

atlântica moderna: purus e negros

atlântica moderna: purus and negros

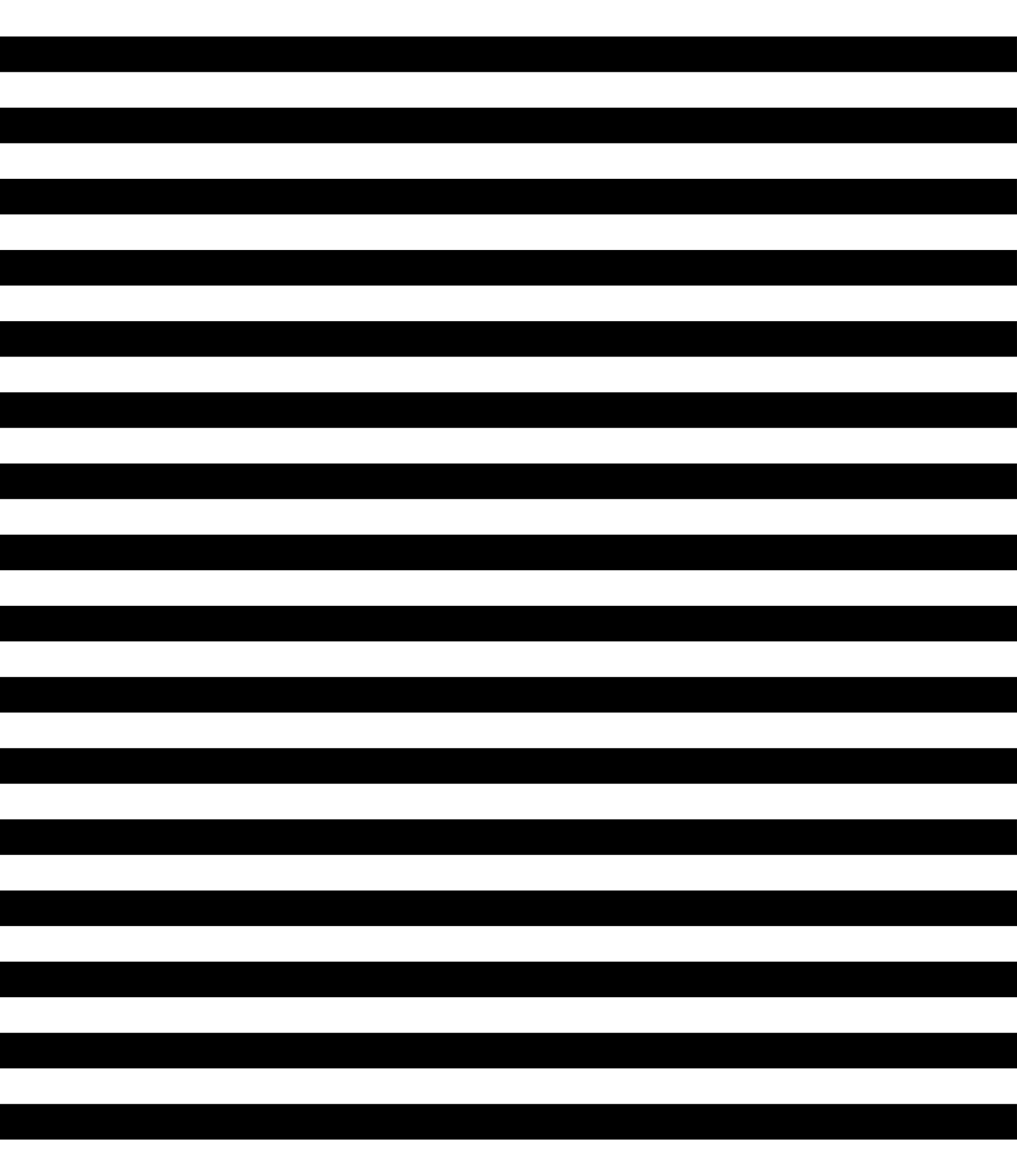
ANA MARIA TAVARES

Texto de

Text by

Fabiola López-Durán

Nikki Moore



Ministério da Cultura e Vale apresentam

Ministério da Cultura and Vale present

atlântica moderna: purus e negros

atlântica moderna: purus and negros

ANA MARIA TAVARES

Texto de

Text by

Fabiola López-Durán

Nikki Moore

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição
Atlântica Moderna: Purus e Negros realizada no Museu Vale
entre 5 de dezembro de 2014 e 8 de março de 2015.
*This catalogue was published on occasion of the exhibition
Atlântica Moderna: Purus and Negros which took place
at Museu Vale from December 5th, 2014 until March 8th, 2015.*



Produção
Produced by

Iniciativa
Promoted by

Patrocínio
Sponsored by

Realização
Presented by



imago
escritório de arte

FUNDAÇÃO VALE



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA









A Fundação Vale, por meio do Museu Vale, apresenta ao público a exposição *Atlântica Moderna: Purus e Negros*, da artista plástica Ana Maria Tavares. Para esta exposição, Ana Maria revisitou trabalhos de ícones da arquitetura modernista, como o austríaco Adolf Loos (1870–1933), o francês Le Corbusier (1887–1965), a ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914–1992) e os brasileiros Oscar Niemeyer (1907–2012) e Burle Marx (1909–1994).

Na concepção desta mostra, Ana Maria inspirou-se na Mata Atlântica para recriar de forma singular a mesma natureza que influenciou esses ícones. Pensada como uma grande instalação com esculturas, vídeo e sonorização, a exposição traz à tona questões como a tênue relação entre natureza, arquitetura e modernidade, desconstruindo os limites que separam umas das outras e fazendo-as parte de uma mesma mecânica, a vida.

Com esta exposição, a Fundação Vale reitera mais uma vez sua proposta de ampliar o acesso das comunidades aos bens culturais, valorizando as manifestações populares, a memória e o patrimônio cultural brasileiro.

O Museu Vale, como instrumento de alcance desse objetivo, dedica-se há dezesseis anos à valorização da arte, da cultura e da memória brasileira, tornando-se referência pelas exposições de arte contemporânea que promove e por seus programas educativos, que buscam contribuir de forma efetiva para a disseminação de conhecimento.

Fundação Vale

Fundação Vale, through the Museu Vale, is presenting the exhibition Atlântica Moderna: Purus and Negros, by artist Ana Maria Tavares. For this exhibition, Ana Maria revisited works by icons of modernist architecture, such as the Austrian Adolf Loos (1870–1933), the French Le Corbusier (1887–1965), the Italian-Brazilian Lina Bo Bardi (1914–1992) and the Brazilians Oscar Niemeyer (1907–2012) and Burle Marx (1909–1994).

In conceiving this show, Ana Maria was inspired by the Atlantic Forest to uniquely re-create the same nature that influenced those icons. Conceived as a large installation with sculptures, video and sound, the exhibition sheds light on questions such as the tenuous relationship between nature, architecture and modernity, deconstructing the limits that separate them from each other and making them a part of a single mechanics, life.

With this exhibition, Fundação Vale once again reaffirms its aim to allow communities greater access to cultural assets, through actions that valorize popular expressions, memory and Brazil's cultural heritage.

As a tool for achieving this goal, the Museu Vale has striven for 16 years to valorize art, culture, and Brazilian memory, becoming a benchmark for the contemporary art exhibitions it holds, and for its educational programs, aimed at contributing effectively to the dissemination of knowledge.



Sumário

**Atlântica Moderna: Purus e Negros
Da eugenia ao pós-humanismo**
Fabiola López-Durán e Nikki Moore 15

Anotações da artista
Ana Maria Tavares 43

Desviantes
(da série Hieróglifos Sociais) 50

**Vitórias Régias para o Rio Cocó
Vitórias Régias para Purus e Negros** 58

Vitrines, da série Paisagens Perdidas
(para Lina Bo Bardi) 84

Jardim para Burle Marx (Sala Branca) 92

Parede Loos com Paraíso
(da série Bunker, o Homem Ilha) 106

Lista de obras da exposição 110

Biografias 114

Créditos 118

Contents

*Atlântica Moderna: Purus and Negros
From eugenics to posthumanism*
Fabiola López-Durán and Nikki Moore 15

Artist's notes
Ana Maria Tavares 43

Desviantes
(from the series Social Hieroglyphs) 50

*Victorias Regias for the Coco River
Victorias Regias for Purus and Negros* 58

Vitrines, from the series Lost Landscapes
(for Lina Bo Bardi) 84

Garden for Burle Marx (White Room) 92

Loos's Wall with Paradise
(from the series Bunker, the Island Man) 106

List of artworks in the exhibition 110

Biographies 114

Credits 118



Vitrines, da série Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)
 [Vitrines, from the series Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi)]
 Galeria Vermelho, Brasil [Brazil], 2008

Atlântica Moderna: Purus e Negros

Da eugenia ao pós-humanismo

Fabiola López-Durán e Nikki Moore

Quando conheci Ana Maria Tavares, em 2008, no Massachusetts Institute of Technology (MIT), ela estava preparando a série Vitrines, inspirada nos elementos museográficos de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo (MASP).¹ As Vitrines de Tavares, feitas de vidro, aço inox e mármore, são fisicamente vazias, exceto por imagens fotográficas transparentes da natureza virgem impressas em suas superfícies de vidro. Em suas Vitrines, a artista parece capturar a selva tropical, suas montanhas e cachoeiras e, com elas, a natureza em si – a própria ameaça à modernidade. Na época, eu escrevia sobre a dramática remoção do Morro do Castelo, no centro do Rio de Janeiro, um morro habitado que foi totalmente arrasado no início da década de 1920, desalojando centenas de moradores “indesejáveis”, ostensivamente por motivos médicos, mas também estéticos. As Vitrines de Tavares, como instrumentos clínicos – como a arquitetura, tal como comecei a compreendê-la na época –, eram instrumentos de natureza anestésica. Percebi que estava diante de uma obra de arte capaz de ser ao mesmo tempo uma síntese e uma ativação das dicotomias de pureza e contaminação, natureza e artifício, hereditariedade e meio ambiente presentes no centro do movimento eugênico na América Latina. E assim começa nossa história...

Fabiola López-Durán

Atlântica Moderna: Purus and Negros From eugenics to posthumanism

Fabiola López-Durán and Nikki Moore

When I first met Tavares in 2008 at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), she was preparing the *Vitrines* series, inspired by Lina Bo Bardi’s museographical elements for the Museu de Arte de São Paulo (MASP).¹ Tavares’ *Vitrines*, made of glass, stainless steel and marble, are physically empty, except for the transparent photographic images of virgin nature, printed to their glass surfaces. In her *Vitrines*, the artist seems to capture the tropical jungle, its mountains and waterfalls, and with them, nature itself—the very threat to modernity. At that time, I was writing about the dramatic demolition of the Morro do Castelo in Rio de Janeiro, a populated mountain at the center of the city that, when totally razed in the early 1920’s, displaced hundreds of “undesirable” inhabitants, ostensibly for medical but also aesthetic reasons. Tavares’s *Vitrines*, like clinical devices—like architecture as I began to understand it at the time—were instruments of anaesthetizing nature. I realized I was in front of an artwork capable of being both a synthesis and an activation of the dichotomies of purity and contamination, nature and artifice, heredity and environment that were at the center of the eugenics movement in Latin America. And so our story begins...

Fabiola López-Durán

I. Oposições 1: Inato-Adquirido

Enquanto o inato e o adquirido revelam uma situação binária, a obra de Ana Maria Tavares parece afirmar que natureza e artifício são a mesma coisa. O fascínio de Tavares pela arquitetura moderna é na verdade um fascínio pelas manobras do modernismo para dominar a natureza. Se o modernismo comumente apresenta “natureza”, “cultura”, “paisagem” e “arquitetura” como entidades totalmente distintas, a própria origem e formação de Tavares, em Belo Horizonte, desconstrói essas distinções. Como ela nos disse em uma entrevista em 2011:

Eu cresci em Belo Horizonte, cidade projetada como um laboratório no final do século XIX para ser a capital de Minas Gerais. No início dos anos 1940, o então prefeito Juscelino Kubitschek convidou Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx e outros modernistas para desenvolverem a Pampulha, um bairro moderno dentro da cidade moderna. Era um empreendimento totalmente artificial, com um lago artificial, jardins esmeradamente desenhados e uma marina construída para moradores das montanhas, que, ironicamente, não têm ideia do que fazer com a água. Meu pai mudou a família para lá, e eu conheci a Pampulha antes mesmo de saber qualquer coisa sobre arte. Lá, a paisagem era natureza e a natureza era arquitetura.

Aqui Tavares toca na famosa antinomia – inato/natureza versus adquirido/meio social – articulada pela primeira vez na obra de Francis Galton (1822–1911), o mesmo cientista britânico que mais tarde cunharia o termo “eugenia” para identificar o movimento biológico e social que visava nada menos que o “aperfeiçoamento” da raça humana.² Historicamente, temos denominado como natureza aquilo que é derivado de fatores genéticos ou biológicos inatos, enquanto o adquirido está relacionado a circunstâncias sociais, políticas e culturais. Galton, entretanto, olhava para as pessoas e as despia de qualquer valor, vendo nelas algo cru, inculto e até vegetal, incluindo sua capacidade de se reproduzir, realizar

I. Oppositions 1: Nature-Nurture

While nature and nurture have acquired a binary status, the work of Ana Maria Tavares seems to affirm that nature and artifice are one and the same. Tavares’ fascination with modern architecture is really a fascination with modernism’s maneuvers to reign in nature. If modernism commonly presents nature, culture, landscape and architecture as totally discreet entities, Tavares own background, growing up in Belo Horizonte, deconstructs those distinctions. As she said to us in a interview in 2011:

I grew up in Belo Horizonte, a city designed as a laboratory at the end of the nineteenth century to become the capital of Minas Gerais. In the early 1940’s the mayor Juscelino Kubitschek invited Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx and other modernists to develop Pampulha, a modern neighborhood inside this modern city. It was a totally artificial development, with an artificial pond, manicured gardens and a marina built for mountain people who, ironically, don’t have any idea what to do with water. My father moved the family there and before I knew anything about art, I knew about Pampulha. There, landscape was nature and nature was architecture.

Here Tavares touches on the famous binary—nature vs. nurture—first articulated in the work of Francis Galton (1822–1911), the same



A

tarefas trabalhosas e ativar seu potencial natural.³ Equacionando pessoas e terra, como se os seres humanos não fossem sujeitos políticos, mas recursos básicos (como petróleo, zinco ou sal) ou objetos técnicos a ser gerenciados e explorados, a convicção de Galton acerca da primazia da natureza sobre o ambiente social caracterizava a linha mestra do movimento da eugenia no início do século XX. De fato, os eugenistas da corrente dominante viam a evolução como impermeável ao meio ambiente e conduzida somente pela genética em que as características orgânicas eram fixas, e, portanto, impossíveis de serem modificadas por fatores ambientais.

Entretanto, a eugenia não era uniforme nem universal, e para os eugenistas no mundo latino as características orgânicas poderiam ser modificadas por fatores ambientais, e essas modificações poderiam então ser herdadas pelas gerações seguintes. Essa forma particular de eugenia – ativada na França durante a Terceira República e adotada com entusiasmo pelas elites latino-americanas no início do século XX – tornou-se a ideologia dominante de progresso na América Latina e o próprio veículo de seu processo de materialização. Essa forma de eugenia ativou o espaço e transformou a arquitetura em sua principal tecnologia e forma definitiva.⁴

Continuemos nossa investigação da obra de Tavares com uma sentença provocadora: “A natureza é sempre cultura antes de ser natureza.”⁵ Aprendemos com pensadores contemporâneos como W. J. T. Mitchell, Simon Schama e Nancy Leys Stepan que nossa visão do mundo natural é uma forma de conhecimento social.⁶ Tal como Simon Schama argumenta, “até as paisagens que acreditamos ser mais dissociadas de nossa cultura podem vir a ser, em um exame mais minucioso, seu produto”.⁷ Ainda assim, até os mais rigorosos viajantes e naturalistas modernos, incluindo Alexander von Humboldt e Charles Darwin, esqueceram ou ignoraram os preconceitos arraigados que trazemos sobre a natureza e a paisagem. Por exemplo, a imagem da América Latina representada por Von Humboldt foi de uma natureza pura e primal, assim como aquelas dos chamados inventores das Américas, entre

British scientist who would later coin the term eugenics—to identify the biological and social movement that attempted nothing less than the “improvement” of the human race.² Historically, we have called nature that which is derived from genetics or inborn biological factors, while nurture is attributed to social, political, and cultural circumstances. Galton, however, looked to people and pared down their value, seeing something raw, uncultivated, even plant-like in them, including their ability to reproduce, to perform labor intensive tasks and to activate their natural potential.³ Equating people and land, as if humans were not political subjects but primary resources (such as petroleum, zinc, or salt) or technical objects to be managed and exploited, Galton’s primacy of nature over nurture characterized the mainline of the eugenics movement at the beginning of the twentieth century. In fact, mainstream eugenists viewed evolution as impervious to the environment and driven solely by genetics in which organic characteristics were fixed, and were, therefore, impossible to modify by environmental factors.

