [PORTRAIT OF JULIETA TRABACH BORCHARDT (JÚLIA)].
Técnica mista sobre tela e madeira [mixed technique on canvas and wood], 1,95 x 1,67 m

+64



PEDRA AZUL, 2008. Técnica mista sobre madeira [mixed technique on wood], 1,10 x 3,75 m



Tom Boechat



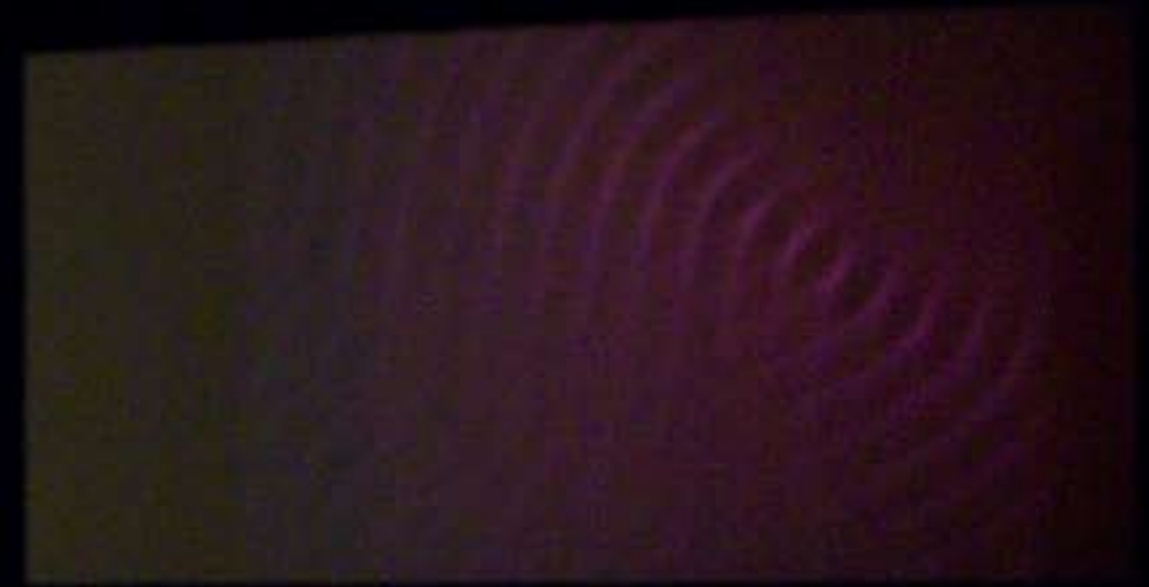
SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Fotografias digitais [digital photographs], 75 x 95 cm.

+70



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Fotografias digitais [digital photographs], 70 x 120 cm.

+71



cine falcatrua





4-TRACK SUPER8. Cine instalação [installation cinema], 2008. MDF, fios elétricos, alumínio, projetores e filmes super8 [MDF, electrical wire, aluminum, projectors and super8 films]; dimensões variáveis [variable dimensions].



Álvaro Abreu



PEÇAS DE BAMBU, ENTRE 1995 E 2008 [BAMBOO PIECES, BETWEEN 1995 AND 2008].
Coleção particular [private collection].



SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Aço damasco, pau ferro do deserto, aço inox
[damascus steel, desert ironwood, stainless steel], 37 x 3,7 cm

+82

SEM TÍTULO [UNTITLED], 2008. Aço damasco, chifre de carneiro, aço inox [damascus steel, sheep horn,
stainless steel], 39 x 4,6 cm. Bainha em couro de búfalo, couro de hipopótamo [sheath of buffalo leather,
hippopotamus leather], 32 x 8 cm.

+83



Biografias

Dionísio Del Santo nasceu em Colatina (ES) em 1925 e faleceu em Vitória em janeiro de 1999. Pintor e artista gráfico autodidata, radicou-se no Rio de Janeiro em 1947, onde realizou alguns cursos livres e desenvolveu uma carreira profissional exemplar. Recorreu inicialmente a uma linguagem expressionista, mas no final da década de 1950 aderiu ao concretismo, atuando à margem dos grupos hegemônicos. Em 1967, sua obra gráfica recebeu o Prêmio Aquisição Itamaraty na IX Bienal de São Paulo, ao qual se seguiram outras premiações importantes. Realizou mostras individuais e participou de coletivas nas principais instituições culturais brasileiras.



Filipe Borba nasceu em Resplendor (MG) em 1984. Em 1999, fixou residência em Vitória (ES), onde cursa Artes Plásticas na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Desenvolve projetos artísticos em forma de instalações e intervenções urbanas com grafite, nos quais o desenho é o principal meio expressivo. Participou de mostras coletivas de alunos do Centro de Artes da UFES e em espaços não convencionais.



Paulo Vivacqua nasceu na cidade de Vitória (ES). Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Músico de formação erudita, nos últimos anos, sem abandonar a atividade musical, passou a desenvolver esculturas sonoras e instalações, com pesquisas de sons e de materiais. Entre 2000 e 2008, recebeu bolsas de estudos e premiações no Brasil e no exterior, entre as quais: Rumos Itaú Cultural; Prêmio Projéteis Funarte; Prêmio SESC Marcantonio Vilaça; e Open Sudio Project, Cairo (Egito). Participou de inúmeras mostras coletivas e realizou individuais no Brasil e no exterior. Entre as individuais, vale destacar: *Móbile*, Ateliê Finep, Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2000); *Escape*, El Museo del Barrio (Nova Iorque, 2002); *Projeto Respiração*, Fundação Eva Klabin (Rio de Janeiro, 2006); *A escuta do olho e o olhar do ouvido*, Galeria Matias Brotas (Vitória, 2007).



Regina Chulam nasceu em Vitória (ES) em 1950. Em 1975, transferiu-se para Londres (Inglaterra), onde frequentou a Heatherley School of Fine Art. Em 1981, fixou residência em Lisboa (Portugal), onde se licenciou em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes. Participa de mostras coletivas e individuais, no Brasil e no exterior, desde a década de 1980. Entre as individuais realizadas pela artista, vale citar: Galeria Usina Arte Contemporânea (Vitória, 1988); Galeria Pedro Guimarães (Porto, 1990); Galeria São Bento (Lisboa, 1993); Fundação das Casas de Fronteira e Aloma (Lisboa, 1996); Biblioteca Calouste Gulbenkian (Lisboa, 1998); Galeria LAG (Lisboa, 2003); e OÁ-Espaço de Arte (Vitória, 2008).



Tom Boechat vive e trabalha em Vitória, onde atende ao mercado institucional, editorial e publicitário. Entre 1993 e 1997, estudou fotografia no International Center of Photography (ICP), em Nova Iorque, e produziu ensaios fotográficos de músicos que atuam no metrô da mesma cidade e músicos negros que vivem e trabalham no Harlem. Profissionalmente, produziu ensaios comissionados pelo Conselho Mundial de Igrejas e para a Gazeta Mercantil, no Rio de Janeiro (1997-1999). Residiu e trabalhou em Tóquio (Japão), de 2005 a 2006, onde produziu a série fotográfica *Toquiotas*.



Cine Falcatrua iniciou a exibição de filmes baixados da Internet, em sessões semanais gratuitas, no *campus* universitário da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em 2004, como um projeto de extensão de alunos dos cursos de Comunicação Social e Artes da mesma universidade. Por essa razão, os integrantes do grupo vão variando de ano para ano. Transformou-se em uma sala de projeção nômade, que saiu do circuito interno da universidade para os bairros da periferia de Vitória e do interior do estado do ES, mediante a utilização de equipamentos digitais,



tela de projeção e cabos, o que remete ao funcionamento do circuito cinematográfico convencional. A proposta do grupo é democratizar a cultura e questionar o controle da produção e distribuição do audiovisual e o poder auferido pela indústria cultural.

Álvaro Abreu nasceu em Cachoeiro de Itapemirim (ES) em 1947. Engenheiro mecânico de formação, foi professor adjunto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e hoje é diretor de empresa especializada em gestão avançada na área de produção. Depois de sofrer um infarto na década de 1990, começou a elaborar objetos artesanais de bambu, recorrendo a ferramental elementar: foice, facas, goivas, lixas d'água e lâminas de vidro. Esses objetos, que o autor denomina de colheres, têm sido expostos em vários estados brasileiros (São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba, Minas Gerais, Brasília) e no exterior (Áustria, Alemanha).



Gustavo Colodetti Vilar nasceu na cidade de Vitória em 1978. Neto de ferreiro e filho de escultor, desenvolveu o interesse pela alquimia dos metais e do fogo ainda na infância. Na década de 1990, interessou-se pela cutelaria, realizando diversos cursos para se aperfeiçoar. O ineditismo de sua pesquisa e o *design* de seus objetos fizeram com que seu trabalho alcançasse rápida aceitação. Tem participado de mostras no Brasil (São Paulo, Brasília, Rio Grande do Sul) e no exterior (Estado Unidos, China).

English Version

The Vale Museum celebrates its tenth anniversary

Fundação Vale

In October 2008 the Vale Museum celebrates its tenth anniversary. Whereas each celebration commemorates what is noteworthy in order to constitute history, the main goal of this text is to make a memorable record of the Vale Museum to establish its fundamental identity.

Reflecting its proposal of sustainable development, the Vale Foundation inaugurated the Vale Museum – located in the old Pedro Nolasco Railway Station in the Argolas neighborhood of the city of Vila Velha, State of Espírito Santo, founded in October 1998 – aiming to create a historical, artistic and cultural center for education, improving the population's citizenship. Through the dialogue of past and future, the Vale Museum proposes not only to reclaim, preserve and demonstrate the existence of more than 100 years of the Vitória-Minas Railway, in terms of the Vale history in Brazil, but also to hold exhibitions of and reflections on contemporary art to enrich and educate the local citizens. Structured in three sectors – railway history, contemporary art and art education – focusing on the diffusion of Brazilian contemporary art and preserving the railway history, the Vale Museum currently holds contemporary art exhibitions, international art and philosophy seminars, art education workshops for students and teachers, continuing education and open discussions between the public and exhibiting artists/curators, and it also edits art and philosophy publications, all aiming to encourage cultural diversity and further continued education, professional education and critical-philosophical education (through the International Seminars and the open discussions with artists/curators.)