However, eugenics was neither uniform nor universal and, for eugenists in the Latin world, organic characteristics could be modified by environmental factors, and these modifications could then be inherited by the following generations. This particular form of eugenics—activated in France during the Third Republic and eagerly adopted by Latin American elites at the beginning of the twentieth century—became a dominant ideology of progress in Latin America and the very vehicle in the process of its materialization. This form of eugenics activated space and transformed architecture into its main technology and its ultimate form.⁴

Let’s continue our investigation of Tavares’ work with a provocative sentence: “Nature is always culture before it is nature.”⁵ We have learned from contemporary thinkers such as W. J. T. Mitchell, Simon Schama and Nancy Leys Stepan that our view of the natural world is a form of social knowledge.⁶ As Simon Schama argues, “even landscapes that we suppose to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product.”⁷ And yet, even the most rigorous modern travelers and naturalists, including Alexander von Humboldt and Charles Darwin, forgot or ignored the built-in biases we bring to landscape and nature. For instance, the image portrayed by Humboldt of Latin America was that of a pure, primal nature, as was that of the so-called inventors of the Americas, including Christopher Columbus and Amerigo Vespucci. For Humboldt, Latin America continued to be a place filled with plants

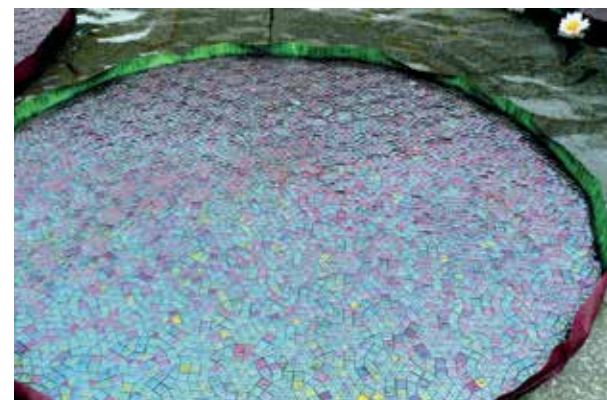
A Vitrines, da série *Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)* [Vitrines, from the series *Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi)*], Galeria Vermelho, Brasil [Brazil], 2008

eles Cristóvão Colombo e Américo Vespúcio. Para Von Humboldt, a América Latina continuou sendo um lugar cheio de plantas e animais – alguns deles humanos – sem organização social, política ou econômica.⁸ Como escreve Leys Stepan, “a natureza não é apenas natural, mas é criada como natural pelos desejos e as intenções humanas”.⁹ Reconhecendo que os processos da natureza ocorrem fora de nossa esfera cultural, não obstante, onde traçamos as linhas entre esses chamados binômios tem mais a ver com o político do que com o científico... expandindo e limitando nosso envolvimento com o mundo.¹⁰

Mais que meramente identificar uma área geográfica, a natureza tropical constitui um lugar de alteridade radical para o mundo ocidental – um antípoda de outras plantas, outros animais, outras pessoas, outras doenças. Ao relacionar o “tropical” com a própria natureza, o mundo euro-americano podia então, de modo arrogante, ver-se como o oposto, como cultura. Há muitos anos a obra de Tavares vem questionando não apenas o projeto moderno, mas sua alteridade arraigada. Suas *Vitórias Régias para Naiah*, originalmente concebidas em 2008 para uma exposição no Japão, tornaram-se o *leitmotiv* de um projeto extraordinário, embora nunca construído, o *Pavilhão para Burle Marx (Observatório das Águas)*, uma piscina pública em Porto Alegre. A artista imaginou uma piscina cristalina, imersa nas águas poluídas do Lago Guaíba, com um pavilhão de vidro no centro, que, tal como um equipamento para purificar a água, parece tratá-la precisamente através de suas espécies tropicais encapsuladas. Aqui, mais uma vez, ela recriou uma de suas operações metodológicas originais – o que a artista denomina como rotação, na qual, neste caso, a arquitetura torna-se parte da natureza e a natureza torna-se parte da máquina – o próprio mecanismo tecnológico de purificação. Em um gesto imaginário, em uma espécie de dupla operação clínica – cortando a natureza e ao mesmo tempo nos inserindo na obra de arte e no lago –, Tavares confronta os visitantes com a necessidade urgente de recalibrar nosso relacionamento com o mundo natural. Ela transforma uma experiência estética em crítica, transforma arte em política. Desde o início, a obra da artista



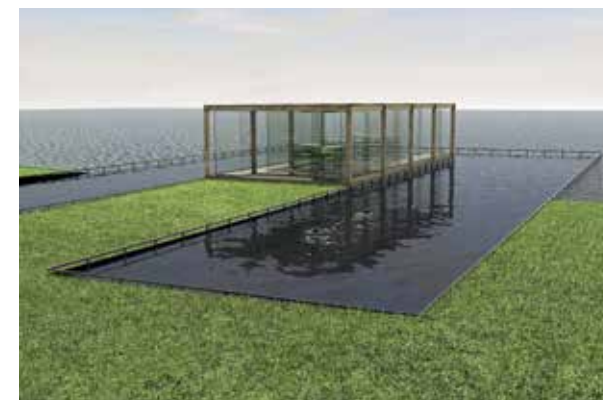
B



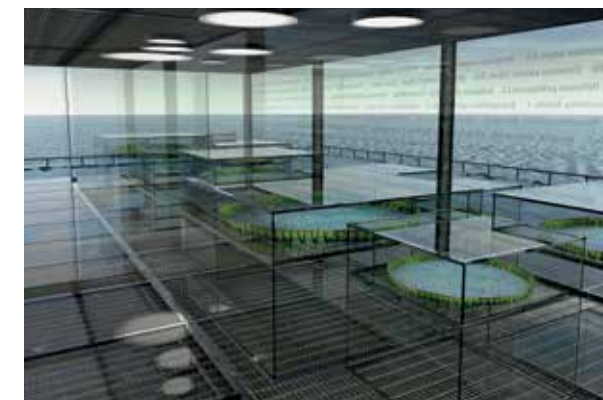
B

and animals—some of them human—without social, political or economic organization.⁸ As Leys Stepan writes, “Nature is not just natural but is created as natural by human desires and intentions.”⁹ Recognizing that processes of nature do exist outside the sphere of culture, nonetheless, where we draw the lines between these so-called binaries often has more to do with the political than the scientific... expanding and limiting our engagement with the world.¹⁰

Tropical nature, more than just identifying a geographical area, constitutes a place of radical otherness for the western world—an antipode of other plants, other animals, other people, other diseases. Equating the “tropical” with nature itself, the Euro/American world could then arrogantly see itself as the opposite, as culture. For many years Tavares’ work has been interrogating not only the modern project but its embedded otherness. Her Victorias Regias for Naiah, originally conceived in 2008 for an exhibition in Japan, became the leitmotif of an extraordinary, yet never built, project, Pavilion for Burle Marx (Water Observatory), a public swimming pool in Porto Alegre, Brazil. Immersed in the contaminated waters of the Guaíba Lake, Tavares imagined a pristine swimming pool with a



C



C

atravessa as narrativas hegemônicas acrílicas do modernismo, as quais, ao celebrar a forma, a beleza e as ideologias de progresso, descartam a política e as implicações sociais do movimento moderno. Como deixam claro a experiência estética e a história supracitada de Von Humboldt, sempre há uma lacuna entre a essência e a aparência de uma coisa.¹¹ Para negociar essa lacuna, existem as ferramentas da ciência, da visualidade, da política e, para Tavares, da arte. Desde a década de 1990, quando transformou o Museu da Pampulha de Oscar Niemeyer em sua instalação *Porto Pampulha*, ela tem examinado e replicado características da obra de alguns dos mais ilustres arquitetos do modernismo, como Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965) e o próprio Niemeyer (1907–2012). Ao fazê-lo, Tavares espelha a agenda clínica do modernismo e reinsere a tão chamada natureza tropical que foi satanizada pelo discurso do progresso, criando uma contaminação que não é fiel a seu nome – o que sempre esteve lá não é um contaminante, mas um constituinte.¹²

Em um artigo de 1942 escrito para apresentar seu livro *La maison des hommes* (A casa dos homens) na revista *Comoedia* – uma publicação popular francesa usada pelo regime de Vichy como veículo de propaganda nazista –, Le Corbusier apresentou um desenho de uma árvore, o primeiro vislumbre de sua própria doutrina de Estado.¹³ Três raízes saem do tronco do Estado francês: a raiz à esquerda representa o homem e seu ambiente imediato, a região; a raiz do meio representa o homem e sua estrutura social,

glass pavilion at the center, which like a water purifying apparatus, seems to treat the waters precisely through her encapsulated tropical species. Here, once again Tavares recreated one of her primary methodological operations—what she calls a rotation; where, in this case, architecture becomes part of nature and nature becomes part of the machine—the very technological mechanism of purification. In an imagined gesture, a sort of double clinical operation—cutting nature and inserting us within both the artwork and the lake—Tavares confronts viewers with the urgent need to recalibrate our relationship with the natural world. She transforms an aesthetic experience into a critical one, transforming art into politics. From the outset, Tavares’ work cuts through the hegemonic a-critical narratives of modernism, which by celebrating form, beauty and ideologies of progress dismisses the politics and the social implications of the modern movement. As the aesthetic experience, and the above story of Humboldt makes clear, there is always a gap between what a thing is and how it appears.¹¹ Negotiating that gap are the tools of science, visuality, politics and, for Tavares, art. Since the 1990s, when Tavares transformed Oscar Niemeyer’s Pampulha Museum into her installation Porto Pampulha, she has been examining and replicating features of the work of some of modernism’s most illustrious architects, including Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965) and Niemeyer (1907–2012) himself. While doing so, Tavares mirrors the clinical agenda of modernism and re-inserts the so-called tropical nature which was blighted from their original designs, creating a contamination that is not true to its name—what was always there is not a contaminant but a constituent.¹²

In a 1942 article slated to present his book La maison des hommes (The Home of Man) in Comoedia—a French popular journal co-opted by the Vichy regime into a vehicle of Nazi propaganda—,

B *Vitórias Régias para Naiah* [Victorias Regias for Naiah], Toyota Municipal Museum of Art | Toyota, Japão [Japan], 2008

C *Pavilhão para Burle Marx: Observatório das Águas. Ensaio para o Rio Guaíba* [Pavilion for Burle Marx (Water Observatory). A project for the Guaíba Lake] detalhe [detail] | Porto Alegre, Brasil [Brazil], 2009



D



D



E



F



D

sua família; e, finalmente, a raiz à direita representa o cultivo da terra além do comércio e do artesanato. Essa tríade liga *milieu*, reprodução e produção na base do ambiente construído.¹⁴

Foi essa mesma árvore, lembrando diretamente a Árvore da Vida evolucionária de Darwin – a *Arbor vitae* com a qual, em 1837, Darwin ilustrou graficamente “a interconexão de organismos em sua teoria da evolução” –, que Le Corbusier usou para ilustrar a interconexão entre homem, natureza e família, todos mantidos juntos pelo Estado e sua ferramenta executiva, ou seja, o ambiente construído.¹⁵ Le Corbusier estava, com esta árvore, colocando-se na companhia dos evolucionistas, inserindo uma poderosa função ortopédica por meio da qual a estabilidade da família, a nação francesa e seu império dependiam da estabilidade do ambiente físico. No epicentro dessa doutrina estava a eugenia lamarckiana – a forma de eugenia implementada no mundo latino, usando a hereditariedade e o meio ambiente como seus instrumentos primordiais. O diagrama de Le Corbusier claramente posicionou a arquitetura como a principal tecnologia da eugenia.

Anos antes, para a Exposição Internacional de Artes Industriais e Decorativas Modernas de 1925, em Paris, um jardim desenhado por Mallet-Stevens e os irmãos Jan e Joël Martel pôde exemplificar melhor as tentativas dos modernistas de controlar a natureza.

Le Corbusier presented a drawing of a tree, the first glimpse of his own state doctrine.¹³ Three roots come from the trunk of the French state: the left root represents the man and his immediate environment, the region. The middle root represents the man and his social structure, the family. And finally the right root represents the cultivation of land beside trade and craft. This triad links milieu, reproduction and production at the base of the built domain.¹⁴

This same tree, directly recalling Darwin’s evolutionary Tree of Life—the Arbor vitae by which, in 1837, Darwin graphically illustrated “the interconnectedness of organisms in his theory of evolution,” which Le Corbusier used to illustrate the interconnectedness of man, nature, and family, all held together by the State and its executive tool—the built environment.¹⁵ Le Corbusier was, with this tree, placing himself within the company of evolutionists, inserting a powerful orthopedic function whereby the stability of the family, the French nation,

Jean-Claude Nicolas Forestier, membro do Musée Social em Paris – instituição que instrumentalizou a eugenia no processo de desenvolvimento – e diretor de Parques e Jardins para a exposição, descreve o projeto:

Eram necessárias quatro árvores altas para esse pequeno jardim, e não podíamos plantá-las em junho; além disso, suas formas e tamanhos deviam ser exatamente idênticos [...]. Com ousadia, o sr. Mallet-Stevens recorreu ao cimento armado [...]. O desenho francamente expressava as características do material, enquanto sua percepção geral era a de uma árvore.¹⁶

Esta opção por substituir árvores vivas imprevisíveis, não idênticas, por réplicas de concreto e, portanto, moldáveis, idênticas, brancas, implacáveis e imorredouras pressagia o que a arquitetura poderia fazer e faria pelos movimentos eugenistas na América Latina. Destinada a aumentar a eficiência, a construção em concreto, contradizendo sua aparência, depende de um processo de trabalho muito intenso, em equipe. Enquanto as despojadas formas industriais possibilitadas pelo concreto parecem falar à mecanização, o processo artesanal e trabalhoso de moldá-lo foi sublimado na ilusão da fabricação em massa. A nova espécie tro-

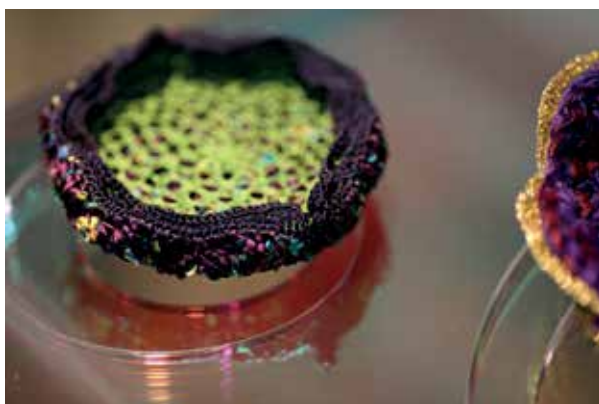
and its empire depend on the stability of the physical environment. At the epicenter of this doctrine was Lamarckian eugenics—the form of eugenics implemented in the Latin world, using heredity and the environment as its primary tools. Le Corbusier’s diagram clearly positioned architecture as the main technology of eugenics.

Years earlier, for the 1925 International Exhibition of Modern Industrial and Decorative Arts in Paris, a garden designed by Mallet Stevens and the brothers Jan & Joël Martel may best exemplify modernists’ attempts to control nature. As Jean-Claude Nicolas Forestier, a member of the Parisian Musée Social—the institution which instrumentalized eugenics in the process of development—and the Director of Parks and Gardens for the exhibition, recounts their project:

Four tall trees were required for this small garden, and we could not plant them in June, furthermore, their shapes and sizes needed to be strictly identical [...]. With audacity, Mr. Mallet-Stevens resorted to reinforced cement [...]. The design frankly expressed the material’s characteristics while its overall perception was that of a tree.¹⁶

This move to replace unpredictable, non-identical live trees, with concrete and thus formable, identical, white, implacable and undying replications foreshadows what architecture could and would do for the eugenics movements in Latin America. Designed to increase efficiency, concrete construction, in contradiction to its appearance, depends on a very intensive labor process and pool. While the sleek industrial forms enabled by concrete seem to speak to mechanization,

D Porto Pampulha [Porto Pampulha] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | MAP – Museu da Pampulha | Belo Horizonte, Brasil [Brazil], 1997
 E Tautorama [Tautorama] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Paço das Artes | São Paulo, Brasil [Brazil], 2014
 F Sobre a Pureza Visual, da série *Artifactual* [On the Visual Purity, from the series *Artifactual*] | Galeria Vermelho | São Paulo, Brasil [Brazil], 2012



G



G



G



H



H



H

pical de Tavares – suas *Vitórias Régias para o Rio Cocó*, seu *Jardim para Burle Marx* e suas mais recentes *Vitórias Régias para Purus e Negros* – traz o ornamento, por meio da natureza, de volta aos discursos da arquitetura moderna. Essas obras, feitas em colaboração com a designer Celina Hissa e um grupo de artesãos em Fortaleza, invertem e confrontam o concreto, material quintessencial do modernismo, com o crochê, transitando da arquitetura à *artesanaria*, e da ausência de ornamento ao próprio ornamento.¹⁷

Para a exposição *Natural-Natural* em Fortaleza, atualmente no Museu Vale, Tavares recriou o jardim de Burle Marx projetado para a cobertura do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Este jardim parecia examinar criticamente, desde seu interior, um dos mais importantes emblemas do modernismo no Brasil – projetado por Lucio Costa em colaboração com Le Corbusier e construído em 1936 no mesmo lugar onde antes se erguia o Morro do Castelo. Como Burle Marx, Tavares adota padrões abstratos que tentam desafiar a própria natureza tropical – sua exuberância, seu descontrole, sua resistência às atividades humanas. Entretanto, a artista não está retratando um jardim dos trópicos, incrivelmente verde e cheio de plantas raras e coloridas. Em seu jardim quase monocromático – aludindo ao efeito paradoxal da extrema luminosidade que impede a visão na região do Ceará –, há a representação de uma natureza que não é nem

*the labor-intensive crafting process of working with concrete was sublimated in the illusion of mass manufacture. Tavares's new tropical species, her Victorias Regias for the Coco River, her Garden for Burle Marx, and her most recent Victorias Regias for Purus and Negros, brings ornament, via nature, back to the discourses of modern architecture. These works, made in collaboration with designer Celina Hissa and a group of artisans in Fortaleza, Brazil, invert and confront concrete, modernism's quintessential material, with crochet, moving from architecture to artesanaria, and from lack of ornament to ornament itself.*¹⁷

For the exhibition Natural-Natural, in Fortaleza, and now on view at the Museu Vale, Tavares recreated Burle Marx's roof garden for the Ministry of Health and Education in Rio de Janeiro, a garden that seemed to interrogate, from within, one of the iconic emblems of modernism in Brazil—designed by Lucio Costa in collaboration with Le Corbusier and built in 1936 on the very site where the Castelo

natural nem cultivada, uma natureza que foi transformada em bem de consumo. Assim como o Brasil tirou seu próprio nome de um bem natural transformado em bem de consumo, o pau-brasil, seu primeiro produto de exportação, o *Jardim para Burle Marx* de Tavares exibe um catálogo de espécies representadas em diversos materiais, incluindo seda, acrílico, algodão, lã e couro. Não é o jardim tropical dos desejos e pesadelos ocidentais, não é colorido, mas cinza, não é exótico, mas doméstico, não resiste às atividades humanas, mas as absorve. É um jardim de crochê, que exigiu participação humana coletiva, que se torna ele mesmo ornamento, acessório, excedente, supérfluo – o outro.¹⁸

*mountain once stood. Like Burle Marx, Ana follows abstract patterns that attempt to defy the very nature of the tropical—its exuberance, its lack of control, its resistance to human activities. However, Ana is not portraying a tropical garden, incredibly green and full of rare and colorful flora. In her almost monochromatic garden, alluding to the paradoxical effect of the extreme vision impeding luminosity of the Ceará region—there is a representation of nature which is neither natural nor cultivated, a nature that has been turned into commodities. As Brazil took its own name from nature as commodity, from its first product of exportation—the pau-brasil, Tavares' Garden for Burle Marx exhibits a catalogue of species crafted in diverse materials including silk, acrylic, cotton, wool and leather. It is not the tropical garden of western desires and nightmares, it is not colorful but grey, it is not exotic but domestic, it does not resist human activities but absorbs them. It is a crochet garden, one that required collective human participation, one that becomes ornament itself, accessory, surplus, excedent—the other.*¹⁸

G *Vitórias Régias para o Rio Cocó (I a XVI)* [Victorias Regias for the Coco River (I to XVI)]
 Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Museu de Arte Contemporânea
 do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura | Fortaleza, Brasil [Brazil], 2013
 H *Jardim para Burle Marx* (Sala Branca) [Garden for Burle Marx (White Room)]
 Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Museu de Arte Contemporânea
 do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura | Fortaleza, Brasil [Brazil], 2013



Pallazzo. *Desviante Triple_Dia L*, da série *Hieróglifos Sociais*
[Pallazzo. *Desviante Triple_Dia L*, from the series *Social Hieroglyphs*]
Galeria Vermelho | São Paulo, Brasil [Brazil], 2011

II. Oposições 2: O Humano e o Outro Pós-Humano

Por trás dos ideais brancos e assépticos do modernismo, postos em xeque pela obra de Tavares, espreita a visão de um ser humano idealizado, que se torna operável por meio dos mecanismos pseudocientíficos do movimento eugênico, em uma aplicação particularmente agressiva do que conhecemos como humanismo. Surgindo por volta de meados do século XVIII em parceria com o pensamento iluminista, o humanismo foi, e muitas vezes ainda é, uma celebração triunfal e uma fé quase inqualificável naquilo que o homem poderia vir a ser quando se libertasse das amarras da igreja e do Estado monárquico.¹⁹ Enquanto os pensadores do iluminismo se concentravam na importância do aprendizado e da educação para libertar o homem de seus “modos infantis e dependentes” e conduzi-lo à maturidade, o humanismo, ao contrário, privilegiava o que considerava um potencial humano *inato*, carente apenas de um ambiente de liberdade política para dar frutos.²⁰

Foi contra esse pano de fundo que o pós-humanismo tomou forma, na última década. O pós-humanismo, como conceito, tem origem na tese do filósofo francês Michel Foucault de que a ideia do homem propriamente dita “é uma invenção recente”, que emerge de uma mudança fundamental em nossa organização do conhecimento.²¹ Em grande contraste com a singularidade purificada do humanismo, o pós-humanismo reconhece a multiplicidade inerente a cada coisa que um dia consideramos singular; em outras palavras, o pós-humanismo reconhece os componentes animais, tecnológicos, culturais, jurídicos e anatômicos que se coadunam, dispersam e reconfiguram entre si para serem conhecidos como o humano. A teórica Donna Haraway oferece um exemplo convincente em seu livro *When Species Meet* [Onde as espécies se encontram]. Ela escreve:

Eu amo o fato de que os genomas humanos podem ser encontrados em apenas cerca de 10% de todas as células que ocupam o espaço mundano que chamo de meu corpo;

II. Oppositions 2: The Human and The Post-Human Other

Behind the white and aseptic architectural ideals of modernism, challenged by Tavares' work, lurks the vision of an idealized human, made operable through the pseudo-scientific workings of the eugenics movement, in a particularly aggressive application of what is known as humanism.

Arising around the mid-eighteen hundreds, in partnership with Enlightenment thinking, humanism was, and often still is, a triumphant celebration and an almost unqualified faith in what man could become when freed from the bounds of the church and the monarchical state.¹⁹ While early humanists' contemporaries, the Enlightenment thinkers, focused on the importance of learning and education to free man from his “childish and dependent ways” and bring him to maturity, humanism instead championed what it saw as an innate human potential that lacked only an environment of political freedom to bear fruit.²⁰

*It is against this backdrop that posthumanism has, in the last decade, taken shape. Posthumanism, as a concept, is rooted in the philosopher Michel Foucault's thesis that the idea of man itself “is an invention of recent date,” emerging from a fundamental shift in our arrangements of knowledge.²¹ In high contrast to the purified singularity of humanism, posthumanism recognizes the multiplicity inherent in each thing we once thought singular, in other words, posthumanism recognizes the animal, technological, cultural, juridical and anatomical components that coalesce, disperse and reconfigure amongst themselves to be known as the human. Theorist Donna Haraway provides a cogent example in her book, *When Species Meet*, where she writes:*

I love the fact that human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the

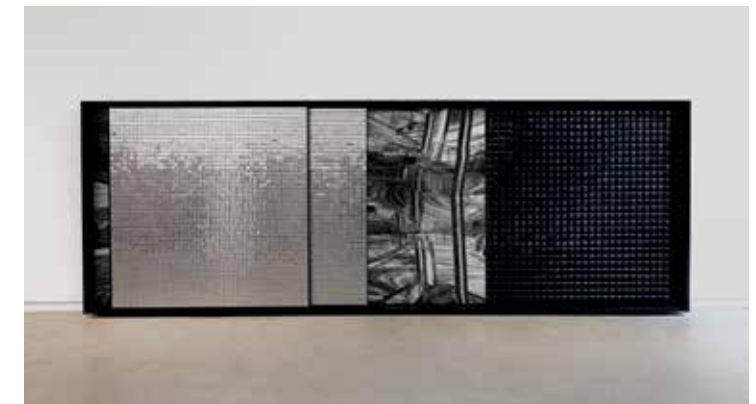
os outros 90% de células são cheios de genomas de bactérias, fungos, protozoários e semelhantes, alguns dos quais tocam em uma sinfonia necessária para que eu viva, e alguns dos quais estão de carona, sem causar dano ao resto de mim, ou de nós. Sou superada em vasto número por meus pequenos companheiros; melhor dito, eu me torno um ser humano adulto por estar na companhia desses pequenos companheiros. Ser um é sempre vir a ser com muitos.²²



1



1



1

Segundo Haraway, os seres humanos são compostos não apenas de espécies orgânicas complexas e variadas em conjunção, mas, como sugere seu trabalho anterior sobre *cyborgs*, o corpo também assume dimensões diferentes quando se acopla com rodas e motor em um carro, quando estende suas próprias capacidades de comunicação por meio da mídia impressa e digital, e ainda, outras vezes, o pós-humano amplifica sua própria capacidade de suportar climas adversos utilizando a arquitetura em todas as suas variáveis de materiais, incluindo alicerces de barro, rocha e insetos. Em outras palavras, diante da inerente conjunção da vida, acima de e contra a definição de humano idealizada, purificada e estritamente categorizada do modernismo, a era pós-humana é, em si mesma, uma era de uma condição complexa orgânica e inorgânica, que não é tão pós-humana quanto é pós-humanista.²³

Através desta lente do pós-humanismo, o próprio modernismo, especialmente por meio do retorno do ornamento, abre-se totalmente para ser mais do que a pureza que professava. Duas inscrições, dos arquitetos Léon Jaussely (membro do Musée Social) e Albert Laprade, para a Exposição Internacional das Colônias em Paris, em 1931, unem-se para ajudar a contar essa história. Projetado para mostrar a influência educativa e refinadora dos arquitetos franceses sobre as colônias francesas, o Palais de la Porte Dorée, também conhecido como Museu das Colônias, à época e hoje, é permeado por uma série de colunas atenuadas, encimadas por capitéis jônicos que ao mesmo tempo emolduram e enjaulam o núcleo interno do edifício, em rígido estilo neoclássico.²⁴ A fachada do museu, revelada por detrás das colunas e visível da rua, foi intrinsecamente esculpida pelo escultor Alfred Janniot,

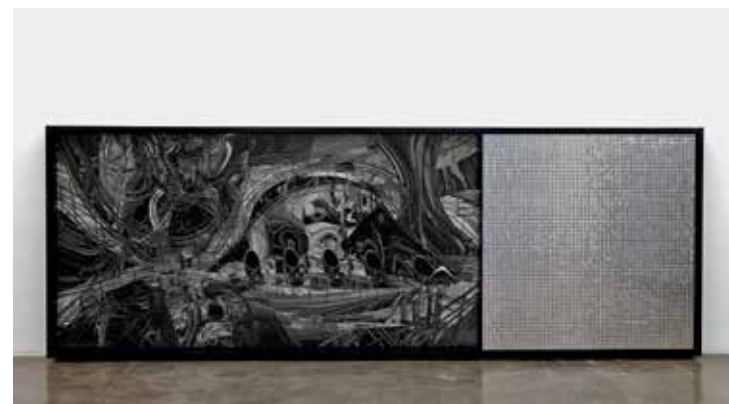
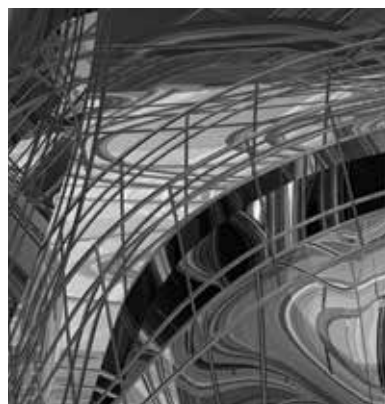
genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm. I am vastly outnumbered by my tiny companions; better put, I become an adult human being in the company of these tiny messmates. To be one is always to become with many.²²

*As Haraway argues, human beings are composites made not only of complex and varied organic species in conjunction, but as her previous work on cyborgs suggests, the body also takes on different dimensions when coupling with wheels and engines in a car, when extending its own communication abilities through print and digital media and still other times the posthuman amplifies its own ability to withstand harsh climates by utilizing architecture in all of its material variabilities, including mud, rock and insect foundations. In other words, in view of the inherent conjunction of life, over and against modernism's idealized, purified and tightly categorized definition of the human, the posthuman era is itself the era of a complex organic and inorganic condition that is not post-human as much as it is post-humanist.*²³

Through this lens of posthumanism, modernism itself, particularly through the return of ornament, cracks open to be more than the purity it purported. Two submissions by architect Léon Jaussely, an additional member of the Musée Social, and architect Albert Laprade, for the 1931 International Exposition of the Colonies in Paris come together to help tell this story. Designed to show the cultivating and refining influence of France's architects on colonial populations, the Palais de la Porte Dorée, also known as the Museum of the Colonies, then and now, is perforated by of a series of attenuated columns with ionic capitals that both frame

de uma maneira inspirada em tapeçaria que conta a história da conquista e do império por meio de representações quase míticas de humanos, animais, arquitetura e plantas tropicais. Os chamados “Outros” primitivos, representados como agrários e quase nus, eram retratados com plantas e animais igualmente exóticos e figuras míticas, em cenas que decididamente uniam ornamento e primitivismo.²⁵ Jaussely, Laprade e Janniot não foram os únicos a fazer essa elisão – já se afirmou que o trabalho de Adolf Loos, ao equacionar ornamento e crime, ofereceu ao indivíduo laico contemporâneo a mais clara compreensão da teoria lamarckiana na época.²⁶ Loos acreditava firmemente que, “conforme a cultura progride, [ela] liberta um objeto após o outro da ornamentação. [E além disso] [...] assim como as raças primitivas conquistadas estavam morrendo mediante um processo biológico de seleção, o ornamento enfrentava a extinção”.²⁷ Ele partilhava essa posição evolucionária com Le Corbusier, que declarou em *L'art décoratif d'aujourd'hui* [A arte decorativa de hoje]: “podemos ver a arte decorativa em seu declínio e observar que, nos últimos anos, a corrida quase histórica em direção à decoração quase orgiástica é nada mais que o último espasmo de uma morte previsível”.²⁸ Traçando uma clara demarcação entre os colonizados e os colonizadores, o Museu das Colônias deu forma real à tentativa de distinguir as “raças primitivas conquistadas” das populações francesas refinadas. De tom sutil, à distância a tapeçaria de Janniot se fundiu em uma cálida superfície monocromática, mantendo uma aparência aceitável para a sociedade parisiense que se dispunha a ver o

*and cage the inner core of the building in stark neo-classical style.*²⁴ *The museum's façade, revealed behind the columns and visible from the street, was intricately carved by sculptor Alfred Janniot in a tapestry-inspired manner which tells the story of conquest and empire through almost mythical depictions of tropical humans, animals, architecture and plants. The so-called primitive others, figured as agrarian, and mostly naked, were depicted with equally exotic plants, animals and mythical figures in scenes that decisively coupled ornament with primitivism.*²⁵ *Jaussely, Laprade and Janniot were not alone in making this elision—it has been postulated that Adolf Loos' work equating ornament and crime offered the contemporary layman the clearest understanding of Lamarckian theory at the time.*²⁶ *Loos was clear in his belief that “as culture progresses, [it] frees one object after another from ornamentation. [And furthermore] [...] just as conquered primitive races were dying out through a biological process of selection, ornament was facing extinction.”*²⁷ *He shared this evolutionary stance with Le Corbusier, who stated in The Decorative Art of Today “we can see decorative art in its decline, and observe that the almost hysterical rush in recent years towards quasi-orgiastic decoration is no more than the final spasm of an already foreseeable death.”*²⁸ *Drawing a clear demarcation between the colonized and the colonizers, the Museum of the Colonies gave real form to the attempt to distinguish the “conquered primitive races” from the refined French populations. Subtle in hue, from a distance Janniot's tapestry melded into a warm monochromatic surface, maintaining an appearance acceptable to Parisian society who were willing to see the colonial “other” in a temporary exhibition but less eager to bear the mark of exoticism on their fair city in perpetuity. Mirroring the still-troubled integration of former colonial peoples into the metropole, this Museum of the*



“Outro” colonial em uma exposição passageira, mas era menos inclinada a suportar a marca do exotismo em sua bela cidade em caráter perpétuo. Refletindo a integração ainda problemática das populações ex-coloniais na metrópole, esse Museu das Colônias (que hoje abriga de modo problemático o Museu da Imigração e um aquário) dá forma à resistência do final do século XIX e início do XX a ver multiplicidade e hibridismo como qualquer outra coisa que não contaminação. É essa visão que marca de maneira tão clara a separação entre a dupla moderna-humanista do ponto de vista pós-humanista.

Os *Desviantes* (da série *Hieróglifos Sociais*) de Tavares encapsulam as economias binárias do primitivismo e do modernismo por meio de um ensaio visual sobre as origens da arquitetura e os preceitos do modernismo. Nesta obra, uma reconstrução digital da Oca de Niemeyer é capturada pelo formato clássico de uma janela horizontal, coberta por camadas de painéis em mosaico de aço inoxidável. Como no Museu das Colônias em Paris, onde a representação dos chamados povos primitivos e da natureza era arquitetonicamente disciplinada pela ordem da colunata, aqui a Oca, em sua aparência contorcida, de pesadelo, é contida por duas estruturas básicas do modernismo: a grade e as janelas em fita – uma das cinco características da arquitetura moderna de Le Corbusier, como ele afirma em seu manifesto de 1926 “Cinco Pontos da Nova Arquitetura”. Primeiro, examinando a grade, a historiadora da arte Rosalind Krauss descreve essa montagem

Colonies (which is now problematically housing the Museum of Immigration and an aquarium) gives form to the late nineteenth and early twentieth century resistance to seeing multiplicity and hybridity as anything other than contamination. It is this view that so distinctly marks off the modern-humanist couple from the post-humanist viewpoint.

Tavares’ Desviantes (from the series Social Hieroglyphs) encapsulate the binary economies of primitivism and modernism through a visual essay on the origins of architecture and the tenets of modernism. In this work, a digital reconstruction of Niemeyer’s Oca is captured by the classical format of a horizontal window, covered by layers of stainless steel mosaic windowpanes. As in the Museum of the Colonies in Paris, in which the depiction of so called primitive people and nature were architecturally disciplined by the order of the colonnade, here the Oca (which is the Portuguese translation for the word ‘hut’ in Tupi Guarani) in its twisted, nightmarish apparition is contained by two of modernism’s primary structures: the grid and the horizontal window—one of Le Corbusier’s five features of modern architecture, as stated in his manifesto, “Five Points Towards a New Architecture.” First, examining the grid, art historian Rosalind Krauss describes this geometric assembly as a zero point, the absolute beginning, a fresh start, which “collapses the spatiality of nature on to the bounded surface of a purely cultural object.”²⁹ Presumed by Kraus to represent a lack of hierarchy, center and narrative, and also a silencing, in Tavares’ Desviantes it is clear that the grid more precisely

geométrica como um ponto zero, o início absoluto, um novo começo, que “desmorona a espacialidade da natureza sobre a superfície limitada de um objeto puramente cultural”.²⁹ Considerada por Krauss como a representação de uma falta de hierarquia, centro e narrativa, e também um silenciamento, fica claro que a grade, nos *Desviantes* de Tavares, contrai o espaço tridimensional e o tempo em um ideal gráfico bidimensional. O mundo, em sua robusta espacialidade, é reduzido a meros pontos manipuláveis sobre eixos x e y. Segundo, refletindo a estrutura em forma de gaiola de Jaussely e Laprade, que contém o exótico relevo de Janniot, os *Desviantes* de Tavares – incorporando as janelas horizontais de Le Corbusier – revelam uma complexa aliança histórica entre antiguidade e modernismo, entre as origens da arquitetura e a estratégia moderna da tábula rasa. Habitualmente uma abertura retangular na fachada é localizada ao nível dos olhos, emoldurando a vista e permitindo a entrada de ar e luz; em contraste, as janelas horizontais de Tavares são cegas e se instalam sobre o piso como estruturas maciças e pesadas. Opacos, os *Desviantes* de Tavares não permitem interpenetração entre o exterior e o interior.³⁰ Os mundos aqui representados são totalmente interiores, construções sociais da natureza e sua estrutura.

Como afirma Marc-Antoine Laugier em seu famoso *Essai sur l’architecture* de 1753, “a oca, como origem, assume uma posição de paradigma para toda a arquitetura: se a arte em geral ‘imitava’ a natureza, então se poderia demonstrar que a arquitetura, por sua vez, imitava não as aparências externas, mas os procedimentos internos da natureza – a causa e os efeitos da sensação física e da necessidade”.³¹ Poder-se-ia dizer que a reconstrução da oca de Niemeyer, por Tavares, é uma imagem ou um raio X de sua estrutura interna, seus ossos e tecidos; quase uma anatomia dissecada. Ao mesmo tempo, há uma torção e sobreposição do espaço arquitetônico na imagem, que critica a limpa rigidez da grade e do espaço da janela horizontal, e, portanto, a agenda disciplinar do modernismo.

contracts three dimensional space and time into a two dimensional graphic ideal. The world, in its robust spatiality, is reduced to mere manipulable points on x and y axes. Second, echoing the cage-like structure by Jaussely and Laprade, which contains Janniot’s exotic relief, Tavares’ Desviantes—embodying Le Corbusier’s horizontal windows—reveal a historical and complex alliance between antiquity and modernism, between the origins of architecture and the modern strategy of the tabula rasa. Customarily a rectangular opening in the façade located at eye level, framing the view and allowing air and light to enter, by contrast, Tavares’ horizontal windows are blind and settle down to the floor as massive, weighty structures. Opaque, Tavares’ Desviantes allow no interpenetration between outside and inside.³⁰ The worlds represented here are entirely interior, social constructions of nature and its structure.