FEATURING:

Educational Program – Based on the railway history and contemporary art exhibitions, the Educational Program intends to educate children and adolescents through the experience of art. The program has received a monthly average of 3,500 youths from 6 to 16 years old, of which 80% are from public elementary and middle schools and who participate in the exhibition workshops throughout the year. The workshop is a project proposed by the artist or an art educator, and taught by university students who, along with monitors, were trained especially for this activity. Initially, the teachers are qualified in art education. Then they bring their students to the workshops for current exhibitions.

As an extension of the Educational Program, in 2005 an initiative to qualify youths for employment related to preparing exhibitions was implemented. For each exhibition, a group of youths from the museum's neighboring community participates in mounting the exhibition by collaborating with the specialized professional teams in the areas of lighting, carpentry, ironworking, painting, visual communication and scenography.

International Seminars – This is an annual event hosting more than 400 people per day for five days, gathering

artists, critics, curators, philosophers and art scholars to present and discuss fundamental issues to art and contemporary culture. For each seminar, the museum publishes a book with the speakers' texts, which is offered free of charge to the public during enrollment and later distributed to libraries, educational institutions, and the nation's artists and critics.

Open Discussions with artists/curators – For each art exhibition, an open discussion is held so that the artist, curator and the public can talk about the creative process and the artistic meaning of the exhibition.

After ten years of activity, with the development and consolidation of its design, the Vale Museum has become a state-wide, national and international reference of an institution that promotes art, culture and education, which served a public of 90,161 in 2007 alone. However, despite all these memorable achievements, the feat we would most like to celebrate and honor here is none of those mentioned above. In the novel, *Grande Sertão: Veredas (The Devil to Pay in the Backlands)* by João Guimarães Rosa, as he finishes telling the decisive factor in his life, indicating that he merely felt "a weighty transformation," the character Riobaldo concludes, "Many important things go unnamed." What we would like to indicate as the most important factor is exactly those weighty transformations that, during these ten years, the Vale Museum promoted in the Argolas neighborhood, Vila Velha and Vitória, and in the State of Espírito Santo State throughout Brazil, but that have gone unnamed.

The difficulty of naming what is most important in an institution that promotes art and philosophy lies in the absence of objective criteria for evaluating the transformations in the people and their culture that the art and philosophy have promoted. However, instead of silencing ourselves before this difficulty, we must indicate that despite the lack for words, the Vale Museum produced an enormous individual, social, artistic and cultural transformation in the community, the neighborhood, the city, the state and the country. For all of all this, as much as for the proven recorded history, as for the achievement that had no concrete means of recognition, congratulations on the first ten years of the Vale Museum.

Throughout these ten years the Vale Museum encouraged and challenged a critical perception and reflection and demanded the redimensioning of the poetic projects of some of the most experienced Brazilian artists. If the grandiosity of the physical space of the Vale Museum is per se challenging, the elaboration of site-specific projects that dialogue with the different social, human, cultural and economical aspects that permeate the Museum's surroundings demands an actualization or a reformulation of the artist's respective poetics. The results of this effective dialogue between "I" and the "Other" could not be more surprising and stimulating, for they have been revealing that, above all, in such process of analysis/ reflection / creation, a valuable process of alterity is unveiled.

The broad range of poetical languages and creative attitudes, the variety of materials (from the most fragile to state-of-art technology) and the original character of the proposals presented by the artists that form the commemorative exhibition 1 + 7 only confirm that the relation between art and life are indissociable dimensions.

The Materiality and Immateriality of Contemporary Art

Almerinda Lopes

Upon completing its ten-year anniversary, the Museu Vale has chosen as the lead characters of its commemorative exhibit artists who express themselves through heterogeneous languages and poetic ideas, either individually or collectively. This means that the invitation extended to the artists and designers who will be part of the 1+7 event wasn't based on an attempt to communicate any unity among the poetic ideas, nor seek an analogy among the practices and the respective intellectual conceptions and creative installations. The idea is to highlight the diversity and eclecticism of ideas, interests, process and attitudes that translate specific issues of current art.

By reviving languages and updating processes inherent to modernity, or assuming a nomadic attitude in the light of the universe of images from the recent or remote past, reclassified by technological instruments and distributed by the internet, the artist takes a new critical stand in relation to the traditional concept of art and artist. The freedom to chose codes from the past and to create with these or based on these new grammars, and the audacious way with which they formalize their respective expressive projects reveal that art today seeks to establish new esthetic paradigms.

We have to put the connection of the ideas of some of our artists with the procedures and languages of modernity in perspective as in the current productions, attitudes and procedures are revealed that problematize or modernize these languages, but that also distance themselves and curb the programmatic concepts of modernity. We only need to remember how each one revitalizes, reclassifies and hybridizes procedures, materials and languages of different origins and from different times, breaking with the idea of "purity" defended by their predecessors.

Exempt from any commitment to the idea of continuity and originality, contemporary artists have also freed themselves from the trauma of novelty, that is, the relentless search for something new for the sake of newness. In this light, one is better able to understand the individual choices and even the diversity of practices, creative concepts and bold junctions of grammars and materials, or the recurrence of traditional procedures as well as the use of state of the art technologies.

By inviting artists and designers who work with different mediums and languages, the curatorship didn't have any intention to establish an analogy or hierarchy among them, but it has sought to establish more or less explicit connections among the creative ideas. One of these connections is the unquestionable freedom and autonomy of contemporary artists in relating to the universe of images, procedures and languages. Another aspect that calibrates the different creative attitudes and conceptions refers to the use of materials: while, for some, the fragility, precariousness and durability of the materials doesn't reduce their interest in these, the attempt to capture the immateriality of light and sounds becomes a material in the work of others. The sort of object and the relationship that its creators develop vis-à-vis the market seems to be decisive for understanding the choices and the use of quite conventional materials,

resistant or strong, that ensure the permanence and durability of the created product.

This freedom and diversity in choosing practices, languages and expressive processes testify that the concepts of originality and unity, and the uninterrupted search for novelty – which were part of the avant-gard breach –, are no longer concerns or goals for contemporary artists. They reclassify and expand the creative possibilities of the traditional processes – drawing, painting, object, photography –, as well as resort to heteroclitic languages and materials – from the more fragile and organic to the industrialized ones. Some projects give sustenance to ideas that consist of capturing and producing sounds and musical scores or project images appropriated from the internet, resorting to sophisticated equipment. Other poetic experiences are not created to last or to be repeated, but create a documented registry of the process and the final result.

The works presented in this commemorative exhibit were conceived by the respective artists specifically for the museum's space and scale and their expositive conception and spatial boundaries were defined jointly with the curatorship. This concept tried to respect as much as possible the different poetic ideas and allow them to dialogue and interact with each other. The specific productions of the two designers were also conceived in order to dialogue among themselves. The idea is to make these dialogues echo and traverse the works, erasing the restrictive boundaries between spaces. This is the beginning of a web of perceptive texture, capable of transforming the exhibit space into a singular and unique installation.

Among the varied range of procedures and languages adopted by contemporary artists, the installation is what most reflects the concept of impure art. Although formatted and created by modern artists, it has been updated and reorganized in the contemporary. A deposit of different objects and languages, the installation increments the concepts of "hybridism" or "mixed breeding (safeguarding the differences and specificities in both), and reaffirms the idea of impure art and an expanded oeuvre.

Because of its spatial peculiarity and concept, the installation also allows the public to penetrate, transit and literally enter the center of the work, an approach that modifies and enhances the relationship between space/time, public/art and reflection/interaction. The act of penetrating and interacting with the art lets the interlocutor establish an intimate discussion with the different artistic objects that can be touched, a tactile observation.

Each one in their own way seeks to erode the former boundaries and hierarchies between languages, supports, mediums, establishing new conceptual criteria and relational propositions between art and the expositive space. For a deeper analysis and meaning of this relationship of reciprocity between museum/art, implicit in the concept of an artwork on site or for a specific site, we refer to the French theorist Anne Cauquelin.

Based on a careful analysis of western modernity from the 1960s onwards, Cauquelin observes that it was during this period that a new artistic concept was formulated, that of an artistic object, of an expositive space and spectator, fundamental in formulating new esthetic paradigms.

To initiate new ideas and reflections, art took on, in this same period, an experimental character that, in addition to overthrowing and burying traditional practices,

began to cease favoring the visual observation, to establish a synthesis or the phenomenology of the senses. The idea of art as a process emerged, in detriment to the object and to the representation, conceding art the statute of a mental activity and transforming the eye into "a dull and futile organ", moving into the realm of the "imaginary and the paradoxical."

By no longer being a representation or a copy of the world, art in our time embraces an unparalleled gamma of ambiguous and conceptual processes, moving in a volatile or ephemeral interval, continuous/fragmented, concrete/simulation, certainty/doubt, firmness/instability or material/immaterial (CAUQUELIN, 2006, p. 47-59).

Cauquelin observes also that the artists who developed work related to *Land Art* chose to develop their artistic work on the margins of institutional spaces. During that same period, the unusual dimensions and radical character of the creations of these artists were determining factors in placing specific works in a natural setting. The natural world thus became an intrinsic part of art projects and activities and made the previously propagated neutrality of space in relation to art obsolete.

Museums were thought to be incapable of housing contemporary productions, because of the bold dimensions, the specificity of the materials and the mediums required to create projects. Paradoxically, the creative attitude of most of the projects postulated the idea of "emptying out", of creating an "emptiness", of dematerializing or creating in the space between material and immaterial (CAUQUELIN, 2006, p. 50).