As Marc-Antoine Laugier argues in his famous 1753 Essai sur l’architecture, “the hut as origin, assumes a paradigmatic status for all architecture: if art in general ‘imitated’ nature, then architecture might be demonstrated to imitate in its turn not the outer appearances but the inner procedures of nature—the cause and effects of physical sensation and need.”³¹ One could say that Tavares’ reconstruction of Niemeyer’s hut is an image or an x-ray of its inner structure, its bones and tissues; almost a dissected anatomy. At the same time there is a warping and overlapping of the architectural space in the image, which critiques the clean rigidity of both the grid and the horizontal window space, and thereby modernism’s disciplinary agenda.



Tautorama [Tautorama] | Vista parcial da instalação [Installation partial view]
Paço das Artes | São Paulo, Brasil [Brazil], 2014

III. Exterioridades: Eugenia e Arquitetura

No I Congresso Brasileiro de Eugenia, em julho de 1929, o médico e antropólogo Edgard Roquette-Pinto se dirigiu a um público preocupado em saber como um país tão vasto quanto o Brasil poderia aumentar e aperfeiçoar sua população. Para realizar isso, Roquette-Pinto propôs a eugenia, uma nova ciência ou pseudociência que, juntamente com a medicina e a higiene, garantiria a eficiência e a perfeição da raça.³² Segundo ele, a eugenia integrava a hereditariedade e o ambiente como suas ferramentas básicas. Com as seguintes palavras, Roquette-Pinto salientou uma agenda positivista que trouxe a arquitetura para o centro do movimento eugênico na América Latina: “A domesticação é fator preponderante nas diferenciações raciais; mas é preciso acentuar que a influência não é do meio natural e sim de um meio artificial, criado pelo homem.”³³ Nesse discurso ao Congresso, Roquette-Pinto chamou a atenção para o papel crucial que o ambiente criado pelo homem exerce no “melhoramento” do que ele chamou de “patrimônio biológico” da diversificada população brasileira.³⁴ Em seu convite à engenharia social, Roquette-Pinto apontava explicitamente para a interação genético-ambiental que traria consigo a possibilidade de progresso. Mas que tipo de arquitetura seria capaz de obra tão ambiciosa? As formas brancas, limpas e assépticas do estilo internacional ou a arquitetura neocolonial, com suas formas decorativas e referências históricas? Qual delas embranqueceria a população?

No início dos anos 1920, a luta contra a peste bubônica, a febre amarela e outras doenças tropicais havia levado a reformas radicais na cidade e sua rede de saneamento urbano que atingiram o clímax com o espetacular desmonte do Morro do Castelo.³⁵ A ideia de eliminar a colina não era nova, mas foi somente na década de 1920 que ela se tornou a negação da própria modernidade, um reservatório de vícios e doenças, local de uma população “marginal”, na maioria negros pobres, prostitutas e antigos escravos, que, segundo as elites, invadiram o centro da cidade “com suas práticas embaraçosas de superstição e miséria”.³⁶

III. Exteriorities: Eugenics and Architecture

At the First Brazilian Congress of Eugenics in July of 1929, the physician and anthropologist Edgard Roquette-Pinto addressed an audience preoccupied with the question of how a country as vast as Brazil could best increase and improve its population. To accomplish this, Roquette-Pinto proposed eugenics, a new science or pseudo-science that, together with medicine and hygiene, would guarantee the efficiency and perfection of the race.³² According to him, eugenics integrated heredity and the environment as its primary tools. With the following words, Roquette-Pinto underscored a positivist agenda that brought architecture to the very core of the eugenics movement in Latin America. “It is critical to emphasize that the influence [on our race] does not stem from the natural environment but rather from the artificial environment, created by man.”³³ At this address to the Congress, Roquette-Pinto was calling attention to the crucial role that the man-made environment plays in the “amelioration” of what he called “the biological patrimony” of Brazil’s diverse population.³⁴ Clearly, Roquette-Pinto, in his invitation to social engineering, was pointing to the environmental-genetic interaction that would bring with it the very possibility of progress. But what kind of architecture would be capable of such ambitious work? The white, clean and aseptic forms of the international style or neo-colonial architecture with its decorative forms and historical references? Which one would whiten the population?

In the early 1920s, the battle against bubonic plague, yellow fever, and other tropical diseases had led to radical sanitary and urban reforms that reached their climax with the spectacular demolition of the Morro do Castelo.³⁵ The idea of eliminating the mountain was not new, but it was not until the 1920s that the mountain became the very negation of modernity itself, a reservoir of vice and disease, a place of a “marginal” population, mostly poor blacks, prostitutes, and former slaves, who, according to the elites, invaded the center of the city “with their embarrassing practices of superstition and misery.”³⁶

Naquela época, a medicina tornou-se o principal instrumento usado por essas elites para estudar e então reconfigurar suas populações nacionais. Foi somente nesse momento, quando a higiene – até então compreendida como pessoal ou ambiental – se tornou higiene social, que a derrubada do Morro do Castelo se tornou possível. Essa dramática demolição – gerando um extenso território que, dois anos depois, seria ocupado pela Exposição Internacional em comemoração ao centésimo aniversário da Independência do Brasil – representou a primeira e mais radical ação na construção de uma nova imagem nacional, livre de associações retrógradas e de exotismo racial.³⁷ Em outras palavras, a exposição foi concebida como um autorretrato de uma nação moderna – uma nação que era capaz de empreender “um processo de autorreconstrução, não apenas de seu meio, mas de sua população”.³⁸

A Exposição Internacional, que se promoveu como uma tábula rasa, representou uma “vitória” literal sobre o território – agora limpo de sua história e de seus moradores indesejados. Seu catálogo de mais de 500 páginas, o *Livro de ouro*, é notável pela eliminação de todos os vestígios dos componentes africanos e indígenas da cultura brasileira. Com exceção de um artigo que menciona brevemente a abolição da escravidão, o catálogo apresenta o Brasil como um país branco.³⁹ Um exame de suas imagens oferece uma excelente demonstração da nova aliança entre beleza, saúde, tropicalidade e modernização que as elites brasileiras adotaram para representar a si mesmas e sua nova nação. Na maioria dos materiais publicitários do catálogo, homens, mulheres e crianças brancas de aparência clássica greco-romana, vestindo túnicas vermelhas ou brancas e coroas, foram dispostos contra um morro e jardins de aspecto europeu, transplantados para emoldurar a arquitetura e o maquinário de fábricas modernas. Assim como os seres humanos eram retratados como ícones do ideal, o mesmo ocorria com os monumentos naturais, libertos de sua fatalidade tropical, politizados como novos ícones de identidade coletiva e moralizados como elementos de transformação diretamente ligados à reimaginação do corpo. Em diversos anúncios, o catálogo exaltava os monumentos naturais do Rio de Janeiro, particularmente os feitos ou dominados pelo homem. De fato, um anúncio farmacêutico retrata o célebre Pão de Açúcar como uma das Sete Maravilhas do Mundo.



J

At that time, medicine became the principal tool used by these elites to study and then reconfigure their national populations. It was only at this point, when hygiene—until then understood as personal or environmental—became social hygiene, that the demolition of the Morro do Castelo was possible. This dramatic demolition—which generated an extensive territory that, two years later, would be occupied by the International Exhibition commemorating the one hundredth anniversary of Brazil’s independence—represented the first and most radical action in the construction of a new national image, free of backward associations and racial exoticism.³⁷ In other words, the exhibition was conceived as a self-portrait of a modern nation—a nation that was able to undertake “a self-remaking process, not only of its milieu but of its population.”³⁸

The International Exhibition, which promoted itself as a tabula rasa, represented a literal “triumph” over the territory—a territory now cleansed of its history and unwanted inhabitants. Its more than 500 page catalogue, the Livro de Ouro is striking in its complete elimination of all traces of the African and indigenous component of the Brazilian culture. With the exception of one article briefly mentioning the abolition of slavery, the catalogue presents Brazil as a white country.³⁹ An examination of its images provides an excellent demonstration of a new alliance between beauty, health, tropicality and modernization that the Brazilian elites adopted to represent themselves and their new nation. In most publicity materials within the catalogue, white men, women, and children of classic Greco-Roman appearance, wearing red or white robes and crowns, were arranged against a transplanted European-looking hill and gardens



J



J

Assim como o catálogo foi dominado por pessoas de aparência helênica, o local do morro arrasado foi subitamente dominado por pavilhões neocoloniais – e até por um esplêndido porto para hidroaviões, construído para oferecer uma entrada gloriosa na capital. A adoção da arquitetura neocolonial foi seguida alguns anos depois por um convite ao arquiteto francês Donat-Alfred Agache, membro do Musée Social, para formular um plano urbano nas linguagens que os reformadores haviam identificado como suas.⁴⁰ Curiosamente, os estilos europeus neocolonial e de *Beaux-Arts* eram intercambiáveis como representações da ideologia visual do país, e o convite a Agache sugere uma interessante cumplicidade entre ciência e estética nas práticas de médicos e arquitetos. Os proponentes de Agache no Brasil eram médicos que apoiavam as ideias neolamarckianas proclamadas pelo Musée Social, do qual Agache, Forestier e Jaussely eram membros ativos.

Devemos nos perguntar por que os organizadores dessa exposição selecionaram o estilo neocolonial para representar seu novo país moderno no centenário de sua independência? Em outras palavras, o que essas duas imagens – pessoas brancas e arquitetura neocolonial – têm a ver uma com a outra? Ninguém ilustra melhor essa conexão entre raça e estilo que Lucio Costa, que, em 1928, fez esta ligação racista em um artigo de jornal:

to frame the architecture and machinery of modern factories. Just as human beings were portrayed as icons of the ideal, so too were natural monuments, released from their tropical fatality, politicized as new icons of collective identity, and moralized as elements of transformation directly linked to the reimagining of the body. In several advertisements, the catalogue exalted the natural monuments of Rio de Janeiro, particularly those man-made or man-dominated. In fact, a pharmaceutical advertisement portrays the celebrated mountain Pão de Açúcar as one of the Seven Wonders of the World.

Just as the catalogue was overrun by Hellenic-looking people, the demolished mountain’s footprint was suddenly overrun by neo-colonial pavilions—and even by a splendid hydroplane port built to provide a glorious entrance to the capital city. The adoption of neo-colonial architecture was followed a few years later by an invitation to French architect and member of the Musée Social Donat-Alfred Agache, to formulate an urban plan in the languages reformers had identified as their own.⁴⁰ Curiously, the European neo-colonial and Beaux-Arts styles were interchangeable as representations of the visual ideology of the country, and Agache’s invitation suggests an interesting complicity between science and aesthetics in the practices of physicians and architects. Agache’s proponents in Brazil were physicians supporting the neo-Lamarckian ideas proclaimed at the Musée Social, where Agache, Forestier, and Jaussely were active members.

One must ask, why did the organizers of this exhibition select the neo-colonial style to represent their new modern country in the centennial anniversary of its independence? In other words, what do

J Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer [Middelburg Airport Lounge with Parede Niemeyer] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | De Vleeshal, Middelburg, Holanda [Netherlands], 2001

Sou apenas pessimista quanto [...] à arquitetura em geral e [ao] urbanismo. Toda arquitetura é uma questão de raça, enquanto nosso povo for essa coisa exótica que vemos pelas ruas, a nossa arquitetura será forçosamente uma coisa exótica. Não se trata da meia dúzia que viaja e se veste na rue de la Paix, mas da multidão anônima que toma trens da Central e Leopoldina, gente de caras lívidas, que nos envergonha por toda a parte. O que podemos esperar em arquitetura de um povo assim? Tudo é função da raça. A raça sendo boa, o governo é bom, será boa a arquitetura. Falem, discutam, gesticulem, o nosso problema básico é a imigração selecionada, o resto é secundário, virá por si.⁴¹

Assim, o estilo neocolonial no Brasil, que era em certo sentido antimodernista, pró-ibérico e “branco”, foi apropriado como emblema de progresso e modernidade – sugerindo que Costa pretendia que seu silogismo eugênico de raça gerando bom governo, gerando boa arquitetura, também funcionasse ao contrário.⁴² Em todo caso, o estilo branco neocolonial, representado em quase todos os pavilhões da exposição, foi declarado pelo governo, de 1922 a 1938, o estilo nacional – obrigatório para todo edifício que representaria o Brasil no exterior. Talvez essa necessidade de apresentar o Brasil moderno como uma sociedade branca homogênea estivesse por trás da omissão da raça como fator demográfico em todo censo nacional de 1890 a 1940. Essa omissão não foi o resultado da necessidade de promover uma sociedade racialmente neutra, mas da fantasia de um muito desejado Brasil branco.⁴³

A raça é um “esquema epidérmico”, afirma Frantz Fanon em seu famoso livro *Black Skins White Masks*⁴⁴ (Peles negras, máscaras brancas). Sua visibilidade gritante marca os corpos como adequados ou inadequados de acordo com as variações de cor da pele, embutindo convenções sociais, políticas e pseudocientíficas e um viés discriminatório em dados biológicos falaciosos. Um exemplo icônico da colusão entre raça e a obsessão da arquitetura moderna por superfícies, a casa projetada por Loos para a famosa bailarina e cantora afro-americana Josephine Baker apresenta uma “revisão subaquática” de superfícies.⁴⁵ Em seu projeto, que



K

these two images—white people and neo-colonial architecture—have to do with one another? No one illustrates this connection between race and style better than Lucio Costa, who, in 1928, made this racist link in a newspaper article:

I am pessimistic about [...] architecture and urbanism in general. All architecture is a question of race. When our nation is that exotic thing that we see on the streets, our architecture will inevitably be an exotic thing. It is not those half dozen who travel and dress on Rue de la Paix, but that anonymous crowd that takes trains from Central [Station] and Leopoldina, people with sickly faces who shame us everywhere. What can we expect from people like this? Everything is a function of race. If the breed is good, and the government is good, the architecture will be good. Talk, discuss, gesticulate: our basic problem is selective immigration; the rest will change on its own.⁴¹

Thus, the neo-colonial style in Brazil, which was in a sense anti-modernist, pro-Iberian and “white,” was appropriated as the emblem of progress and modernity—suggesting that Costa intended for his eugenic syllogism of breed begetting good government begetting good architecture to also work in reverse.⁴² In any event, the neo-colonial white style, represented in almost every pavilion at the exhibition, was declared by the government, from 1922 to 1938, to be the national style—mandatory for every building that would represent Brazil abroad. Perhaps this need to present modern Brazil as a homogeneous white society was behind the omission of race as a demographic factor in every national census from 1890 to 1940. This omission was not the result of a need to promote a race-neutral society, but of the fantasy of a much desired white Brazil.⁴³



K

não foi construído, um volumoso monólito com faixas pretas e brancas, perfurado por janelas pequenas e esparsas, contém uma piscina de altura dupla (ou dois andares) – o centro da casa. Lá, o corpo negro nu e “exotizado” de Josephine Baker, segundo a imaginação de Loos, nadaria e se apresentaria para seus convidados, que poderiam vê-la não apenas do deque da piscina no segundo andar, mas também pela janela de vidro na parede da piscina, dando para os espaços internos do primeiro andar. Criando um diálogo entre a fachada exterior tatuada e o próprio corpo de Baker, entendido como a superfície dos espaços internos da casa, a residência de Loos “é toda superfície”, projetando em seu corpo arquitetônico as próprias ideologias da cultura ocidental sobre raça, sexualidade, exotismo e tabu.⁴⁶

De *Parede Niemeyer*, um fac-símile da grande parede de vidro no Cassino da Pampulha de Niemeyer, criada em 1998 para o Museu Brasileiro da Escultura, projetado por Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, à *Parede Loos*, uma nova instalação criada para o Museu Vale, em Vila Velha, Espírito Santo, Ana Maria Tavares vem desestabilizando as percepções espaciais e ornamentando as superfícies assépticas da célebre arquitetura modernista. Para Tavares, a *Parede Niemeyer* era “uma síntese da utopia modernista, um elemento não estrutural, um elemento autônomo capaz de atravessar a realidade e transformá-la”.⁴⁷ Desde 1998, Tavares levou a parede de espelhos de Niemeyer para diversos lugares, da Turquia a Portugal e à Holanda, mas foi no Brasil que Tavares infundiu natureza, cor e linguagem para “contaminar” a entidade utópica de Niemeyer – no Museu de Arte Contemporânea de

Race is an “epidermal schema,” Frantz Fanon argues in his famous book *Black Skins White Masks*.⁴⁴ Its blatant visibility marks bodies as fit or unfit according to skin color gradients, embedding social, political and pseudo-scientific conventions and discriminatory bias into specious biological data. An iconic example of the collusion between race and modern architecture’s obsession with surfaces, Loos’ house for famed African-American dancer Josephine Baker presents an “underwater revue” of surfaces.⁴⁵ In his unbuilt project, a bulky black and white striped monolith, pierced by small and sparse windows, contains a double-height (or two story) swimming pool—the core of the house. There, Josephine Baker’s naked, exotized black body, would, according to Loos’ imagination, swim and perform for her guests who could see her not only from the second floor pool deck but also through the glass windows piercing the pool walls, opening to the interior spaces of the first floor. Creating a dialogue between the tattooed exterior façade and Baker’s own body, understood as the surface of the home’s interior spaces, Loos’ house “is all surface,” projecting on its architectural body western culture’s own ideologies of race, sexuality, exoticization and taboo.⁴⁶

From Niemeyer Wall, a facsimile of the large glass wall at Niemeyer’s Casino de Pampulha, created in 1998 for Paulo Mendes da Rocha’s Brazilian Museum of Sculpture in São Paulo, to Loos Wall, a new installation created for the Museu Vale in Vila Velha, Espírito Santo, Ana Maria Tavares has been destabilizing spatial perceptions and ornamenting the aseptic surfaces of celebrated modernist architecture. For Tavares, Niemeyer Wall was “a synthesis of the modernist utopia, a non-structural element, an autonomous element, capable of traversing reality and transforming it.”⁴⁷ Since 1998, Tavares brought Niemeyer’s mirror wall to a wide variety of places, from Turkey, to Portugal, to the Netherlands, but it was in Brazil where Tavares infused nature, color and language to “con-

K Cityscape (Parede Ana Maria Tavares para Niemeyer) [Cityscape (Ana Maria Tavares’s Wall for Niemeyer)] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Bienal de São Paulo | São Paulo, Brasil [Brazil], 2001

Niemeyer, em Niterói, refletindo o relevo ornamental do teto da galeria, e no Pavilhão da Bienal, em São Paulo, imitando a parede estruturada de Niemeyer e acrescentando cor, palavras e a natureza refletida em suas superfícies imaculadas.⁴⁸ Realizando o que a artista chama de rotação, uma estratégia sistemática usada por Tavares para levar o visitante não apenas a uma experiência estética, mas também crítica, a *Parede Loos* traz a fachada exterior da casa de Baker para o espaço interno do museu. Ao pintar a fachada perfeitamente tatuada de Loos sobre as paredes irregulares do museu, e sobrepondo essa pintura com uma gigantesca projeção de vídeo, através da qual o espectador é convidado a navegar do exterior para o interior da casa de Loos para Josephine Baker, essa nova instalação articula temas de performance, visualidade e as políticas da natureza e ornamentação como alteridade.