To affirm and recover the potential of the museum as a stimulating and welcoming space for new artistic projects required rethinking the ways that these could fit into the space. To characterize this insertion and the mutually dependent relationship between museum/art, the same terminology was adopted that had been created earlier by modern artists. For the French theorist, the concepts of *in situ*, *site specific* and *ex site* were revived and reformatted in function of their original meaning or boldness and rebellion.

The idea of an *in situ* artwork assumed that the artistic object created for the museum would profess its own space and become one with it. The *site specific* work delineates a reciprocal relationship established between body/object and the welcoming space of the museum.

By its very nature, the museum would not house, unless for a very short period, the objects conceived for its space and scale. At the end of this period, the cultural institution no longer has any commitment to that body/art work and discards it, returning it to the market under a new statute: fame. The body created for a *site specific* situation will eventually insert itself into another contemporary category, that of *ex site*, which is why Cauquelin (2006, p. 49-50) concludes that, "it's therefore not the place that will have a noteworthy specificity, nor the work itself, but what matters are the connections that are established between the two. (...) Because this enclosed art work-place, attached to its own identity, determines, therefore, its incompleteness; designates that which it lacks, the reason why it needs to seek a space to expand, a space not occupied by other bodies: simply the incorporeal, the emptiness. (...) The gallery or museum are empty spaces, in the sense that they can take in any object, at any moment, without being permanently connected to the objects on display, except to give them

mutual prominence, in the sense that it is there that the art work acquires another dimension – fame, prestige."

The commemorative exhibit 1+7 also pays tribute to the painter Dionísio Del Santo, from Espírito Santo, who died in Vitória ten years ago. The inclusion of a modern artist in an exhibit of recent works is not meant to create historic comparisons between the past and present. It is "the past as a simultaneous layer to the perception of the future, impedes the access to an enormous inventory (artistic-cultural), separate from the understanding of the different times" (CAUQUELIN, 2006, p. 65).

Del Santo was our first "migratory bird" to become known on the national art scene. Restless, innovative and courageous, he soon distanced himself from the mimetic representation and the idea of landscape as an identity that was mistakenly forced upon us, to adopt an abstract grammar of a constructive matrix, as the main expression of his poetic project.

The initial impact caused by the concrete language – in a country that could barely assimilate the modern grammars of the figurative matrix – soon transformed into fascination, contaminating the main Brazilian artists in the 1950s until the mid 1960s with its set of ideas. Although he didn't actively and directly participate in the concrete groups, nor stated his appreciation for the ideas that formed the basis for such grammar, the Espírito Santo artist certainly fine-tuned his poetry along those lines. He developed an artistic and professionally coherent activity and awareness, garnishing some recognition and awards as a graphic artist. A friend and companion of some of the main artists of the Rio de Janeiro neo-concrete movement, Del Santo declined the invitation to join the group. If the refusal was intended to keep his work out of the straight-jacket of mathematical theories and concepts, it also closed some doors for him, forcing his work to develop outside of the institutional lanes and move along the outskirts of historiography.

Shy, a man of few words and a withdrawn personality, Del Santo preferred the solitary isolation of his studio over the investment in his career. That's why his work didn't make the great rounds of the cultural institutions of this country and abroad. However, this cannot be taken as a parameter for understanding the poetic work of the artist, which hasn't been appropriately studied and contextualized in the realm of Brazilian modernism.

Although he has developed a significant number of paintings over his more than fifty years of work, the graphic arts have driven and reshaped his poetic work, contributing to the renovation of his visual and conceptual repertoire. His discovery of serigraphy at the beginning of the 1960s would introduce sophistication and movement to his poetic language, which was expressed primarily by parallel lines and neutral and secondary colors. Critics also noticed his deconstruction of the main characteristics of the gravure: the reproducibility and the serialization, but also because of the balance and originality of his composition and his bold use of color association. But he was also one of the first Brazilian artists to produce works that dialogued with the international optical art, especially with the production of Vasarely, Albers and Mavignier (a Brazilian artist living in Germany).

During an experimental process that he named "permutation", he produced original works keeping the same compositional structure and successively modifying the array of colors. In the last decades, he also employed

the same technical ability and interest for research in spontaneous matrixes, interfering on a composition of Concretist matrix, with small fragments of cut or torn paper, graphite powder and organic residues, such as dried leaves, whose results at times neared a lyrical formulation. This creative laboratory also strengthened and expressed the visual and chromatic syntax of many of his paintings.

However, if there is a consensus that the poetic creation of the gravure exceeded the qualities of his paintings, it was his paintings that were the center of attention. That's why even the most striking series of gravures were left virtually ignored and unknown. The same destiny befell the reliefs constructed with string and twine, which kept some connection with kinetic art, especially with the *Fisiocromias* by Carlos Cruz-Diez (a Venezuelan artist living in Paris).

Del Santo held his first exhibit of abstract work in Vitória in 1977. The invitation was extended by professor Jerusa Samú, then the coordinator of the recently founded Art and Research Gallery of the Federal University of Espírito Santo (UFES), at the Santa Luzia Chapel, to exhibit his work and conduct a serigraphy workshop at the university. The artist welcomed the invitation with great excitement, aware that he had to wait 30 years (he had been living in Rio de Janeiro since 1947) for those in his native region to learn about his work. Better late than never!

The individual exhibit and the gravure course offered by Del Santo were very significant, to clarify (although somewhat late) and explain the principles of the avant-garde movement, and to begin removing the taboo that still rested on the non-representational artistic grammars in Espírito Santo. The creative ideas and theoretical reflection put forward by the artist about abstract language helped remove the strong resistance to its penetration in an academic environment, imposed by the old academic masters. This panorama explains, to a certain extent, the reasons for the artist's work not having been exhibited here before that year, and also affirms the difficulty of it being understood and assimilated by the local environment, judging by the very few occasions he had the opportunity to display his work here.

The artist returned to his home state in the 1990s, invited to conduct a serigraphy workshop at the Summer Festival in Nova Almeida, popular among young artists and art students, who showed that, almost twenty years after Del Santo's first workshop here, there is still the same caliber of interest and fascination for his didactic experience and theoretical foundation, as well as the master's goodwill in sharing what he has learned in the inviolate solitude of his studio.

Theoretical reflection has been a constant in the artist's trajectory, through which he aligned the configuration of the project he had in mind with the formalization of practice. The search for this balance was the artist's main reason for writing part of his texts for his individual exhibits, without even mentioning that these writings became sources for some of the critics who discussed his poetic project.

After Dionísio Del Santo's death, his work has been little studied or exhibited, which contributed to his falling into oblivion and made him practically unknown among new generations. So for that reason, as well as for the reason that he contributed in some way to the development of modern languages and to the genesis of a transformation of visual thinking, the tribute to this artist, allowing his work to develop a sort of dialogue with current art, has become very pertinent.

However, we repeat that the dedication of a special room to the graphic work and paintings of this concrete artist is not intended to generate comparisons or point out a divergence and specificity in relation to the contemporary syntaxes. It strives to revive the memory of the artist and the rescue his work from an undeserved oblivion. It's also worth noting that with each new exhibit, the art from the past becomes reinvigorated, updated and contextualized.

By incorporating representative objects from different phases into a new temporal and spatial context, the work is expanded and modernized beyond its own time, yet it also creates a fabric, albeit very subtle or implied, between the past and present.

The proposals and the creative process

The connection of an exemplary set of practices, languages, supports, materials, specialties and knowledge, with which artists of our time deal, configure both the new poetic development, as well as the fragmentary, hybrid, multiple and interdisciplinary character of current art and objects.

Staying in synch with the production from the hegemonic centers of the country or even on an international level, the current artistic demarche initiated by artists in Espírito Santo registers a vast process of concepts that touch on the traditional practices as well as the use of information and communication technologies.

The objects of this exhibit possess an extensive series of languages and visual and poetic concepts: drawing, painting, photography, object, even impure of hybrid processes, in installations that combine diverse media and languages, including music, cinema and video. The different creative projects encourage, paradoxically, the encounter (or perhaps the confrontation?) between reality and fiction, proximity and distance, idea and representation, thought and playfulness, that point out the human need to play, communicate, dialogue and interact with the world, whether to criticize it, contest it or even to defend ourselves against it.

At the heart of each artist's concerns lie specific questions of their time, cultural extension, education, worldview, visual and perceptive identities that open up multiple perspectives to a current artistic polymorphism. Some of these artists try to reconcile in their studies certain electronic digital resources with the traditional esthetic and artistic processes, such as drawing, painting and photography; others choose to validate expressive traditional practices – drawing, gravure, painting. They compare different supports, materials and languages: expressionism, graffiti, mass culture, cinema, conceptual trends and technological and interactive processes, allowing the public to dialogue and interact in different ways with the ideas.

After a long artistic journey, which began in the 1970s, and a well-established international career, the painter and artist **Regina Olivier Chulam** recently returned to her home state, after living and working for almost thirty years in Portugal.

She chose to live in the interior of the state, amidst a natural environment that is bucolic and rugged, in the mountain region of Aracê and Pedra Azul. Here she set up her studio and has been working with determination and perseverance to give continuity to a coherent poetic process, that has maintained the same homogeneity, creative strength and ethical protocol over time. In this environment of peacefulness and isolation this painter

uses a method that reclassifies various aspects from across the world, and based on these she establishes a relationship of interior/exterior, right/opposite, proximity/distance, absence/presence, with man as its main focus.

Using drawings and painting, the artist makes a meticulous analysis of the human emotions, attitudes and feelings, highlighting abandonment, isolation, loneliness, absence, which are manifested in certain signs, such as the isolation and the tension in the human figures and the empty chairs.

Using inversions and repetitions in the portraits and self-portraits in scales of colors and hues that in some paintings become explosive and in other orchestral, she modernizes the visual codes and themes, with the intent to reshape time/memory or to bring distant or incongruent times and spaces closer together.

Basing her work on admirable technical expertise and inventive capacity, the artist adopts an expressionist language, which is even more intensely revealed in the portraits. She transfers to these figures an intense feeling, which is translated by vigorous brush strokes and a maelstrom of lines that don't establish limits nor define spaces, but seem to dematerialize or empty the bodies of their substance, to maximize the interior dimension. In fact, some artists and theorists are calling attention to the rise of a new expressionism, as a way to emphasize the occurrence of current artists that reclassify this grammar in their work. However, this choice carries no sense of nostalgia and doesn't impede the artist from establishing other relationships with other modern languages and codes.

Regina Chulam's paintings have since the beginning shown a compulsive analysis of the "self" and the "world" that surrounds her. The self-portraits are a recurrent theme and are used as individuations and reflected images that refer to the different ways of seeing oneself. But if the painter in her previous work focused on examining a type of gallery of small portraits and self-portraits, she is now working on large formats. She projects bodies that seem tense, with taut muscles, empty and withdrawn stares, choosing to portray characters from her own era and life experience. What stands out are the exciting appearances of the figures, that sometimes seem out of focus or unfinished, suggesting the viewer that this is a poetic exercise, expressed in a decisive moment. It makes the impulse of the expressive gesture, the subjectivity and the interior or psychological power of individuals thrive, reorganizing the constructive syntaxes and diversifying the colors.

She also establishes an obsessive laboratory of procedures and languages, to learn and analyze the different sensations and perceptions in the face of the exuberance of nature that surrounds her. She attributes to the figures that she portrays or the icons that she projects or invents their own existence and uniqueness. She structures these with visual linear schemes, geometric outlines, audacious cuts of objects and bodies that sometimes seem to have been dismembered. This synthetic and constructive expression of these figures disturbs its suggestive potential and interferes in the narrative enjoyment, to demand a reflective dialogue from the viewer.

The emotional charge of the painter's brush reveals itself in the boldness of colors, in the synthetic and geometric framework of the shapes, in the corporeality of the objects and the sensuality of the creatures of nature, demanding a tactile observation from its potential inquirers.

Although placed side by side as in gallery of portraits of people that can be identified by the author and instigated by the viewer, these portrayals don't face each other nor do they look at one another. These are images that, although they seem introverted or withdrawn to search their own memory, succeed in hypnotizing the interlocutor with their blank stare.

This set of large panels assembles quite an original visual horizon, as it allows the portrayals to move from one visual gallery to another, assuming varied connections and narratives. If this initiates the idea of transit or passage, as a way of redefining time, the expressions of the figure seem to reveal psychological or subjective effects that refer to fears, disillusion, discouragements, dreams and other human feelings. This transitory dimension of man in terms of time/space/memory is projected in the unfinished aspect of the portrayals, which in some cases seem lost in reverie, but in others encourage the interlocutor to reveal its intimate secrets.

Differently from what happened at the vanguard, in which artists tried to find new esthetic principles and concepts previously extolled or discerned by them, Regina Chulam's poetic project moves in another direction. She mostly favors sensitive, emotional and spiritual aspects that translate and singularize the relationship man/world. In this sense, the portraits invented by the artist were not made to be simply identified by the interlocutor, but to be felt and questioned in their expressive, iconographic and poetic form. Some are outlined in a seated position, which accentuates their fragility and dismay; others take on a more arrogant and defiant attitude. As artistic constructions, these figures assert themselves in the space of imagination and comprehension, but also in that of memory, perception and fiction, establishing themselves as images of creation.

By grouping the portraits and placing them side-by-side in the same pictorial field, the author turns the screen into a scenario and into the temporal and narrative sequence of a film, with a plot formatted by the sensitive observation and the imagination of the interlocutor. It's in this sense that she emphasizes that her paintings don't refer to any specific aspect in the world, but propose a reflection about a world of which we are aware and in which we partake.

The young artist **Filipe Borba** developed especially for this exhibit a space/installation in the shape of a cube covered in photocopies that reproduce his drawings, assisted by two apprentices, students of a drawing and graffiti course taught by the artist. In this installation, the artist reaffirms the recurrence of drawing on paper as a still embryonic expressive process, but with a good chance of maturing and yielding excellent results, based on the reflective and critical view revealed by the young man.

If the cubic shape refers immediately to the ancestral shape of the house, the formulations and graphic intersections create a crowd or a compact mass of linear bodies that penetrates, invades and completely occupies the internal and external walls of the cube, as well as the furniture and the objects that form them. The structure/body of human figures is formed by lines both certain and uncertain in their visual trajectory and configuration. This grants the forms a phantasmatic appearance, both by draining the bodies of their volume and detail, or by their projecting and stumbling against each other across the paper.

They glide or float in the white space, without any exact or clearly defined order, which is why the author named the

installation *Casa das vertigens* (House of Vertigo). But the title also refers to the connection, repetition and graphic and visual formulation of the bodies pressed right up against each other or swallowing each other, like worms.

By endlessly photocopying the images he produced, the young artist overturns the idea of the drawing characterized as a single work. He intervenes in some of these drawings with colored pens, creating a sort of noise or irregularity, subverting the linearity and the flat character of the shapes. These copies are then placed on the smooth surfaces of the walls, roofs and floors, creating a suffocating or oppressive space that seems to contain some sort of political overlap.

The predominant theme in Borba's drawings is the human figure in a group setting, drawn in a black outline, with a fast, spontaneous and synthetic stroke, almost filling the entire field. Seen in isolation, these images present curious singularities and differences in their physical configuration and bewildering movement, as if each one is trying to find the most comfortable position for their long and weary frame.

However, the intention of the artist in placing these physical structures close to together or juxtaposed is to create a process in which all difference disappear or become imperceptible. This way the figures take on the same *corpo* reality, the same weight and the same conceptual image, levitating these disjointed and strange bodies or making them crawl like worms across the white surface of the paper.

Although they don't interact, nor perform any specific action, when seen at a glance these figures seem to portray an erotic and seductive scene. By attaching the photocopied images to the internal and external walls of a square wooden structure that refers to the idea of a house, the artist entangles and flattens the figures. It results in an accumulation of signs that seem related to graffiti or the visual representation of cartoons, but can also be understood as physical and mental representations made by man of himself, in times immemorial.

The house represents for man a safe refuge, a womb-nest, a place of privacy and intimacy. By entering this space-installation, the viewer becomes a kind of voyeur or witness of intimate scenes that will be revealed to him through that scenario full of identical figurative icons that are more disorienting than familiarizing, but that, at the same time, are welcoming.

Although still quite young, professional photographer **Tom Boechat** has traveled the world. He studied and specialized at US institutions, such as the International Center of Photography (ICP), in New York City, where he also produced a collection about musicians who perform in the subway stations and black professionals who live and perform in Harlem. But his travels and professional experience didn't end there. He registered unusual scenes of daily life and the urban landscape of megacities, such as New York, Tokyo, Rio de Janeiro and São Paulo, focusing especially on architecture. His work has been published in Brazilian and foreign specialty magazines.

With a trained eye and sharp sensitivity, Boechat produces images that reshape the concepts of enchantment and strangeness. By using cuts, framing and other resources, the photographer subverts or disassembles order, the chaos of traffic and the daily bustle of cities, eliminating, as if by magic, the cars and even people from the urban spaces. The apparent

quietness of the streets can result in a fake, unreal and strange landscape.

Confirming Bachelard's premise in his work *O ar e os sonhos* (BACHELARD, 1990, p. 49¹) that "contemplation is essentially a creative power", that generates the desire to change "the movement of what we contemplate", Boechat casts a poetic view over the images of cities and landscapes. He interferes in the order and visual configuration of the space of streets and around buildings, denying the documentary and authentic nature of photography. This other reality he has constructed allows him to disassemble the concept of reality and photographic accuracy, affirming that the creation of utopian cities is more than a process of imagination, a process of artistic invention and creation. And it's through this inventive process that it's possible to establish a new social, spatial and temporal order. Therefore, like any other artistic medium or language, the photographs created by Boechat produce a false appearance of tranquility and emptiness, not simply as the result of the author expelling cars and people from the streets, but because of the extraordinary and surprising expression they establish.

The photographer reconstructs the space of the street or of other spaces and aspects in the city, such as public toilets, residences and hotels that, for various reasons, have been abandoned. Using extraordinary technique and a discerning eye, he brings the viewer face to face with a ghostly memory that seems to reveal itself in a fragmentary manner, like memories or the actual idea of the discontinuity of time. This time/memory is permeated in the deterioration of the spaces, in the outdated and strange images of the furniture and objects and the peeling wallpaper. Using cutouts and shadow projections, he expresses an ascetic process that confirms his non-neutrality towards reality and leads to the creation of unusual scenes that refer to a fantastic or paradoxical world. Boechat brings confrontation and tension to the notions of normality and strangeness, minute and enormous, accumulation and emptiness, past and present, dualities that for Omar Calabrese are recurrent in art today.

The photographs of public and private places, the urban and architectural landscapes captured by Boechat are inserted, however, in a frontier between reality and fiction (or possibly a double representation). They represent a concept of reality that seems real, but that has been changed by the inventive vision of its author.

If such images are permeated with the secret of their creation, they reveal the intention of the photographer in playing an ambiguous and delusive game between opacity and translucency, assuring the most powerful use of light and color.

Boechat created his images in the objectivist tradition of photography, focusing on architectural environments and spaces that have a significant presence in current art. They also reveal the author's concern for the reality of the world, in which he interferes with speculations that are both of an objective and poetic nature.

Although generated with the same creative and sensitive intensity, one detects a certain coldness or flatness in the images developed by the photographer to meet the demands of the market for institutional, editorial and marketing content, which distinguishes those from the ones made with complete creative freedom. Such coolness is unveiled by washed and subdued tonalities, by

shadows projected with some rigor, and by a warm light captured at night and not during the day, singularity of the icons produced by Boechat.

With a keen vision and skilled hand, **Álvaro Abreu** uses a simple piece of a bamboo to create objects that preserve a similarity among them, yet are also profoundly different, if compared and closely studied.