Em seu famoso livro *Urbanisme*, de 1925, Le Corbusier escreveu: “Loos me disse um dia: ‘Um homem culto não olha pela janela; sua janela é um vidro fosco; existe somente para deixar entrar a luz, não para permitir a passagem do olhar.’”⁴⁹ Na arquitetura de Loos, as janelas são bloqueadas por móveis ou cobertas por cortinas – nunca convidam a olhar os espaços.⁵⁰ Tavares parece instrumentalizar as características do espaço principal do Museu Vale com suas janelas cegas posicionadas muito acima do nível dos olhos, replicando-as nas paredes da casa de Loos projetada para Josephine Baker, que são, no início do vídeo, opacas e sem qualquer reflexo. Enquanto a câmera se move lentamente pelas fachadas externas da casa, as janelas tornam-se mais e mais translúcidas até se dissolverem totalmente nas paredes, em uma visão da natureza tropical, com cachoeiras e plantas nativas. Em vez de pássaros e água, ouvimos sons mecânicos acompanhando as imagens da natureza exuberante.⁵¹ Quando a câmera recua, o visitante vê-se diante de uma imagem projetada, quase uma tela de cinema que apresenta a natureza, e de repente o espectador é ressituaado dentro de algo semelhante a um dos esboços do Rio de Janeiro feitos por Le Corbusier. Ao recriar uma imagem do Rio desenhada por Le Corbusier, na qual o arquiteto primeiro representa o Pão de Açúcar, depois as montanhas e praias que o

taminate” Niemeyer’s utopian entity—at Niemeyer’s Museum of Contemporary Art in Niteroi by reflecting the ornamental ceiling relief of the gallery, and at Niemeyer’s Biennale Pavilion in São Paulo by mimicking Niemeyer’s structured wall and adding color, words and reflected nature to its pristine surfaces.⁴⁸ Performing what the artist calls a rotation, a systematic strategy used by Tavares to lead the visitor to not only an aesthetic experience but also a critical one, Loos Wall brings the exterior façade of Baker’s house into the interior space of the museum. Painting Loos’ perfect tattooed façade on the museum’s irregular walls and overlaying this painting with a gigantic projection of a video, through which the viewer is invited to navigate from the exterior to the interior of Loos’ house for Josephine Baker, this new installation articulates themes of performance, visuality and the politics of nature and ornamentation as otherness.

In Le Corbusier’s famous 1925 book The City of Tomorrow, he argues “Loos told me one day: ‘A cultivated man does not look out of the window; his window is a ground glass; it is there only to let the light in, not to let the gaze pass through.’”⁴⁹ In Loos’ architecture, windows were either blocked by furniture or covered by curtains—they were never inviting viewing spaces.⁵⁰ Tavares seems to instrumentalize the features of the main space of the Museu Vale with its blind windows positioned far above eye level, by replicating them on the projected walls of Loos’ house for Baker, which are, at the beginning of the video, opaque and without any reflection. As the camera slowly moves along the house’s exterior façades, the windows become more translucent finally dissolving altogether, with the walls, into a view of tropical nature, complete with rushing waterfalls and native foliage. Instead of birds and water, we hear mechanical sounds accompanying the images of exuberant



L



M



N

rodeiam, depois as palmeiras, as bananeiras e todo “o esplendor tropical [que] anima o lugar”, depois um homem em sua confortável poltrona e finalmente as linhas de perspectiva de um espaço interno que hoje emoldura o Rio e sua natureza tropical, Tavares, como Le Corbusier, coloca o espectador no espaço disciplinar da arquitetura.⁵² Entretanto, no vídeo da artista, a poltrona é substituída por uma *chaise longue* de navio e replicada em uma série de *bunkers* – estruturas encapsuladas que isolam os seres humanos diante de imagens da natureza. Mas subitamente a câmera sobe em direção ao teto, e uma vista aérea dessas séries de *bunkers* revela uma grade perfeita, o ponto zero da imaginação moderna da arte e da arquitetura. É nesse ponto que a câmera e o espectador mergulham nos *bunkers*, somente para surgirem dentro da piscina no centro da casa que Loos projetou para Baker. A natureza tropical reaparece projetada nas paredes que circundam a piscina. O visitante nunca vê o corpo negro exotizado de Baker nadando livremente “em líquido-água, fugaz, impossível de ser controlado” cercado de cachoeiras e flora exótica.⁵³ Baker, assim como os visitantes do museu, é capturada em um duplo encapsulamento, tanto na piscina de Loos como nos *bunkers* de Tavares, que são visíveis através da água límpida da piscina. Nesse ponto, o interior da casa de Loos torna-se tão sedutor quanto seu exterior, revelando um projeto central, mas ignorado nas discussões sobre arquitetura moderna – sua agenda clínica –, sua função disciplinar que viajou ao Brasil no dorso da ciência médica e da eugenia lamarckiana.⁵⁴

nature.⁵¹ As the camera pulls back, the visitor is positioned in front of a projected image, almost a theatre screen where nature is being played, and suddenly the viewer is resituated within something akin to one of Le Corbusier’s sketches of Rio. Recreating an image drawn by Le Corbusier of Rio, where the architect first draws the Pão de Açúcar, then the mountains and beaches that surround it, then the palms, the banana trees and all “the tropical splendor [that] animates the site,” then a man in his comfortable armchair, to finally draw the perspective lines of an interior space, which now frame Rio and its tropical nature, Tavares, like Le Corbusier places the viewer in the disciplinary space of architecture.⁵² However, in Tavares’ video the armchair is substituted by a cruise ship chaise longue and replicated in a series of bunkers—encapsulated structures that isolate human beings in front of images of nature. But suddenly, the camera rises toward the ceiling and an aerial view of these series of bunkers reveals a perfect grid, the zero point for art and architecture’s modern imagination. It is at this point that the camera and the viewer dive into the bunkers, only to come up within the swimming pool at the center of Loos’ house for Baker. Tropical nature reappears projected on the pool’s surrounding walls. The visitor never sees Baker’s exotized black body swimming free “in water-liquid, elusive, unable to be controlled” surrounded by waterfalls and exotic flora.⁵³ Baker as well as museum visitors are caught in a double encapsulation in both Loos’ pool and Tavares’ bunkers, which are visible through the clear water of the pool. At this point, the inside of Loos’ house becomes as arresting as its exterior revealing a central but disregarded project of modern architecture—its clinical agenda—its disciplinary function which traveled to Brazil on the back of medical science and Lamarckian eugenics.⁵⁴

L *Exit I com Parede Niemeyer* [Exit I with Niemeyer Wall] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Museu de Arte de São Paulo | São Paulo, Brasil [Brazil], 2001
M *Exit I com Parede Niemeyer* [Exit I with Niemeyer Wall] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Museu de Arte Contemporânea de Niterói | Niterói, Brasil [Brazil], 2000
N *Paisagem para Exit II (Rotterdam Lounge)* [Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge)] | Vista parcial da instalação [Installation partial view] | Culturgest | Porto, Portugal, 2005

Notas

1 Ao reinventar o espaço e seus elementos expográficos em 1968, após o término de sua visão arquitetônica para o MASP, as bases de vidro para esculturas não realizadas de Lina Bo Bardi e seus suportes de vidro para a coleção de arte do museu inspiraram as *Vitrines*, da série *Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi)* de Tavares. Dando a cada obra uma qualidade quase suspensa, esses elementos museográficos e sua localização no espaço ofereciam aos visitantes do museu uma oportunidade de criar um percurso autoguiado do acervo, pois uma peça podia ser vista através do vidro de outra, sem caminhos oficiais para narrar cada novo encontro. A coragem formal e política da visão de Bo Bardi é algo a que os artistas contemporâneos ainda aspiram. Sobre a obra de Bo Bardi no MASP, ver LIMA, Zeuler R. M. de A. *Lina Bo Bardi*. Londres: Yale University Press, 2013. p. 122-137; e OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi, obra construída/Built Work. *2G International Architecture Review*, v. 23/24, 2003. p. 142.

2 GALTON, Francis. Eugenics: Its Definition, Scope and Aims. *The American Journal of Sociology*, v. X, jul. 1904.

3 Como parte do proselitismo da eugenia ao qual dedicou seus últimos anos, em 1910 Galton escreveu uma novela utópica intitulada *Kantsaywhere* [trocadilho de “não posso dizer onde”, envolvendo o nome de Kant], que retrata um Estado utópico organizado de acordo com suas opiniões sobre hereditariedade. “Os genes eram quase tudo em Kantsaywhere. Aquilo que é transmissível por hereditariedade – o natural – era na verdade a preocupação mais premente, segundo o professor I. Donoghue, um imigrante bem-sucedido na história de Galton e a voz principal na história. Como explica Donoghue, o que os preocupa em cada um deles é o natural e, por conseguinte, unicamente as características hereditárias’. Então, esclarece ele, ‘ouvimos falar muito no discurso político sobre o *valor da terra virgem*, isto é, [da terra] que não foi cultivada, cercada ou drenada, arada ou plantada, que só pode ser acessada por depósitos de sedimentos, e na qual não há casas nem construções rurais. Aplicando essa ideia ao ser humano, como se fosse terra, é seu valor de *terra virgem* que os moradores de Kantsaywhere tentam avaliar’. A supremacia do ‘natural’ – sejam terra ou pessoas – era inegável na história de Galton. Em outras palavras, era só o *valor de terra virgem* dos habitantes dessa sociedade utópica – as pessoas como recursos naturais – que importava.” LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. Utopia en práctica: eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana. In: HEFFES, Gisela (Org.). *Utopias urbanas*: geopolíticas del deseo en América Latina. Madri: Vervuert, 2013. p. 134.

4 Esse é o principal argumento da dissertação de doutorado de Fabiola López-Durán (MIT, 2009) e seu próximo livro. Ver LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. *Eugenics in the Garden*: Architecture, Medicine and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century. Tese de Doutorado, Massachusetts Institute of Technology, 2009.

5 STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

6 Para obras sobre as construções sociais da natureza, dos estudiosos acima citados, ver: MITCHELL, W. J. T. *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002; STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001; STEPAN, Nancy Leys. *The Hour of Eugenics*: Race, Gender and Nation in Latin America. Ithaca: Cornell University Press, 1996; SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Nova York: Vintage Press, 1996.

7 SCHAMA, Simon. *Landscape and Memory*. Nova York: Vintage Press, 1996. p. 9.

8 PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*. Nova York: Routledge Press, 2008. p. 193.

9 STEPAN, Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

10 MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature*: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

11 Ao criar uma estética no cruzamento da ontologia ob-jetual, o romantismo do século XIX e uma notavelmente estranha, populosa e extremamente íntima compreensão da ecologia, Timothy Morton descreve a estética como a própria causalidade. A lacuna existente entre o que uma coisa é e a sua aparência é a consequência de algo canhestramente denominado *withdrawal* (retiro ou recuo) – termo que vem da fenomenologia do século XX, e migra para as interações humanas e não humanas que os pensadores do conceito original não estavam preparados para pensar. MORTON, Timothy. *Realist Magic*: Objects, Ontology, Causality. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

12 Dentre as obras de Tavares em que esta estratégia é enfatizada, poderíamos mencionar as de 2012, *Sobre a Pureza Visual* (da série *Artifactual*), e sua instalação de 2013 *Tautorama* no Paço das Artes, em São Paulo.

13 LE CORBUSIER. Architecture et urbanisme: La maison des hommes (texto manuscrito e datilografado escrito para *Comoedia* em agosto de 1942), FLC B3-3/ 615 g 630, Paris. Este artigo não foi publicado até 1985, quando o texto foi incluído por Giuliano Gresleri em sua introdução à primeira edição italiana de *La maison des hommes*, de Le Corbusier. Ver GRESLERI, Giuliano. Introdução. In: LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. *La Casa Degli Uomini*. Milão: Jaca Book, 1985. p. 22–24.

14 Le Corbusier escolheu a imagem dessa árvore para representar a essência de *La maison des hommes* e a dou-trina social que ela articula. Ver LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit.

15 LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in The Garden*, op. cit., p. 113. Ver também DARWIN, Charles. Natural Selection e The Survival of the Fittest. In: _____. *On the Origin of the Species*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. p. 7-43.

16 Dorothee IMBERT, Dorothee. *The Modernist Garden in France*. (New Haven: Yale University Press, 1993). p. 40.

17 Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva e Verônica Vieira dos Santos são algumas das artesãs que participaram deste projeto.

18 Baseando-se no trabalho de Burle Marx, que trouxe a desprezada e exótica flora brasileira para seus jardins modernos, juntamente com a incorporação por Lina Bo Bardi da arte folclórica e da cultura popular em seus edifícios e móveis modernos, Tavares traz o trabalho de artesãs para museus e galerias de arte, ao mesmo tempo ajudando a incorporar essas mulheres ao sistema legal do trabalho no Brasil. Esperamos que futuros projetos como este não apenas confirmam poder às mulheres, como também des-construam as relações socioeconômicas entre artistas e artesãos. Precedentes ponderados dessas desconstruções são visíveis no trabalho de artistas contemporâneos como Margarita Cabrera.

19 As definições de humanismo são múltiplas e complexas: uma das primeiras, que data do século II, aponta para o amor por toda a humanidade, enquanto a segunda, pela qual nos interessamos aqui, aponta para obras e ideias seletas que brotaram da França pós-revolucionária, salientando o potencial do homem, acessível sem a ajuda da igreja ou instituições semelhantes. Jean Jacques Rousseau e Karl Marx podem ser considerados os pensadores fundantes desse segundo tipo de humanismo. Baseamo-nos aqui na definição de humanismo de Michel Foucault, descrita em: FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment? In: RABINOW, Paul (Org.). *The Foucault Reader*. Nova York: Pantheon Books, 1984. p. 32–50.

20 Em um artigo intitulado “What is Enlightenment?” [O que é o iluminismo?], Michel Foucault lê o ensaio homônimo de Immanuel Kant e distingue o humanismo – uma glorificação do humano como é encontrado – do iluminismo, entendido como o processo ativo de aumentar a autossuficiência por meio da educação, baseada nos valores da tradição e da comunidade que servem como limite externo da razão. FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment?, op. cit., p. 32–50

21 FOUCAULT, Michel. *The Order of Things*. Nova York: Vintage Books, 1973. p. 387.

22 HARAWAY, Donna. *When Species Meet*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008. p. 3–4.

Notes

1 *Reinventing the space and display elements of gallery installations in 1968, following the completion of her architectural vision for the MASP, Lina Bo Bardi’s unrealized glass sculpture bases and her glass easels for the museum’s predominantly western art collection, inspired Tavares’ Vitrines, from the series Lost Landscapes (for Lina Bo Bardi). Giving each work an almost suspended quality, these museographical elements and their location in the space offered the museum visitor the opportunity to create a self-guided tour of the amassed collection, as one piece could be seen through the glass of another, without official pathways to narrate each new encounter. The formal and political bravery of Bo Bardi’s vision is one to which contemporary artists are still aspiring. For more on Bo Bardi’s work on and within the MASP, see: LIMA, Zeuler R. M. de A. Lina Bo Bardi. London: Yale University Press, 2013. p. 122-137; and OLIVEIRA, Olivia de. Lina Bo Bardi, obra construída/Built Work. 2G International Architecture Review, v. 23/24, 2003. p. 142.*

2 GALTON, Francis. *Eugenics: Its Definition, Scope and Aims*. The American Journal of Sociology, v X, Jul. 1904.

3 *As part of the eugenics proselytism that occupied his last years, in 1910 Galton wrote an utopian novel amusingly titled Kantsaywhere, which portrays an utopian state organized according to his views on heredity. “Genes were almost everything in Kantsaywhere. That which is transmissible by heredity—the natural—was in fact the most pressing concern according to Professor I. Donoghue, a successful immigrant in Galton’s tale and the main voice of the story. As Donoghue explains, [...] what they are concerned with in one another are the natural, and therefore the only heritable characteristics. Then, he clarifies, ‘We have heard much in political talk of the prairie value of land, that is to say, of its value when uncultivated, neither fenced nor drained, ploughed nor planted, only to be reached over the waste, and having neither houses nor farm buildings. Applying this idea to man, as if he were land, it is the prairie value of him that the Kantsaywhere people seek to ascertain.’ The supremacy of the natural—whether land or people—was undeniable in Galton’s tale. In other words, it was only the prairie value of inhabitants of this utopian society—people as natural resource—that was significant.”* LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. Utopia en práctica: eugenesia y naturaleza en la construcción de la ciudad moderna latinoamericana. In: HEFFES, Gisela (Ed.). Utopias urbanas: geopolíticas del Deseo en América Latina. Madrid: Vervuert, 2013. p. 134.