He works with an elementary or unsophisticated tool set (a knife, a gouge, a rasp), with which he chops off what seems excessive or not a part of the configuration of the object that he conceives and formats with his imagination, desire and knowledge as an artist. This means that the form is configured and projected in his mind, even before he starts to carve the object, a process that makes the design of an initial draft unnecessary. The final form of the object is the result of the perfect harmony between perception, knowledge and the dialogue he establishes with the piece of wood.

If the repetitive action and insistence in speculating about objects that have the same basic or fundamental configuration relates to the search for the perfect or essential form, the daily work of creating wooden objects represents for Álvaro Abreu also a life project. So wherever he may be or on his morning walks on a small beach on Boi Island, he never deviates from this creative activity, using only a dull knife and a piece of bamboo. This way the artist seeks to establish a stronger connection and balance between the body and spirit, a process that is in harmony with eastern philosophy.

For the Chinese, bamboo is the symbol of abundance, harmony, balance and elegance, because of its unique and subtle form and the change of its leaves, the delicateness of the branches and the swaying movement of the trunk or stem. With this wood they produce many things, or almost everything: from food to paper, musical instruments and household objects and construction, such as furniture, toys, fences, houses and more.

In this ancient culture, drawing the branches and stalks of bamboo, using only a pen and Chinese ink, or by making a xylograph, was considered an activity that would bring man closer to his spiritual force, the Tao. The persistence and continuity would lead to the creation of forms and movement of the bush that would go beyond the idea of a mimetic representation, superseding the visual and corporeal organic appearance of the forms. When he reached this stage someone would be considered an artist.

Álvaro Abreu denominates the objects he has created over the last 15 years simply as spoons, alluding immediately to utilitarian objects. If we think of the spoon as simply an object created by our ancestors to facilitate the intake and use of food required for our survival and life, we are only highlighting the function, without contemplating the beauty and the harmony of the design, nor its creative concept. When conceiving each new object, the artist isn't interested in knowing how it will be used by a certain person, but he aspires to preserve in each newly created object an original and unique characteristic. This intent will be achieved when, in the internal and external configuration of the form, a never before achieved uniqueness and harmony is revealed. By focusing solely on the balance and perfection of form/body of the object and not on its function, the sculptor creates artistic and not utilitarian objects.

Each cut and vein in the wood of the small sculptures created by Álvaro Abreu is permeated with the dream of

establishing a harmonious fusion between art and life, which results in the triumph of the creative mind over the functional and economic concerns for the object.

When he was still a child, **Gustavo Vilar** discovered, by observing his father's work as a sculptor, that the transformational effect of fire would weaken the resistance, insubordination and impenetrability of metal. But it was only in his adolescence that he decided to turn the artisanal creation of unique cutlery into an experimental and creative laboratory and a professional endeavor.

Experienced in dealing with the materials and fire in his father's workshop, with whom he worked as an assistant for several years, the young artist would take an interest and develop a personal liking for cutlery. Feeling the need to perfect his work process and improve his productive capacity, the young artist became aware that he needed more than the knowledge he initially acquired through self study and unsystematic experimentation. He took courses and internships with experts in an art form that has little tradition in our country and seems destined to disappear.

In a short amount of time he developed a particular work process and a notorious efficiency in transforming the raw material, tamed by the incandescence of the fire and the transformational effect of the hammer on the anvil. To this process he added his own concept of creation, the effectiveness of the sharp blades of his knives, daggers or other objects, as well the research and connection of the materials used in the final touches of each piece.

Gustavo Vilar places his production line at a convergence between harmony, beauty and the effective performance of the objects. However, the formal and creative conception of these objects maximizes the esthetic qualities of the objects, while undermining their functional designation.

The process of creation, construction and finishing of the objects is fully conceived and executed by the artist. As in any creative process, the act of giving shape and inventing procedures and unique journeys in the creation of each piece is intended to create rare objects, like jewelry. In other words, he adds audacity and innovation to the creation of unique pieces. He invents solutions that go beyond the concept of efficiency and resistance of the blade, adding to and embodying in each object ideas, feelings and dreams. These are revealed in the harmony of the forms, in the visual subtleties of the decoration on the blades and handles of the objects, in the research and the perfect integration of materials of different characteristics and calibers.

Therefore, one of the most original methods used by the artist can be seen in the process of imprinting the objects with very fine and delicate visual elements. These textures or skin cover the mirrored surface of the bladed like scales or a relief, giving the object an element of preciousness, sophistication and creative originality.

In each one of his objects, the young artist established a hybrid process of integrating different kinds of materials that are adjusted and polished to create the blades as well as the handle and sheath that are created uniquely for each piece. While the blades and handle can be made from wood, bone or ivory and decorated with gold or other precious metals, identical care and originality is reserved for the concept and structure of the leather sheath that gives the object a special touch and valuable meaning.

Gustavo Vilar belongs to a generation of designers that emerged at the end of the 1990s, who distinguished

himself for his desire to include his work in a commercial network, resulting in the fast recognition of his work, both nationally and internationally.

The creation of sculptures and installations that juxtapose the enjambment of sounds and rhythms, using a mixture of both ordinary and sophisticated materials, constitute the creative process of Espírito Santo Artist **Paulo Vivacqua**, now living in Rio de Janeiro.

Restless and daring, this classically training musician began to develop experimental studies at the beginning of this decade, looking to create a kind of temporary music, exploring the sound potential of different kinds of objects. When he noticed that this type of study was mostly relegated to a marginal or underground position in music, due to the lack of acceptance, except by a small number of interested people, he began to develop another process of sound/visual communication and involvement of the spectator.

Since then he has been creating sculptures and sound environments that are a hybrid of visual art, sound, light and rhythm and are both senders and receivers of musical scores and narratives created by the artist. Created with a paraphernalia of industrial materials – sheets of glass or acrylic, electrical wires, microphones, speakers, televisions, recorders –, the young artist creates in some of his works a visual and sonorous environment that allows the spectator to interact and make his own discoveries. He may notice or develop his own hypothesis about how the artist captured the air emitted by the objects, transforming them in a rhythmic sequence emitted and amplified by the speakers, as well as following and enjoying the secret geography of the sounds of different tones, pitches and intensities.

By creating varied objects and sound environments, the artist invents daring ways to amplify and make the sonorous structures or narratives audible, creating and planning each new installation differently. The endless wires winding through the space evoke designs and phrases. With glass or acrylic sheets, small light sources, speakers and microphones, Paulo Vivacqua interferes in the space and the audio and visual perception of the interlocutor with his disturbing scores, musical writings and rhythmic ideograms. The sound sources he uses can be fully exposed, buried in sand or positioned in different locations inside a dark room or revealed gradually by light sources that alternate in different spots in the environment. The abrupt alteration in the lights and the varied sound tones and rhythmic structures in a given space disarrange the predictability of the narrative and interact with the spectator.

These sound environments refer to imaginary situations, such as specific nature locations: deserts, lakes, forests, or resort to state of the art equipment such as natural or industrial materials (sand, stones, grass, plans, glass, PVC pipes). The public is stimulated to interact with this visual and sonorous universe, not by only involving hearing and vision, but also by establishing a tangible and kinesthetic relationship with this space/place: touching, walking, perceiving, establishing connections between the overlapping structures and sonorous substrata, light and visual effects, to reemerge abruptly or gently from various sources, contours, turns and labyrinths in this original environment.

It's in this flux/experience between spectator and art that both transform and modify their perceptive behavior and find new meanings. By entering this space of discovery, assimilation and sensory perception, a real

network of multisensory relationships, the interlocutor sees himself as a participatory and active being. The visual and sonorous stimuli created by the artist activate the imagination, the perception and curiosity, but also reflection and discovery, bridging the distance and fostering an interaction between art and life.

For the artist, the connection between the object and the sound that it emanates is both musical and linguistic, which is why he increasingly invests in unusual forms of presentation, urging the interlocutor to interact, move and redefine his levels of perception and meaning. With his creative attitude and visual-sonorous writings, Paulo Vivacqua seems to reaffirm Hélio Oiticica's maxim: "Everything I do is music".

Completing the list of participants of the exhibit 1+7 is the group of young artists called Cine Falcatrua, that in only five years garnished national visibility. Composed of young social communication and arts students from the UFES, interested in discussing and suggesting underground ways to satirize, confront and curb the powerful system of cinematographic presentations, the group emerged in 2004, as part of a university project, coordinated by a professor, who guided debates and discussed the group's proposed activities

The first activities developed by Cine Falcatrua took place at the university campus, offering free movies sessions, showing movies downloaded from the internet. Using digital equipment, the group would exhibit rare movies or those that were on the margins of the commercial circuit, as well as TV series, short films and videos. They would also show productions that hadn't even premiered yet.

The receptiveness of the audience encouraged the students to expand the sessions outside of the university, creating what they called the cineclubes móvel (mobile movie club). The presentation of movies and videos, followed by production workshops and discussions, was taken to the suburbs and even to the outlying municipalities of Vitória and the interior of the state. The group's mission had a strong political and utopian connotation: ensuring access to culture and information in places where this does not occur.

This political attitude soon made the main national newspapers. But it was an article published in the *Folha de S. Paulo* that sparked a long legal battle, when two large international production companies sued the university, accusing it of piracy and "unfair competition".

The episode took on national proportions and the group received support from movie clubs, intellectuals, cinematographers and independent producers, expanding the debate and reflection. The latter began sending Cine Falcatrua their own productions that ensured the continuation of their activities and the survival of the group. Chosen to participate in *Projeto Rumos*, organized by the Itaú Cultural Institute in São Paulo, Cine Falcatrua based their participation on a new objective: the short film festival *Corta Curtas*. They made a commitment with the creators of the submitted movies that their productions wouldn't be pre-screened and that every entry received would be shown at the event *Paradoxos Brasil*, organized by the Itaú Cultural Institute, but not necessarily in its entirety. They received an extraordinary number of videos, of varying levels of quality.

The group submitted the production to cuts and collations that interfered with or modified the narratives,

reorganizing the dimension of their submissions. The idea was to discuss and satirize the issue of ownership as a form of power, but which according to the group didn't really transpire, because the person with the real power is the one who operates the equipment, since the emergence of digital media and the internet. The project was not very well received and understood by some, who wanted to impede the showing, an attitude which ironically confirmed that the notions of "artistic autonomy, copyright, intellectual property rights still govern the arts system" (JAREMTCHUK, 2007, p. 95).

Although the group has undergone some changes in its original composition, as those who graduate end up leaving the group, the same idea still sustains and unites new members. Without using any of its boldness and irreverence, Cine Falcatrua has been replacing the original simple and improvised conditions with modern equipment and technology. This allows the group to develop innovative projects that can be presented in non-institutional environments and spaces.

The group Cine Falcatrua currently consists of the following members: Fernanda Neves, Fabrício Noronha, Gabriel Menotti and Rafael Trindade, who preserve the original idea of developing creative collective projects, to provoke or violate the functional order of the audiovisual production system.

For the exhibit 1+7, the group developed an original video installation, using appropriated images. They built an imaginary scene, a set and time that unfold in a virtual space or in a non-space, composed of a carpet, a few objects and a musician playing a musical instrument. The production will be simultaneously projected with the use of scans and digital technologies on the four sides of a cubic space, on multiple screens. This makes it possible to insert and alternate the projection of the visual scene, creating a non-linear narrative and a visual performance that destabilizes the concept of predictability.

The intention of the group is discuss ideas of autonomy, ownership and power in the internet era as well as digital technologies that allow infinite ways of interacting, collating, overlaying, erasing and hijacking images.

This completes the range of diversified visual and sonorous processes and artistic syntaxes created by the respective authors that are part of the exhibit 1+7. While some subvert or redefine the esthetic values and concepts of art and artist, others mark a newly defined position by inciting or satirizing the order of the world or its power structure. The designers, on their turn, elaborate objects that, being produced as singular objects, subvert the singularities of this production genre: reproducibility or industrial seriation, in relationship to an idea of collecting and cataloguing, placed as one of the cultural tendencies of our times.

1. Published in English in 1988 under the title "Airs and Dreams; an essay on the imagination of movement" BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 1. Brazilian edition. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
CAUQUELIN, Anne. *Fréquenter les incorporels*: contribution à une théorie de l'art contemporain. Paris: PUF, 2006.
JAREMTCHUK, Dária. Ações políticas na arte contemporânea brasileira. *Concinitas* – revista do Instituto de Artes da UERJ, ano 8, v. 1, n. 10, p. 87-95, jul. 2007.

The Seven

Fernando Pessoa

The Vale Museum celebrates its tenth anniversary with the 1+7 Exhibition, a display of the works of Dionísio Del Santo and seven contemporary artists from the State of Espírito Santo. Paintings, drawings, utensils, photographs, sounds, films: all art, pure contemporary art.

Contemporary art is fundamentally characterized by this diversity of compositions, materials, supports, proposals, etc. – with a common denominator, the questioning of the meaning of all reality. Contemporary art puts the meaning of human beings and the world, and the possibilities of their relationship into question. This does not occur as a theme motivating the artists' production, as if this questioning were the purposeful intention of their work. No. Contemporary art questions the sense of being of the real, through its own fundamental characteristic of breaking with all the limits that separate and define their accomplishments in specific, autonomous, and hierarchically structured fields – even without formulating an explicit question around the real, it always promotes it. All art challenges, instates a silent questioning; the estrangement provoked by the extraordinary of the art removes and transforms the habitual understandings that we have of the world and ourselves, of everything, and makes us think.

Before presenting the artists of this exhibition, I would first like to reflect on the difference between art and culture, so as to caution that the art in (and not from) Espírito Santo is not "*capixaba art*." There are strange relationships between art and culture; they are so united that they seem to create an identity – but this appearance hides a more essential difference, from art itself and from culture itself: art is always universal and culture is always regional. While art is born of man's solitude in relation to the world, culture is expressed from the breast of society, in a social relationship between men from a determined period or place. In the loneliness of his relationship with the world and enveloped in the interest of art, man opens up to a new experience of creation, and although it is accomplished individually, he discovers the horizon of the universal. But in the communitarian relationship that society structures through culture, man is always a social being, who repeats his regional constitutions and historical characteristics. The art is unique, and because of this, universal; the culture is common, and because of this, singular. This difference between art and culture, however, does not separate and exclude one from the other – on the contrary, only such a difference enables a relationship of love and freedom, in which each one, being as it is, strengthens the other. Culture spurs art and art stimulates culture – and vice-versa. When this difference is not respected, usually by culture wanting to determine art, the art dies and the culture is ruined.

Art is the foundation of culture, the essential bond, in which and by which men structure their communities; culture is the consecration of art, essential edification, in which and by which men celebrate their origins – art educates man forming his culture, and culture constitutes the original memory of the people's education. Since it is historical and regional, culture is from the place, a local manifestation; since it is born from the ancestral loneliness of man, art is not a manifestation from a regional and historical place, but from a phenomenon transcending time

and space, making excellence appear, the extraordinary example of the original possibility of being. Art demonstrates the creation of the world, its universal form. Thus, because art made in Espírito Santo is not *capixaba* art, the proposal of the commemorative exhibition of the Vale Museum's tenth anniversary is to demonstrate that contemporary art is also made in these parts.

Álvaro makes utensils out of bamboo and Gustavo, blades of steel. Paulo makes sound sculptures, Tom does photography, and Filipe creates installations with reproductions of drawings. Regina paints and Cine Falcutrua produces films. With this diversity of work, the curator of the exhibition wants to demonstrate that multiplicity is a fundamental characteristic of contemporary art. There are no more traditional limits separating the modalities of art into distinct compartments. However, before proposing a fusion between them, what contemporary art discovers is the original unity of the principle of all reality, the fundamental nothing from which all that is created comes. Before the limits that configure and determine a specificity of the real, contemporary art is rooted in the abyss covered with the possibility of creation, revealing in its work unusual meaning, the unexpected event of its discovery. Again: contemporary art challenges the meaning of what it is to be reality.

Álvaro makes utensils out of bamboo and Gustavo, steel blades. Spoon, fork, knife, machete and pocket knife are instruments that traditionally are not considered works of art, since their main purpose is use, utility, and not aesthetic; the manufacture of utensils is not an artistic creation because what it promotes is use and not art. A spoon is made to carry food, a knife to cut, any instrument is manufactured for something – but, what is a work of art made for? We cannot say that it is made with the intention of serving for something: the work possesses a distinct finality from that which characterizes the instrument: if it is not made to be used, for what purpose is a work of art made?

If we ask Álvaro why he made his spoons, immediately, without hesitation he will say, "to live!" – Álvaro's spoons are not just for carrying food, much less to be sold (he never sells them, only gives them as gifts.) With a bachelor's degree in Mechanical Engineering and a master's degree in Production Engineering, Álvaro Abreu always worked in the fields of science and technology, until he had a heart attack at 46 years old, and at first, as occupational therapy, and later as a vital necessity, he began to make spoons out of bamboo. Long before being manufactured for their functional use, Álvaro began to create his utensils out of an experience with death that, giving him back the meaning of life, lead him to discovering the art of bamboo; cutting and engraving, whittling and sanding, creating form. Spoons, spatulas, knives, forks, skewers, ladles, shoe horns, pots, tongs; utensils that transcend the mere utilitarian meaning, in Álvaro's hands gain the statute of works of art – all art, pure contemporary art – that can even be useful.

We do not need to ask Gustavo why he made his knives. Jorge Luis Borges, in his short story *The Dagger*, has already indicated that each and every dagger is more than a structure made of metals; men conceived it and formed it for a very precise purpose; it is, in a certain manner eternal, the dagger that last night killed a man in Tacuarembó and the daggers that killed Caesar. They

want to kill, want to brusquely spill blood. Regardless of who forges it, all daggers have an atavistic, ancestral, archetypical feeling: they want to kill, they want to spill blood. Not that this is Gustavo's personal, individual will; it is the will of the dagger, its intrinsic, imminent and eternal strength. The better the dagger, the more evident is the manifestation of its will, the assassin presence of death – the perfect dagger is that which fully completes its essence of being made to kill.

But there is also another fundamental characteristic to Gustavo's blades: the fire, the forge. His knives are not only produced from the cutler's workbench, but descends from the ancient blacksmiths, from the alchemy of steel – baptized with the name *Vulcano*, Gustavo's blades recall Hephaestus, the smith-god of ancient Greece. In order to invoke this character, the title, *By Steel and Fire*, was given to designate the work presented in this exhibition: three blades, a pocket knife, a knife and a machete, made of forged brass steel, stainless steel, gold, horn and wood. Displayed in cylindrical domes of transparent acrylic, these pieces concentrate a strange strength, manifesting a fascinating power.

According to the interview with the artist, he forged his first blade at the age of 20, moved "by the inexplicable fascination that I have for fire and for these objects since childhood." The fact that all children feel an inexplicable fascination for fire and knives is also an archetypical, atavistic phenomenon. The knife is fascinating to children because, in the innocence of their eyes, they see the presence of assassination in it, of the thrust that kills. Complying with this evidence, this is why when they grab a knife in play, all children represent the attack of the blade, waving its mortal attack in the air. Fire, gift from Prometheus, is the beginning of the technique, the means with which man transforms earth and produces his instruments, bakes his bread and cooks his food. Like the knife, fire is also immemorial. In this way, it is not the utility that forges Gustavo Vilar's blades. His work puts the ancestral forces of the knife and fire to work, perceived by the fascination of children. Transcending each and every merely utilitarian meaning, Gustavo's blades are works of art, pure contemporary art.