4 *This is the main argument of Fabiola López-Durán’s Ph.D. dissertation (MIT, 2009) and forthcoming book. See LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. Eugenics in the Garden: Architecture, Medicine and Landscape from France to Latin America in the Early Twentieth Century. Ph.D. Diss., Massachusetts Institute of Technology, 2009.*

5 STEPAN, Nancy Leys. *Picturing Tropical Nature*. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

6 *For works by the abovementioned scholars on social constructions of nature see: MITCHELL, W.J.T. Landscape and Power. Chicago: University of Chicago Press, 2002; STEPAN, Nancy Leys. Picturing Tropical Nature. Ithaca: Cornell University Press, 2001; STEPAN, Nancy Leys. The Hour of Eugenics: Race, Gender and Nation in Latin America. Ithaca: Cornell University Press, 1996; SCHAMA, Simon. Landscape and Memory. New York: Vintage Press, 1996.*

7 SCHAMA, Simon. Landscape and Memory. New York: Vintage Press, 1996. p. 9.

8 PRATT, Mary Louise. Imperial Eyes. New York: Routledge Press, 2008. p. 193.

9 STEPAN, Leys. Picturing Tropical Nature. Ithaca: Cornell University Press, 2001. p. 15.

10 MORTON, Timothy. Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

11 *By creating an aesthetics at the intersection of object oriented ontology, 19th century Romanticism and a sparkingly weird, crowded and exceedingly intimate understanding of ecology, Timothy Morton describes aesthetics as causality itself. The gap that exists between what a thing is and how a thing appears is the result of an awkwardly named “withdrawal” – a term that comes straight from twentieth century phenomenology, into human and non-human interactions which the concepts original thinkers were not prepared to think. MORTON, Timothy. Realist Magic: Objects, Ontology, Causality. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.*

12 *Among Tavares’ works in which this strategy is emphasized we could mention her 2012 works On Visual Purity (Artifactual series) and her 2013 installation Tautorama at Paço das Artes, São Paulo.*

13 LE CORBUSIER. Architecture et urbanisme: La maison des hommes (text manuscript and dactilograph written for Comoedia in August 1942), FLC B3-3/ 615 g 630, Paris. This article was unpublished until 1985, when the text was included by Giuliano Gresleri in his introduction to the first Italian edition of Le Corbusier’s La maison des hommes. See GRESLERI, Giuliano. Introduction. In: LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. La Casa Degli Uomini. Milano: Jaca Book, 1985. p. 22-24.

14 *Le Corbusier selected the image of this tree as the quintessential image of La maison des hommes and the social doctrine it articulates. See LÓPEZ-DURÁN, Eugenics in The Garden, op. cit.*

15 LÓPEZ-DURÁN, Eugenics in The Garden, op. cit., p. 113. See also DARWIN, Charles. Natural Selection and The Survival of the Fittest. In: _____. On the Origin of the Species. Cambridge: Harvard University Press, 2003. p. 7-43.

16 IMBERT, Dorothee. The Modernist Garden in France. *New Haven: Yale University Press, 1993. p. 40.*

17 *Among the artisans that participated in this project are: Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Júlia Fideles da Silva, Tatiana Santos da Silva, and Verônica Vieira dos Santos.*

18 *Drawing on Burle Marx’s work bringing unappreciated and exotic local Brazilian flora to his modern gardens, along with Lina Bo Bardi’s incorporation of folk art and popular culture into her modern buildings and furniture, Tavares brings the work of artisans into museums and art galleries, simultaneously helping to incorporate these women artisans into Brazil’s legal labor apparatus. We hope that future projects like this one will not only empower women, but also deconstruct the socio-economic relations between artists and artisans. Thoughtful precedents for such deconstructions are visible in the work of contemporary artists such as Margarita Cabrera.*

19 *Humanism’s definitions are multiple and complex: one of the first, dating back to the 2nd century C.E. points to a love of all humanity, while the second, with which we are here interested, points to select work and ideas which grew out of post-Revolutionary France, stressing man’s potential, accessible without the help of the church or like institutions. Jean Jacques Rousseau and Karl Marx can be read as foundational thinkers for this second type of humanism. We are here drawing from Michel Foucault’s definition of humanism, as outlined in: FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment? In: RABINOW, Paul (Ed.). The Foucault Reader. New York: Pantheon Books, 1984. p. 32-50.*

20 *In an article entitled “What is Enlightenment?”, Michel Foucault reads Immanuel Kant’s essay of the same title and distinguishes humanism—a glorying in the human as he is found—from enlightenment, understood as the active process of increasing self sufficiency via education, grounded in the values of tradition and community which serve as reason’s outer limit. FOUCAULT, Michel. What is Enlightenment?, Op. cit., p. 32-50.*

21 FOUCAULT, Michel. The Order of Things. New York: Vintage Books, 1973. p. 387.

22 HARAWAY, Donna. When Species Meet. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. p. 3-4.

Notas

23 Para a primeira representação do termo“pós-humanismo” como “pós-humanista”, ver: WOLFE, Cary. Introduction. In: *What is Posthumanism?* Mineápolis: University of Minnesota Press, 2010. p. xi-xxxiv.

24 MORTON, Patricia. National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931. *Art Bulletin*, v. LXXX, p. 357-377, jun. 1998.

25 MORTON, Patricia. National or Colonial Architecture: The Musée des Colonies. In: *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 272-312.

26 COGDELL, Christina. *Eugenic Design: Streamlining America in the 1930s*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2010. p. 15-16.

27 Além disso, em 1924, quando perguntaram a Loos se a ornamentação deveria ser eliminada do currículo da escola de artes, ele respondeu: “O ornamento desaparecerá por sua própria vontade, e a escola não deve interferir nesse processo natural, pelo qual a humanidade vem passando desde que começou a existir.” Ligando a ornamentação ao primitivo e também ao feminino, Loos declara ainda: “Na análise final, o ornamento das mulheres remonta ao selvagem” e “quanto mais baixo o nível cultural, maior o grau de ornamentação”. Ver os artigos de Loos, “Ladies Fashion (1898-1902)” e “Ornament and Education (1924)”, publicados em *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside: Ariadne Press, 1997). “Ornament und Verbrechen” (Ornamento e Crime) foi o título que Adolf Loos usou para apresentar suas palestras, datadas retrospectivamente de 1908. A primeira publicação de “Ornament and Crime” é desconhecida, mas suas palestras com esse título foram mencionadas pela primeira vez em *Fremden Blatt*, em 22 de janeiro de 1910. Traduções francesas foram publicadas em *Cahier d’Aujourd’hui*, em junho de 1913, e na própria revista de Le Corbusier, *L’Esprit Nouveau*, em novembro de 1920. Ver também CANALES, Jimena; HERSCHER, Andrew. Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos. *Architectural History*, v. 48, p. 235-256, 2005.

28 Le Corbusier. *The Decorative Art of Today*. Londres: Architectural Press, 1987. p. 72. Publicado originalmente em francês como *L’art décoratif d’aujourd’hui* (Paris: Editions Crès, 1925).

29 KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 2002. p. 158.

30 Os *Desviantes* de Tavares desafiam a etimologia da palavra “janela”, que [em inglês] combina as palavras *wind* (vento) e *eye* (olho), “um elemento do exterior e um aspecto de interioridade”. Georges Teyssot apud COLOMINA, Beatriz. The Split Wall: Domestic Voyeurism. In: _____ (Org.).

Sexuality and Space. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992. p. 121.

31 VIDLER, Anthony. Rebuilding the Primitive Hut: The Return to Origins from Laftau to Laugier. In: *The Writing of the Walls*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. p. 19.

32 ROQUETTE-PINTO, Edgar. Sessão Inaugural. *Congresso Brasileiro de Eugenia: Actas e Trabalhos*, v. 1, 1929. p. 12.

33 Roquette-Pinto apud LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 11.

34 Roquette-Pinto, Sessão inaugural, op. cit., p. 12.

35 Em 1568, após anos de batalhas pelo controle da cidade entre Portugal e França, o Rio de Janeiro foi removido da base do morro do Pão de Açúcar, na Urca, para um novo local no topo de um morro na costa da Baía de Guanabara. Este se chamava Morro do Castelo e foi reconhecido a partir daquele momento como o local urbano original do Rio de Janeiro. Entretanto, em 1920, alegando razões de higiene e eugenia, o morro foi arrasado e seus moradores expulsos. Para saber mais sobre o aterramento do Morro do Castelo, ver LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. Paris Goes West: From the Musée Social to Ailing Paradise. In: LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 23-101.

36 NONATO, José Antonio; SANTOS, Nubia Melhem. *Era uma vez o Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000. p. 67.

37 SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 29.

38 LÓPEZ-DURÁN, *Eugenics in the Garden*, op. cit., p. 69.

39 A única exceção é uma breve menção à abolição da escravidão feita por Monsenhor Fernando Rangel em seu artigo “A igreja no Brasil”. Ver *O livro de ouro: comemorativo do centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1923. p. 287-288).

40 AGACHE, Donat-Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro*. Extensão remodelação embelezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930.

41 COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O País*, 1º jul. 1928.

42 Para saber mais sobre o relacionamento de Lucio Costa com o estilo neocolonial, ver o excelente livro de Otavio Leonídio *Carradas de razões*, em particular a parte intitulada “O neocolonial: Lucio Costa e José Marianno Filho (1924-1929)”. Leonídio, Otavio. *Carradas de razões*: Lucio Costa e

a arquitetura moderna brasileira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2008. p. 30-56.

43 Um diagrama fascinante foi apresentado no 1º Congresso Brasileiro de Eugenia no Rio em 1929 para mostrar o potencial êxito do processo de branqueamento brasileiro, antecipando um país sem qualquer negro em 2012. Na época, o desenho incomodou a todos, não por causa de sua ideologia, mas, ao contrário, pelo longo tempo que seria necessário para se alcançar um Brasil branco.

44 FANON, Frantz. *Black Skin White Masks*. Nova York: Grove Press, 2008.

45 Kurt Ungers apud COLOMINA, The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 88.

46 COLOMINA, The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 98.

47 Ana Maria Tavares, mensagem de e-mail aos autores, 8 dez. 2014. Sobre este assunto, ver também a tese de doutorado da artista: TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para os sentidos*: uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de Doutorado, USP, 2000.

48 Aqui nos referimos a vários trabalhos do início dos anos 2000, incluindo *Exit I (com Parede Niemeyer)*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Brasil (2000); *Exit II (Rotterdam Lounge com Parede Niemeyer)*, na VII Bienal da Turquia, em Istambul, Turquia (2000); *Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer*, em Middelburg, Holanda (2001); *Cityscape (Parede Ana Maria Tavares para Niemeyer)*, no Pavilhão da Bienal de São Paulo, Brasil (2001); e *Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge com Parede Niemeyer)*, na Culturgest em Porto, Portugal (2005).

49 LE CORBUSIER. *The City of Tomorrow*. Nova York: Dover Architecture Press, 1987. p. 184-186.

50 COLOMINA, The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 74.

51 A peça sonora desse vídeo foi realizada por Pedro Perez Machado e a artista, em seu ateliê.

52 LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. *The Home of Man*. Londres: The Architectural Press, 1948. p. 87.

53 COLOMINA, The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 98.

54 Para ler mais sobre a natureza notável dos interiores, assim como do exterior, do projeto de Loos para Josephine Baker, ver CHENG, Anne Anlin. *Second Skin*: Josephine Baker and The Modern Surface. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 50.

Notes

23 *For the first delineation of the term posthumanism as post-humanist, see: WOLFE, Cary. Introduction. In: What is Posthumanism? Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. p. xi-xxxiv.*

24 *MORTON, Patricia. National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931. Art Bulletin, v. LXXX, p. 357-377, Jun. 1998.*

25 *MORTON, Patricia. National or Colonial Architecture: The Musée des Colonies. In: Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris. Cambridge: The MIT Press, 2000. p. 272-312.*

26 *COGDELL, Christina. Eugenic Design: Streamlining American in the 1930s. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. p. 15-16.*

27 *Moreover, in 1924 when Loos was asked if ornamentation should be eliminated from the art school curriculum, he replied: “Ornament will disappear of its own accord, and school should not interfere in this natural process, which humanity has been going through ever since it came into existence.” Tying ornamentation to the primitive and also the feminine, Loos further states: “in the final analysis, women’s ornament goes back to the savage” that “the lower the cultural level, the greater the degree of ornamentation.” See Loos’ articles “Ladies Fashion (1898-1902)” and “Ornament and Education (1924)” in Ornament and Crime: Selected Essays (Riverside: Ariadne Press, 1997). “Ornament und Verbrechen” [Ornament and Crime] was the title used by Adolf Loos to present his lectures, which he retrospectively dated to 1908. The first publication of “Ornament and Crime” is unknown but lectures with this title were mentioned for the first time in Fremden Blatt, in January 22, 1910. French translations were published in Cahier d’Aujourd’hui, in June 1913, and in Le Corbusier’s own magazine L’Esprit Nouveau, in November 1920. See also CANALES, Jimena; HERSCHER, Andrew. Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos. Architectural History, v. 48, p. 235-256, 2005.*

28 *LE CORBUSIER. The Decorative Art of Today. London: Architectural Press, 1987. p. 72. First published in French as L’art deécoratif d’aujourd’hui (Paris: Editions Crès, 1925).*

29 *KRAUS, Rosalind. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge: The MIT Press, 2002. p. 158.*

30 *Tavares’ Desviantes challenge the etymology of the word window, which combines the words wind and eye, “an element of outside and an aspect of innerness.” Georges Teyssot apud COLOMINA, Beatriz. The Split Wall: Domestic Voyeurism. In: _____ (Ed.). Sexuality and Space. Princeton: Princeton Architectural Press, 1992. p. 121.*

31 *VIDLER, Anthony. Rebuilding the Primitive Hut: The Return to Origins from Laftau to Laugier. In: The Writing of the Walls. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. p. 19.*

32 *ROQUETTE-PINTO, Edgar. Inaugural Session. Congresso Brasileiro de Eugenia: Actas e Trabalhos, v. 1, 1929. p. 12.*

33 *“A domesticação é fator preponderante nas diferenciações raciais; mas é preciso acentuar que a influência não é do meio natural e sim de um meio artificial, criado pelo homem.” Roquette-Pinto apud LÓPEZ-DURÁN. Eugenics in the Garden, op. cit., p. 11.*

34 *ROQUETTE-PINTO. Inaugural Session, op. cit., p. 12.*

35 *In 1568, after years of battles for the control of the city between Portugal and France, Rio de Janeiro was moved from the base of the Pão de Açúcar mountain in Urca to a new site on the top of a hill on the coast of the Guanabara bay. This hill was called Morro do Castelo, and was recognized from that moment on as Rio de Janeiro’s original urban setting. However, in 1920, alleging hygienic and eugenic reasons, the mountain was demolished and its inhabitants expelled. For more on the Morro do Castelo demolition see LÓPEZ-DURÁN, Fabiola. Paris Goes West: From the Musée Social to Ailing Paradise. In: LÓPEZ-DURÁN, Eugenics in the Garden, op. cit., p. 23-101.*

36 *NONATO, José Antônio; SANTOS, Núbia Melhem. Era uma vez o Morro do Castelo. Rio de Janeiro: IPHAN/Ministério da Cultura, 2000. p. 67.*

37 *SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 29.*

38 *LÓPEZ-DURÁN. Eugenics in the Garden, op. cit., p. 69.*

39 *The only exception is a brief mention of the abolition of slavery in Brazil made by Monsignor Fernando Rangel in his article “A igreja no Brasil.” See O livro de ouro: comemorativo do centenário da Independência do Brasil e da Exposição Internacional do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro: Edição do Anuario do Brasil, 1923. p. 287-288).*

40 *AGACHE, Donat-Alfred. Cidade do Rio de Janeiro. Extensão remodelação embelezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930.*

41 *COSTA, Lucio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. O País, July 1st, 1928.*

42 *For more on Lucio Costa’s relationship to the neo-colonial style see Otavio Leonido’s excellent book Carradas de razões, in particular the section titled “O neocolonial: Lucio Costa e Jose Marianno Filho (1924-1929).” LEONIDO, Otavio. Carradas de razões: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. p. 30-56.*

43 *A fascinating diagram was presented at the First Brazilian Congress of Eugenics in Rio in 1929 to show the potential success of the Brazilian whitening process, forecasting a country with zero negro by 2012. At the time, the diagram upset everyone, not because of its ideology but because of the opposite—of how long it would take to achieve a white Brazil.*

44 *FANON, Frantz. Black Skin White Masks. New York: Grove Press, 2008.*

45 *Kurt Ungers apud COLOMINA. The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 88.*

46 *COLOMINA. The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 98.*

47 *Ana Maria Tavares, e-mail message to the authors, December 8, 2014. On this aspect, see: TAVARES, Ana Maria. Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte. Doctoral thesis, USP, 2000.*

48 *Here we refer to various works from the early 2000s, including Exit I (with Niemeyer Wall) at the Museum of Contemporary Art in Niteroi, Brazil (2000); Exit II (Rotterdam Lounge with Niemeyer Wall) at the VII Turkey Biennial, in Istanbul, Turkey (2000); Middelburg Airport Lounge with Niemeyer Wall in Middelburg, The Netherlands (2001); Cityscape (Ana Maria Tavares’s Wall for Niemeyer) at the São Paulo Pavilion Biennale in São Paulo, Brazil (2001); and Landscape for Exit II (Rotterdam Lounge with Niemeyer Wall) at Culturgest in Porto, Portugal (2005).*

49 *LE CORBUSIER. The City of Tomorrow. New York: Dover Architecture Press, 1987. p. 184-186.*

50 *COLOMINA. The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 74.*

51 *The audio piece for this video was made by Pedro Perez Machado and the artist in her studio.*

52 *LE CORBUSIER; PIERREFEU, François de. The Home of Man. London: The Architectural Press, 1948. p. 87.*

53 *COLOMINA. The Split Wall: Domestic Voyeurism, op. cit., p. 98.*

54 *For more on the arresting nature of the interior as well as the exterior of Loos’ design for Josephine Baker, see CHENG, Anne Anlin. Second Skin: Josephine Baker and The Modern Surface. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 50.*



Anotações da artista

Ana Maria Tavares

Em minha produção, o entendimento de que natureza tropical e arquitetura são construções ideológicas no centro da tríade modernismo, modernidade e modernização conduz a conceituação de obras que interrogam as implicações políticas, econômicas e sociais do movimento moderno no Brasil. Trazendo para o mundo da arte a cumplicidade entre o espaço construído e a utopia da eugenia que a historiadora Fabiola López-Durán desenvolve em sua pesquisa, minha obra perpassa as dicotomias da modernidade – progresso e atraso, beleza e feiura, e pureza e contaminação.

*Atlântica Moderna: Purus e Negros é uma instalação pensada como aparato crítico que busca construir itinerários e pausas, permeando natureza e artifício, a fim de relativizar a suposta ameaça do tropical e a tão almejada assepsia e geometria da estética moderna. Os conjuntos de obras apresentadas pretendem colocar o visitante na interseção entre arquitetura, ideologia e modernidade, revelando a forma como “a natureza tem sido temida, romantizada, construída, ‘engineered’, mercantilizadora, manipulada e gerenciada a partir do século XVIII até nossos dias” – assim como quem pretende prover o visitante com os instrumentos necessários para a exploração de uma grande paisagem.**

Minhas obras recentes confrontam técnicas industriais com artesanias e, assim, levam à inclusão do ornamento – elemento eliminado da arquitetura moderna – para interrogar acerca de gênero, raça e “otherness” – questões comumente ignoradas nas visões que celebram o modernismo. Assim, a natureza tropical – representada ora por meio da releitura de obras de Burle Marx (1909-1994), ora por vitórias-régias ou pelas bacias hidrográficas do Brasil – e a arquitetura – presente nos diálogos de minhas obras por meio do pensamento dos arquitetos modernistas como Adolf Loos (1870-1933), Le Corbusier (1887-1965), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Lina Bo Bardi (1914-1992) – figuram como centro de minhas investigações a partir dos anos 1990.

**Agradecimentos especiais à Fabiola López-Durán pela constante e generosa troca intelectual que em muito enriquece a construção dos conceitos e conteúdos tratados em minha produção recente.*

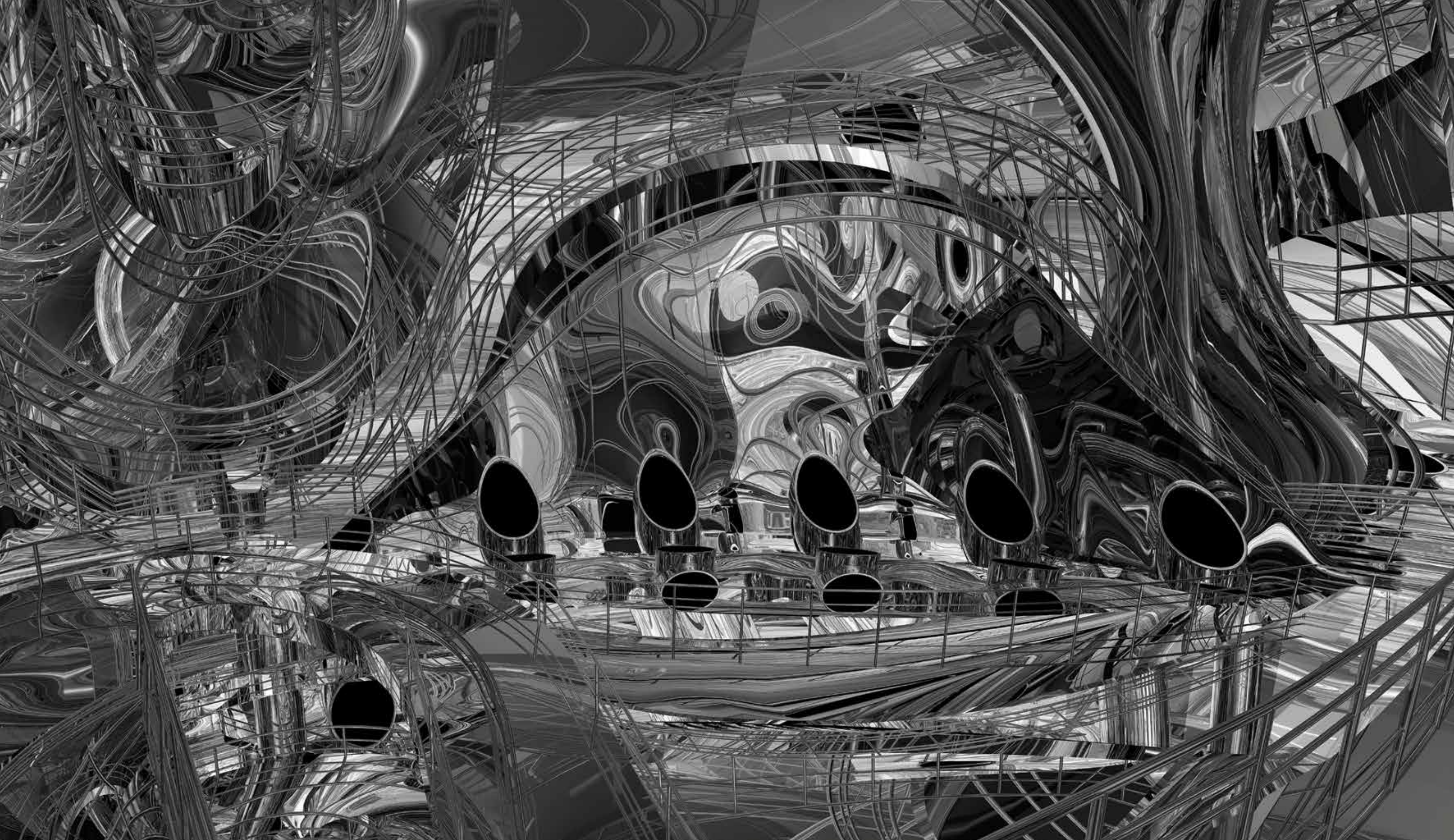
Artist's notes

In my production, the understanding that tropical nature and architecture are ideological constructions at the center of the modernism-modernity-modernization triad leads to the conceptualization of works that interrogate the political, economic and social implications of the modern movement in Brazil. Bringing into the art realm the complicity between the built environment and the utopias of eugenics that the art historian Fabiola López-Durán develops in her research, my work trespasses the dichotomies of modernity—progress and backwardness, beauty and ugliness, purity and contamination.

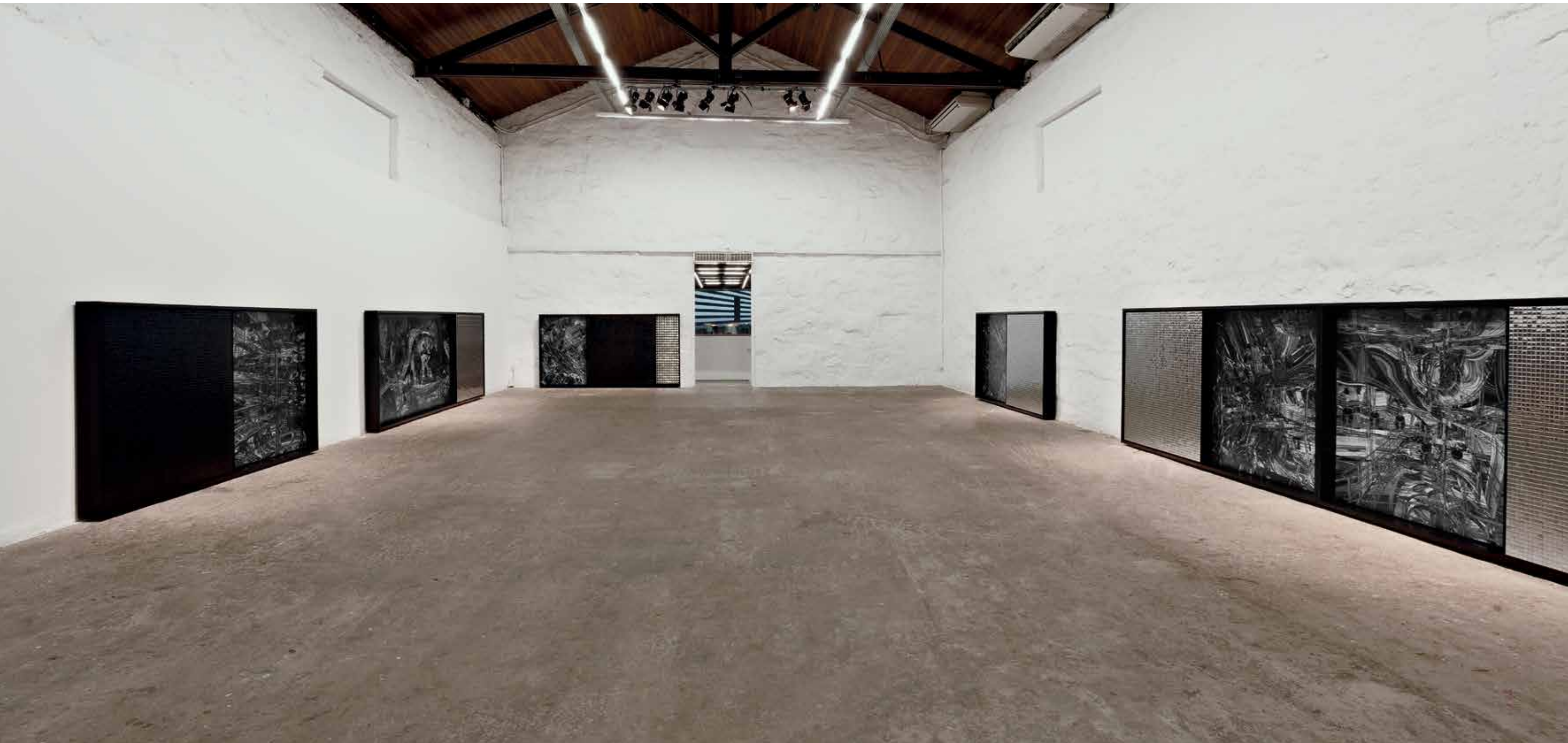
Atlântica Moderna: Purus and Negros is an installation conceived as a critical apparatus that aims to build itineraries and pauses, pervading nature and artifice, in order to relativize the supposed threat of the tropical and the much desired asepsis and geometry of the modernist aesthetic. The sets of artworks exhibited here aim to place the visitor at the intersection between architecture, ideology and modernity, revealing the way in which “nature has been feared, romanticized, constructed, engineered, marketed, manipulated and managed from the 18th century to our time”—thus providing him or her with the tools necessary to explore a large landscape.*

My recent works confront industrial techniques with handcraft, thus leading to the inclusion of the ornament—an element that was eliminated from modern architecture—in order to interrogate gender, race and otherness—themes commonly ignored in the more celebratory views of modernism. Therefore, the center of my investigations since the 1990s has become tropical nature—represented either through the rereading and translations of works by Burle Marx (1909–1994), giant *Victoria regia* water lilies or Brazil's hydrographic basins—along with architecture, which is present in the dialogues of my works through the thinking of modernist architects such as Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier (1887–1965), Oscar Niemeyer (1907–2012) and Lina Bo Bardi (1914–1992).

*Special thanks to Fabiola López-Durán for the constant and generous intellectual exchange, which has greatly enriched the construction of the concepts and content present in my recent production.







Desviantes

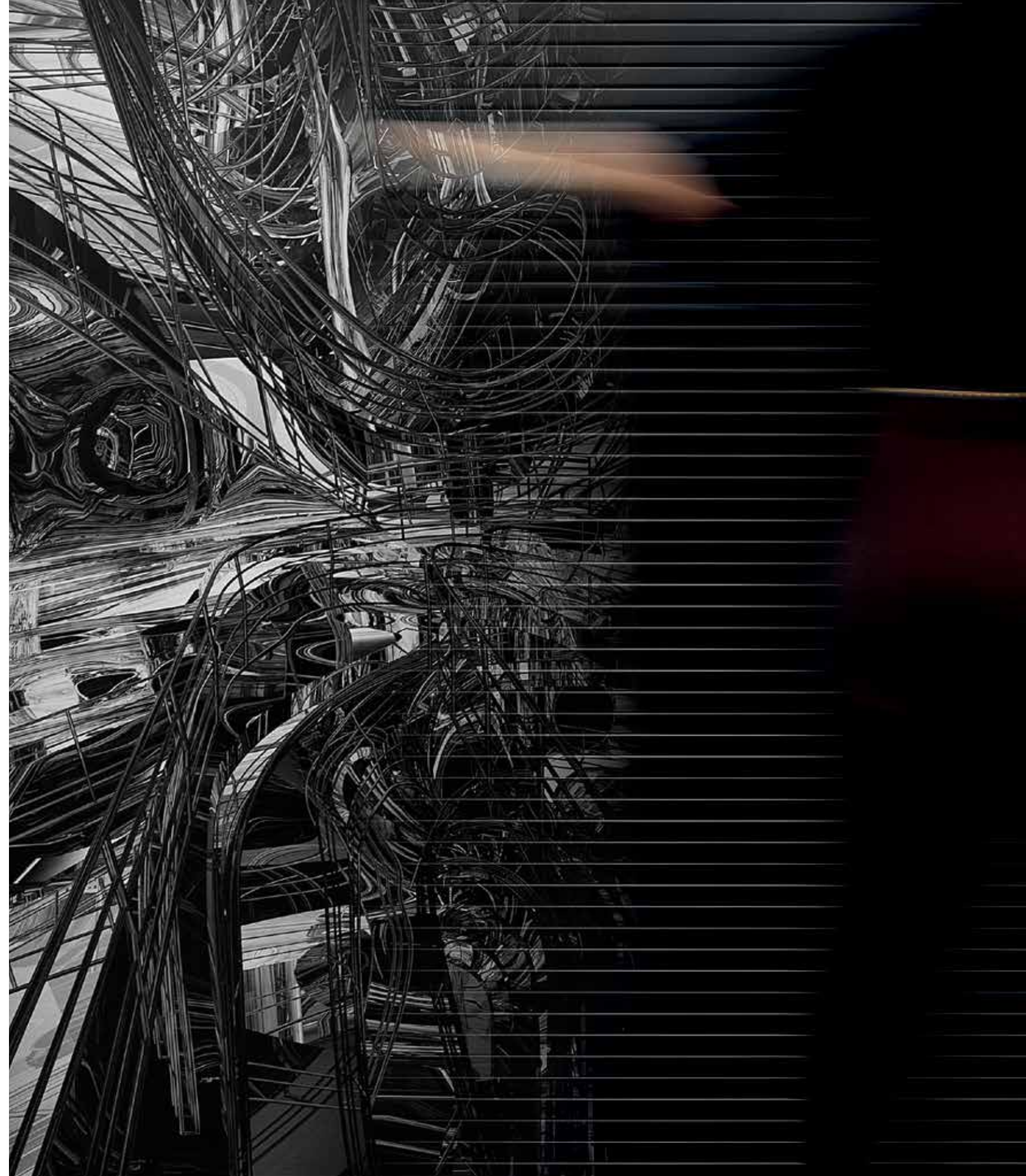
(da série Hieróglifos Sociais), 2011

Na série Hieróglifos Sociais, faço uma releitura da arquitetura do edifício da Oca (SP, 1951), de Oscar Niemeyer, como contingente inserido nas janelas horizontais de Le Corbusier – proposto em seu manifesto “Cinco pontos da Nova Arquitetura” (1926). Aqui a ordem racionalista é “contaminada” com o “selvático” e o “abismal”. Para ambos os arquitetos, a exuberância da natureza tropical aparece clinicamente contida em janelas panorâmicas de vidro ou rebatidas em espelhos. Parto da construção de maquete digital da Oca, na qual foram realizados rebatimentos especulares a fim de alterar radicalmente o referente e dar lugar a imagens que aludem a uma visão do mundo utópico em abismo. Impressas em painéis metálicos, estas intervenções arquitetônicas digitais foram estruturadas em painéis modulares deslizantes, proporcionando ritmos que reconstroem novas paisagens. As imagens expandem-se no interior de painéis fixos, mas são também aprisionadas. Para o título, escolhi nomes de hotéis cariocas, pois denotam a condição do que pertence a um universo paralelo. A razão modernista é contaminada de coisas mundanas, do desvio da ordem vigente e do possível prazer resultante. Como hieróglifos sociais, as obras escondem a própria base do seu artifício. Conjugo materiais e processos industriais de modo a retomar a gestualidade e a sensualidade do desenho, que se apresentam renovadas, se pensadas no contexto de minha produção dos anos 1980, na qual o desenho mural tomou forma em largas superfícies arquitetônicas. A série Hieróglifos Sociais (2011) é composta por 24 peças únicas, em dimensões variáveis.

Desviantes

(from the series *Social Hieroglyphs*), 2011

In the *Social Hieroglyphs* series, I undertook the task of rereading the architecture of the Oca Building (SP, 1951), by Oscar Niemeyer as a contingency inserted in the horizontal windows by Le Corbusier—proposed in his manifesto “Five Points of a New Architecture” (1926). Here the rationalist order is “contaminated” with the “savage” and the “abyssal.” For both architects, the luxuriant tropical nature appears clinically contained in panoramic glass windows or reflected in mirrors. I began this work with the construction of a digital models of the Oca building, followed by the use of mirroring processes in order to radically alter the referent, giving rise to images that allude to a utopian and abyssal worldview. Printed on metallic panels, these digital architectural interventions were structured as modular sliding panels, resulting in diverse rhythms, which reconstruct new landscapes. The images expand within the interior of the fixed panels, but are simultaneously imprisoned. For the title, I chose names of love motels in Rio de Janeiro, as they denote the condition of belonging to a parallel universe. The modernist rationale is contaminated by the mundane, the deviant action; by the shifting of the prevailing order and its resulting pleasure. As social hieroglyphs, the works conceal the basis of their own artifice. I combine industrial processes and materials with digital manipulation of a given architecture in order to regain the gestural qualities and sensuality of the forms, presented here in a renewed and more critical way, if considered in the context of my production of the 1980s, in which mural drawings took shape on large architectural surfaces. The series *Social Hieroglyphs* (2011) is composed of 24 unique pieces, in variable dimensions









Vitórias Régias para o Rio Cocó, 2013

Vitórias Régias para Purus e Negros, 2014

Durante o ano de 2013, realizei o projeto colaborativo Natural-Natural: Paisagem e Artifício, em Fortaleza/CE, com artesãos, designers e artistas locais, com o objetivo de focar o diálogo entre a obra do paisagista Roberto Burle Marx e minha produção recente. Interrogamos as tensões e dinâmicas da cidade e, imersos no debate intenso de luta política em prol das reservas naturais do Parque do Cocó, por onde corre o Rio Cocó, criamos, entre outras obras, Vitórias Régias para o Rio Cocó e Jardim para Burle Marx (Sala Branca). Para a criação da obra Vitórias Régias para o Rio Cocó, foram realizados estudos de obras de minha autoria já voltadas para o exame do legado de Burle Marx e da natureza tropical. Examinamos na ocasião a obra Vitórias Régias para Naiah, 2008, realizada em aço inox colorido para o Toyota Museum, e Pavilhão para Burle Marx (Observatório das Águas), 2009. Optamos pela redução da escala das vitórias-régias e pela invenção a partir de uma série de experimentações, observando a variedade de formas e cores, o que nos conduziu, ao final deste processo, a uma interpretação e a uma combinação mais livre, abolindo completamente a cor e chegando à elaboração de peças mais abstratas em ouro e prata, as quais denominamos “flutuantes”, feitas em fios dourados e prateados. Em 2014, ampliaram-se os questionamentos e agreguei ao primeiro conjunto de vitórias-régias um novo grupo, intitulado Vitórias Régias para Purus e Negros, nomeando então Purus e Negros – três outros rios que cortam nosso território ao norte e ao sul do país. O desejo de abordar questões relativas às bacias hidrográficas brasileiras tem origem em dois projetos realizados em 2008 e 2009. O primeiro, uma obra pública para a exposição Soonsbeek_10, na cidade de Arnhem, Holanda, intitulada Secrets of the Waters (for Mnemosyne) [O Segredo das Águas (para Mnemosyne)], que nomeou as 83 nascentes de água da região de Gelderland, abordando o contínuo processo de manipulação e de reengenharia da natureza, tão presentes na constituição da paisagem local. O segundo, Pavilhão para Burle Marx: Observatório das Águas. Ensaio para o Lago Guaíba, foi idealizado como uma intervenção crítica acerca das condições insalubres das águas do manancial do Lago Guaíba, que tem área total de 452 km² e alimenta toda a região da cidade de Porto Alegre.