Paulo Vivacqua makes sound sculptures; builds installations, in which the space is composed of sound. In such sculptures, it is not the sound that occupies the space. To the contrary, the space occupies the sound. Here the space is not something previously conceived in a universal manner, an empty extension where bodies are inserted, but what is constructed, is delineated, is configured, and is structured, in this case, with the sound. The sound sculptures of Paulo Vivacqua recall the ancient Greek, pre-Cartesian, conception of *topos*, in which the space is understood from the place, as the relationship between the places that configure a region, and not the emptiness of an unlimited and indifferent extension. The space of the beach is different from the space of the mountain, which is different from the university space, different from the commercial space, which is different from the street space, different from the house space, which is different from the ... space... Before there is a previous and universal, metaphysical space, the space is created in concrete and specific locations.

From this understanding of the possibility of constructing a spatial architecture, installing diverse speakers of varied models and sizes in glass and metal cylinders and sound

boards spread around the environment, Paulo composes different places, a space structured by sound, a field of resonance, creating an environment atmosphere. Thanks to his musical education and his work with electroacoustic music, the artist creates an imaginative, pictorial sound, provoking sensations of waves, bubbles, water, air, wind, flight, breezes, rain and sun that are intensified and dissolve in temporal pulsations, forming tensions, feelings and imagination. With his sound sculptures, Paulo Vivacqua structures a space with forms of sound, creating a sidereal, extraordinary environment, stimulating a different spatial experience from what we are used to – his sculptures take us to another place.

Tom does photography. After studying at the *International Center of Photography* in New York, and working with photojournalism and documentary photography, in Tokyo Tom discovered what he called "Tokyotas." A photograph of urban places that are removed from their context, and without human presence, can be from any city. They are frontal and flattened photos with cold light, balanced and proportional framing in straight and geometric compositions, all clean, simple, cool. They are a building façade, telephone booths, the entrance to a parking garage, anywhere that can become nowhere within the picture field. They are always without people. More than the places in Tokyo, the Tokyotas photograph the solitude of the urban man, the helplessness of contemporary life, its fragmentation, speed, impermanence and absence.

The ten photos that Tom Boechat selected for the exhibition display the indigence of the great urban centers, their broken and mended homes, the fragmentation of their history, which superimposes several layers of time in the same period, joining diverse worlds to build a filthy world, a nowhere. Never a soul in sight. And this is the great paradox of these photos: by photographing no one at all, Tom's photos reveal the contemporary urban man, his lack of presence, the alienated outsider.

Another fundamental issue of this work is the formal composition of his photos. They display study and patience. They are long-viewed photographs, framed, studied and planned in thought-out and balanced compositions. They are chosen places, in appropriate conditions, without cars, people, nor any sign of their context; photos that make no external reference to what is photographed. They are always frontal with straight lines and proportional framing. All of them are taken at night, with a tripod and at a slow speed, which produces a diffused, cold light full of shadows. Tom's photos depict a strange world, its nonhuman aspect, in which the contemporary man inhabits.

Filipe Borba creates installations with drawings, many drawings, hundreds of thousands of drawings and reproductions, covering the floor, the walls, the ceiling, the furniture, the door and handle, covering everything in the environment with drawings, drawings and more drawings. (I confess that I am relieved that this installation is contained in a closed environment because I have the feeling that if the limit of the room did not exist, Filipe would cover the entire world, all the way to the horizon.) They are drawings on office paper made in India ink, without sides, on bottom and on top, determined, all in white, black and multicolored. Drawings of bodies, of

men and women, nude and twisted, shuffled in with other bodies, thousands of bodies mixed together. But there is not sex, at least not explicitly. They are beings with a placid air, young and serene, each one to himself, and all at ease. One black and white drawing, charged, like comic-strip-fanzine-drops-electro-rasta-punk, dirty and congested with washes of India ink and color, lots of color. After making the drawing with a quill, Filipe fills in the white spaces with colored pencil, composing a polychrome that lessens the aggressiveness of the drawing and expands its lines. With the ready drawings, he plasters the house with them. Since the drawings do not have sides, they fit in a pattern covering everything with a mass of lines, bodies, colors and volumes, in movements of expansion and contraction, in all directions, pulsing, breathing, with everything transforming into everything in a ambulatory metamorphosis, a real trip, a house of madness.

Regina paints. After studying at The Heatherley School of Fine Art, London, she received a teaching license at the *Escola Superior de Belas Artes* (Superior School of Fine Art) in Lisbon and showed her work in several exhibitions in Portugal and Brazil. Regina Chulam, knowing that the master is not he who teaches, but he who suddenly learns, retreated to Pedra Azul to learn how to paint. And so, at the length of her solitude, for years, everyday, each day and all day, she lives to paint and paints to live. Since 1970, Regina built a life entirely dedicated to her painting, experimenting several possibilities of painting – painting that, by being original, is always different. She undertook studies of color, drawing, and space in patient, elaborate compositions with observation and geometry, the labor of sensations and images, nature and art. Regina Chulam is a painter that, as Cézanne has said, made herself classic by nature, by sensation.

In fact, Cézanne is her great master. Not only because like him she has retreated from human coexistence to paint, but also for working *sur nature*, with the same themes of the human figure, the chair, the mountain; the geometric composition that flattens the plane, with its horizontal lines to create extension and the perpendicular ones to create perspective; the reds and yellows for the vibrations of light and the blue to make one feel the air; the glazing that allows the colors to transpire, the chromatic movement that guides, joins and concentrates the viewer's gaze on the forms of the image. A painting that is exhaustive and slowly done and redone in a repetition that by searching finds and loses to find again what must be lost again – the gift of eternal beginning of creation, where life becomes art and art, life.

When seeing Regina's work, two equally fundamental characteristics jump out at the eye: the drawing and the geometry. Whether with pencil, charcoal or sanguine, in her pictures at times Regina draws the central theme, at other times studies for the central theme, always structuring the composition of the canvas on the images of the figures. Whether in squares, rectangles or triangles, her compositions are also always structured with balance and proportion in geometric and concentric areas and planes. In this manner, through this double characteristic, Regina's paintings reclaim the modern tradition of painting, seeking to study, discover and explore the resources of two-dimensional composition themselves in the image painted on the canvas or wood – the classic supports of painting.

For the 1+7 Exhibition, Regina Chulam painted her life on canvases and wood – which, cut at the same height, could be mounted on large panels. She painted portraits of her familiars, the chairs, the mountain and the horizon from her house, the cactus garden, the music box and its ballerina. Mixing visions, affections, memories and dreams the paintings of this exhibition are full of joy and sweet melancholy, demonstrating a great solitude and work, lots of work – because, for Regina, painting is necessary, living is not.

Cine Falcatrua emerged towards the end of 2003 as a student extension program of the Communications course at the Federal University of Espírito Santo - UFES, with the purpose of contemplating issues related to cinematographic production, exhibition and reception, as well as producing and exhibiting new forms of cinema, though digital media or other possibilities of conventional media.

Before addressing the practical issue of this project, its actual productions and exhibitions, it is worth mentioning the amplitude and extremity of its reflection, as far as emphasizing its implications, both in relation to questioning the monopoly of the cinematographic industries over the production and exhibition of films and the discovery of other cinematographic possibilities, until then unimaginable and consequently, unexplored by the unconditional domination of the traditional conceptions of cinema. As such, the project criticizes the economic empire and the ideological domination of the cinematographic industry, as does it demonstrate that the resources of film do not only come from technological development, but also from the original discovery of its use, with the creation of other modalities of production and exhibition, through both digital technology and new possibility of using older technologies, which they call the steampunk strategy.

But, according to one of its members, “Cine Falcatrua was not born out of an idea, but out of a practice.” The acquisition of new information, computer and datashow equipment from the Communication Department at UFES stimulated the desire to develop a film exhibition project in some of the course students for the university community; since its beginning in 2004, in a digital nomad projection room, these students began to show films downloaded from the Internet in free, weekly sessions – which provoked judicial action from the distributors Lumière and Europa, who alleged unfair concurrence for the films “Kill Bill” by Quentin Tarantino and “Fahrenheit 9/11” by Michael Moore, before their official opening in Brazil. Parallel to these exhibitions, on behalf of those who receive cinema – the spectators, Cine Falcatrua also promotes and participates in shows and festivals about the different possibilities of cinematographic production, seeking to contemplate and discover new ways of making and exhibiting cinema: “While the film clubs want to create a public, Facatrua wants to create exhibitors.”

With the intention to create exhibitors, Falcatrua had the idea of transforming the traditional manner of film projection, abandoning the mono-projector, the issue that gathers and concentrates all image generation in one single source, with the use of four projectors aligned to the same screen with synchronized sound and image, in order to allow the exhibitor to edit and compose the image and sound in real time, initiating or turning off one or another projector. This way, in a type of audiovisual sampler, the work proposes a reinvention of the possibility

of making and exhibiting cinema. On one hand, making cinema, a composition of the film is conceived through the superimposition of images and sound that, in harmony, need to be synchronized in different combinations. On the other hand, exhibiting cinema, the need to have an architectonic structure of projection appropriate for its functioning, as well as the artist-exhibitor, a type of cinema DJ, to pilot the projectors is created.

This is the proposal of the work presented in the exhibition, *the 4-Track Super 8*: without audio, four Super 8 projectors exhibit movements of the netlike lines, sinuous and colorful that in overlay evoke an optical effect called *moirés*: the illusion created by the image of the overlaid lines in movement, which converging or diverging oscillate and undulate in hypnotic dance. So, with the steampunk strategy, Falcatrua presents in this exhibition a cinema made and exhibited with Super 8 equipment, evoking geometric illusion, psychedelic trip, dizziness and drunkenness. In this way, by transforming the structures of production and exhibition, as well as cinematographic reception, Cine Falcatrua proposes to reinvent cinema, showing that before it is merely an industrial product, cinema is a work of art, the purest work of contemporary art.

Biographies of the artists

Dionísio Del Santo was born in Colatina (ES) in 1925 and died in Vitória in January 1999. A self-taught painter and graphic artist, he settled in Rio de Janeiro in 1947, where he attended some courses and developed an exemplary professional career. He initially employed an expressionist language, but at the end of the 1950's he joined Concretism, working at the margin of hegemonic groups. In 1967, his graphical oeuvre received the Itamaraty Acquisition Prize in the 9th São Paulo Biennial, which was followed by other important prizes. He held solo exhibitions and participated in group exhibitions in the main Brazilian cultural institutions.

Filipe Borba was born in Resplendor (MG) in 1984. In 1999 he settled in Vitória (ES), where he studies Plastic Arts at the Federal University of Espírito Santo (UFES). He develops artistic projects in the form of installations and urban interventions with graffiti, in which drawing is the main expressive medium. He has participated in group exhibitions of the students of UFES' Art Center and in non-conventional spaces.

Paulo Vivacqua was born in the city of Vitória (ES). He lives and works in Rio de Janeiro. A erudite musician, in the last years, without abandoning his musical activities, he began to develop sound sculptures and installations, with material and sound research. Between 2000 and 2008, he received study grants and prizes both in Brazil and abroad, such as: Rumos Itaú Cultural; Projéteis Funarte Prize; SESC Marcantonio Vilaça Prize; and Open Studio Project, Cairo (Egypt). He has participated in several group exhibitions and held solo exhibitions both in Brazil and abroad. Among his solo exhibitions, there are: *MóBILE*, Ateliê Finep, Paço Imperial (Rio de Janeiro, 2000); *Escape*, El Museo del Barrio (New York, 2002); *Projeto Respiração*, Eva Klabin Foundation (Rio de Janeiro, 2006); *A escuta do olho e o olhar do ouvido*, Matias Brotas Gallery (Vitória, 2007).

Regina Chulam was born in Vitória (ES) in 1950. In 1975 she moved to London (England) where she attended the Heatherley School of Fine Art. In 1981 she settled in Lisbon (Portugal) where she graduated in Painting at the Escola Superior de Belas Artes. She takes part of solo and group exhibitions both in Brazil and abroad since the 1980's. Among the solo exhibitions of the artist, there are: Usina Arte Contemporânea Gallery (Vitória, 1988); Pedro Guimarães Gallery (Porto, 1990); São Bento Gallery (Lisbon, 1993); Fundação das Casas de Fronteira e Aloma (Lisbon, 1996); Calouste Gulbenkian Library (Lisbon, 1998); LAG Gallery (Lisbon, 2003); and OÁ-Espaço de Arte (Vitória, 2008).

Tom Boechat lives and works in Vitória, where he attends the institutional, editorial and publicity market. Between 1993 and 1997, he studied photography at the International Center of Photography (ICP), in New York, and produced photographic essays of musicians who perform in the NY subway and Black musicians who live and work in Harlem. Professionally, he has produced photographic essays commissioned by the World Council of Churches the newspaper Gazeta Mercantil, in Rio de Janeiro (1997-1999). He has lived and worked in Tokyo (Japan) from 2005 to 2006, where he produced the photographic series *Toquiotas*.

Cine Falcatrua started to exhibited movies downloaded from the Internet, in weekly and free sessions, in the campus of the Federal University of Espírito Santo (UFES), in 2004, as a project of the Social

Communication and Arts students of the University. It then became a traveling projection hall, leaving the inner circuit of the University to reach neighborhoods in the periphery of Vitória and the countryside of ES, employing digital equipment, projection screen and cables, which remits to the functioning of a conventional cinematographic circuit. The group's proposal is to democratize culture and question the control of production and distribution of audiovisuals and the power granted to the cultural industry.

Álvaro Abreu was born Cachoeiro de Itapemirim (ES) in 1947. A mechanic engineer, he was a visitor professor at the Federal University of Espírito Santo (UFES) and today is a director of a company specialized in advanced management in the area of production. After suffering a heart-attack in 1990, he started to elaborate handmade objects of bamboo, employing simple tools: scythes, knives, chisels, sandpaper and glass laminas. These objects, called by “spoons” by the author, have been exhibited in several Brazilian States (São Paulo, Rio de Janeiro, Paraíba, Minas Gerais, Brasília) and abroad (Austria, Germany).

Gustavo Colodetti Vilar was born in the city of Vitória in 1978. A grandson and a son of sculptors, he developed interest for the alchemy of metals and fire still in childhood. During the 1990's, he became interested in cutlery, taking several courses for self-improvement. The unique nature of his research and the design of his objects allowed his work to be immediately recognized.

FUNDAÇÃO VALE

Diretor Superintendente
[Superintendent Director]
SILVIO VAZ DE ALMEIDA

Gerente Geral [General Manager]
SÉRGIO JOSÉ LEITE DIAS

Coordenadora de Território
[Territory Coordinator]
ANDREIA GAMA

MUSEU VALE

Diretor [Director]
RONALDO BARBOSA

Coordenadora de Arte-Educação
[Art Education Coordinator]
RUTH GUEDES

Produtora [Producer]
ELAINE PINHEIRO

Museóloga [Museologist]
AGNES SCOLFORO

Gerente Administrativa e Financeira
[Financial and Administrative Manager]
NOYLA NAKIBAR

Auxiliar Administrativo e Financeiro
[Financial and Administrative Assistant]
DIOGO NUNES

Programa Educativo
[Educational Program]

ALEX SCHMIDEL
CARLA SANTOS
CLAUDIA OLIVEIRA
HELTON GOMES
RAFAELA RIBEIRO
RENATO JACOB

Estagiários [Trainees]
JOANNA NOLASCO
LEANE BARROS
LILIANA SANCHES
VALESKA MOLINO

Aprendizes [Apprentices]
CLÁUDIO LEMOS CORNÉLIO
DANIEL DIAS DA SILVA
EMANOEL SILVA GONÇALVES
JONATHAN DE OLIVEIRA
NAIHARA DE SOUZA SANTOS
SUELEN RAIANE DE MACEDO

MUSEU VALE

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
29114.920 Argolas Vila Velha
Espírito Santo Brasil
Tel. 55 27 3333-2484
www.museuvale.com

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Curadoria [Curators]
ALMERINDA LOPES
RONALDO BARBOSA

Coordenação Geral [General Coordination]
ANA REGINA MACHADO CARNEIRO

Design de Exposição [Exhibition Design]
RONALDO BARBOSA

Produção [Production]
ARTVIVA PRODUÇÃO CULTURAL

Produção Executiva [Executive Production]
ANA REGINA MACHADO CARNEIRO
AMANDA MAGALHÃES

Assistentes [Assistants]
CHRISTEL BAUTZ
GLEICE NOLDING
IRIS FERREIRA
LUCIA DE OLIVEIRA

Projeto Gráfico [Graphic Design]
DUPLA DESIGN

Assessoria de Imprensa [Press Liaison]
CLAUDIA NORONHA / CW&A COMUNICAÇÃO

Museologia [Museology]
SANDRA SAUTTER

Restauração [Restoration]
THANIA REGINA FELICIO TEIXEIRA

Molduras [Frames]
ISONETE PORTO MOLDURAS

Coordenador de Montagem [Setup Coordinator]
TUCA SARMENTO

Equipe de Montagem [Setup Team]
CHRISTEL BAUTZ
DANILO PORPHIRIO DE ALMEIDA
HENRIQUE SARMENTO
MURIEL FALCÃO
VINÍCIUS GUIMARÃES

Projeto de Iluminação [Light Design]
ANTONIO MENDEL

Marcenaria [Joinery]
SERGIO FRANCISCHETTO

Preparação Técnica do Espaço
[Technical Preparation of the Area]
ADALTO CORRÊA DOS SANTOS

Auxiliar Administrativo [Administrative Assistant]
RONALDO LEOPOLDO TORRES

Assistentes do Artista Filipe Borba [Artist's Assistants]
JHON CLEITON MATTOS DE SOUZA
RENAN CORRÊA DA SILVA

Tratamento de Imagens (Fotografias de Tom Boechat)
[Image Treatment of Tom Boechat's Photographs]
PABLO CARNEIRO/USI

Vídeo Documental [Documentary Video]
ORLANDO DA ROSA FARYA

LIVRO [BOOK]

Coordenação Editorial [Editorial Coordination]
ANA REGINA MACHADO CARNEIRO
RONALDO BARBOSA

Textos [Texts]
ALMERINDA LOPES
FERNANDO PESSOA

Projeto Gráfico [Graphic Design]
DUPLA DESIGN

Revisão de Texto [Proofreading]
DUDA COSTA

Versão para o inglês [English Translation]
RENATO REZENDE

Fotos [Photos]
DIANA ABREU p. 36, 39, 87
EDSON CHAGAS p. 86
GLAUCO GOMES 1ª GUARDA [1st ???]
HUMBERTO CAPAI p. 86
JORGE LUIZ SAGRILLO p. 6, 40, 41, 87
PAT KILGORE p. 10-23, 31, 47-83, 2ª GUARDA [2nd ???]
SÉRGIO CARDOSO p. 85

Pré-impressão e Impressão
[Pre-printing and Printing]
STILGRAF

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

Bernardo Del Santo Netto, Fernando Neyder,
Galeria de Arte Espaço Universitário - UFES, Glauco
Gomes, Gráfica GSA, João Sattamini, José Augusto
Alegro Oliveira, Jove Fagundes, Maria Tereza Del
Santo, Museu de Arte Contemporânea de Niterói,
Museu de Arte do Espírito Santo Dionísio Del Santo,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,
Projeto Casa Sol Nascente, Secretaria de Estado
da Cultura do Espírito Santo

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
FUNARTE / COORDENAÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

Lopes, Almerinda.

1+7 : arte contemporânea no Espírito Santo / Almerinda
Lopes, Fernando Pessoa ; tradução, Renato Rezende. – Vila Velha :
Museu Vale, 2008.

104 p. ; 26 cm .

ISBN

1. Arte moderna – Séc. XXI – Brasil – Exposições. 2. Arte
moderna – Espírito Santo. 3. Del Santo, Dionísio, 1925-. 4. Artistas
brasileiros. I. Pessoa, Fernando. II. Rezende, Renato, tradutor. III.
Título.

CDD 709.0498152