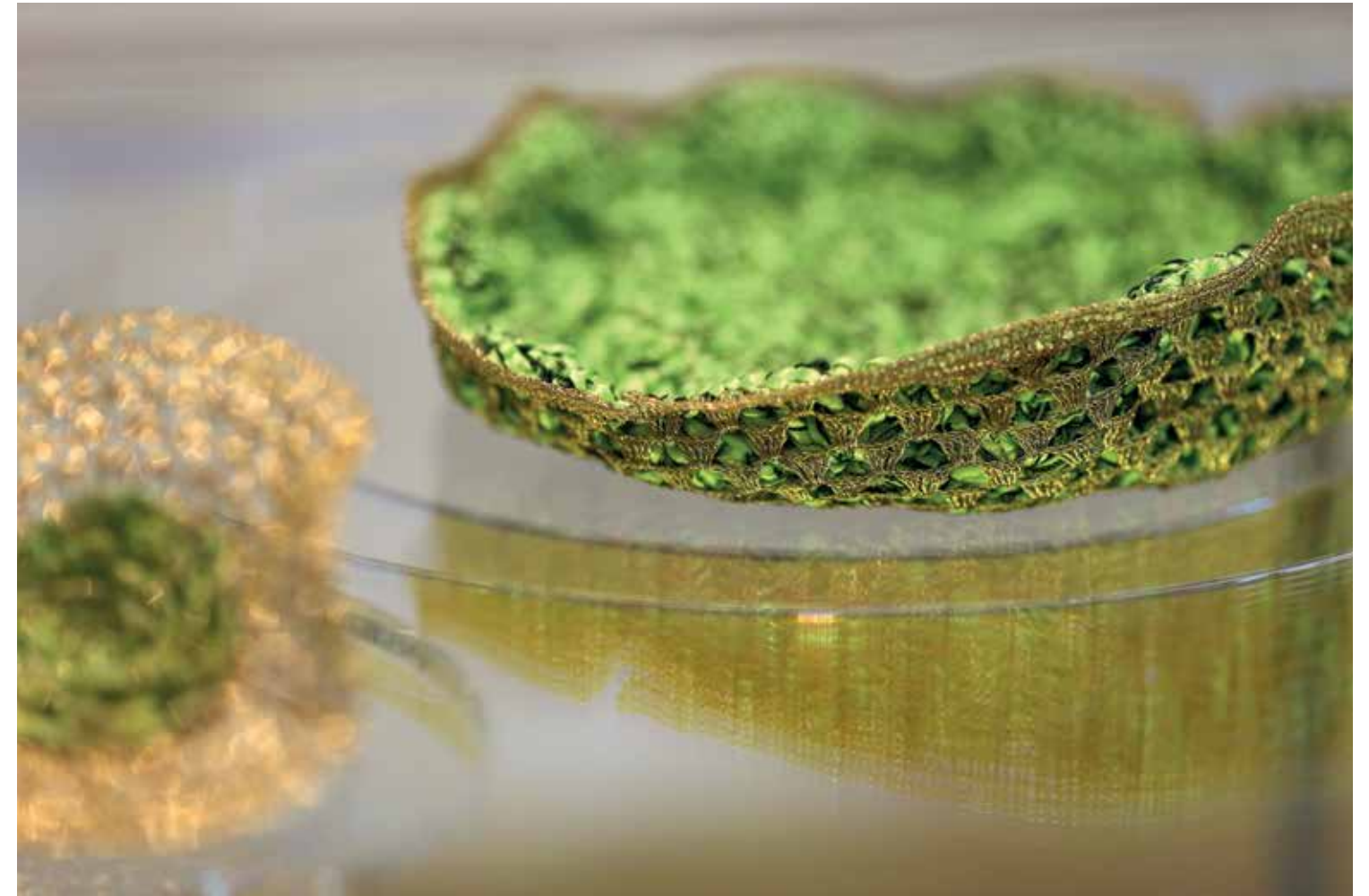
Victorias Regias for the Coco River, 2013

Victorias Regias for Purus and Negros, 2014

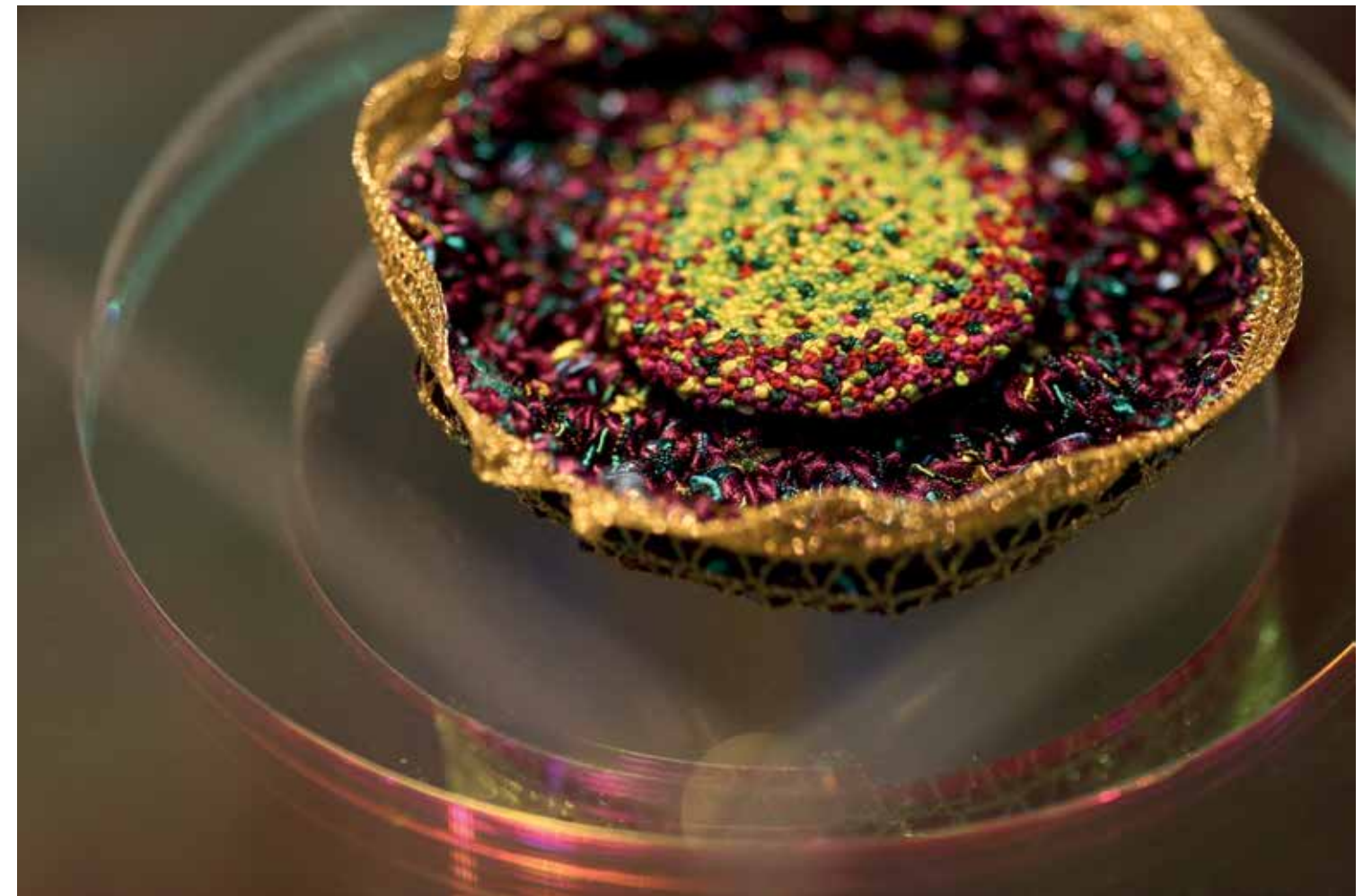
During the year 2013, I carried out the collaborative project Natural-Natural: Paisagem e Artifício, in Fortaleza (Ceará), together with artisans, designers and local artists, with the aim of focusing on the dialogue between the work of landscaper Roberto Burle Marx and my recent production. Through questioning the city's tensions and dynamics, and, immersed in the intense political debate regarding the preservation of the Coco Ecological Park, through which the Coco river flows, we created, amongst other pieces, *Victorias Regias for the Coco River* and *Garden for Burle Marx (White Room)*. The former work was based on studies of some of my previous projects that examined the legacy of Burle Marx and of tropical nature. On that occasion we examined the work *Victorias Regias for Naiah* (2008), made of colored stainless steel for the Toyota Museum, and *Pavilion for Burle Marx (Water Observatory)*, 2009. We opted for a reduced scale for the *Victoria Regia* and for inventing new forms based on a series of experiments, observing the variety of shapes and colors. This approach finally led us to a freer interpretation and combination of a diverse repertoire, completely abolishing color and arriving at the elaboration of more abstract pieces in gold and silver, which we called “flutuantes” [floaters]. In 2014, new investigations about the rivers in Brazil led me to expand the concepts and I added to the first set of *Victoria Regia* a new group entitled *Victorias Regias for Purus and Negros*, referring to rivers that cut through Brazil's North and South. The desire to approach questions related to Brazilian hydrographic basins originates from two projects carried out in 2008 and 2009. The first one, a public artwork for the exhibition Soonsbeek_10, in the city of Arnhem, Holland, entitled *Secrets of the Waters (for Mnemosyne)*, named the 83 riverheads in the Gelderland region and referred to the continuous process of manipulating and reengineering nature, very much present in the local landscape. The second one, *Pavilion for Burle Marx (Water Observatory)*. A project for the *Guaíba Lake*, was conceived as a critical intervention in regard to the unhealthy conditions of the springs that feed the lake named Guaíba, with a total surface area of 452 km² and which supplies water to the entire region of the city of Porto Alegre.





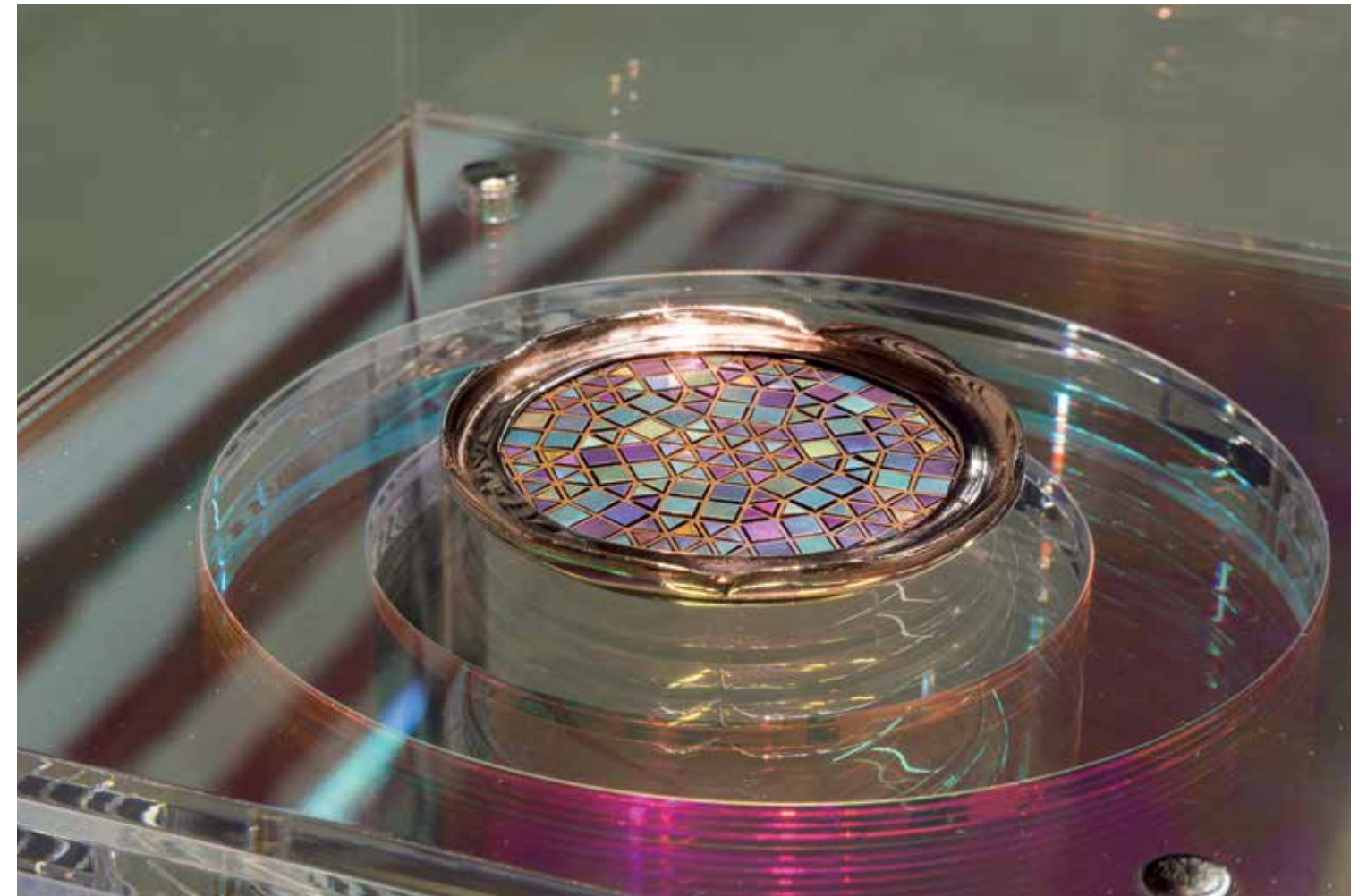




















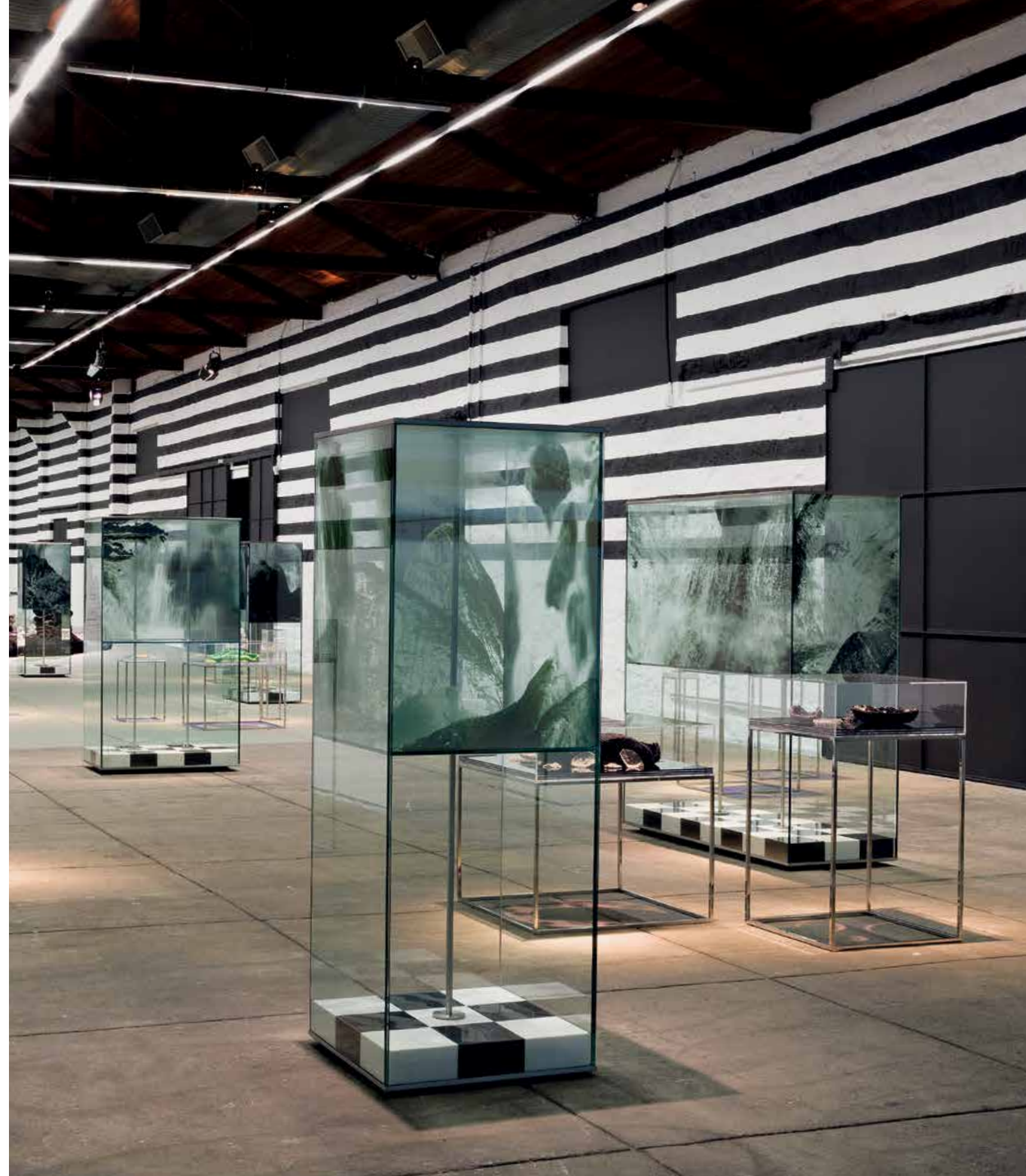


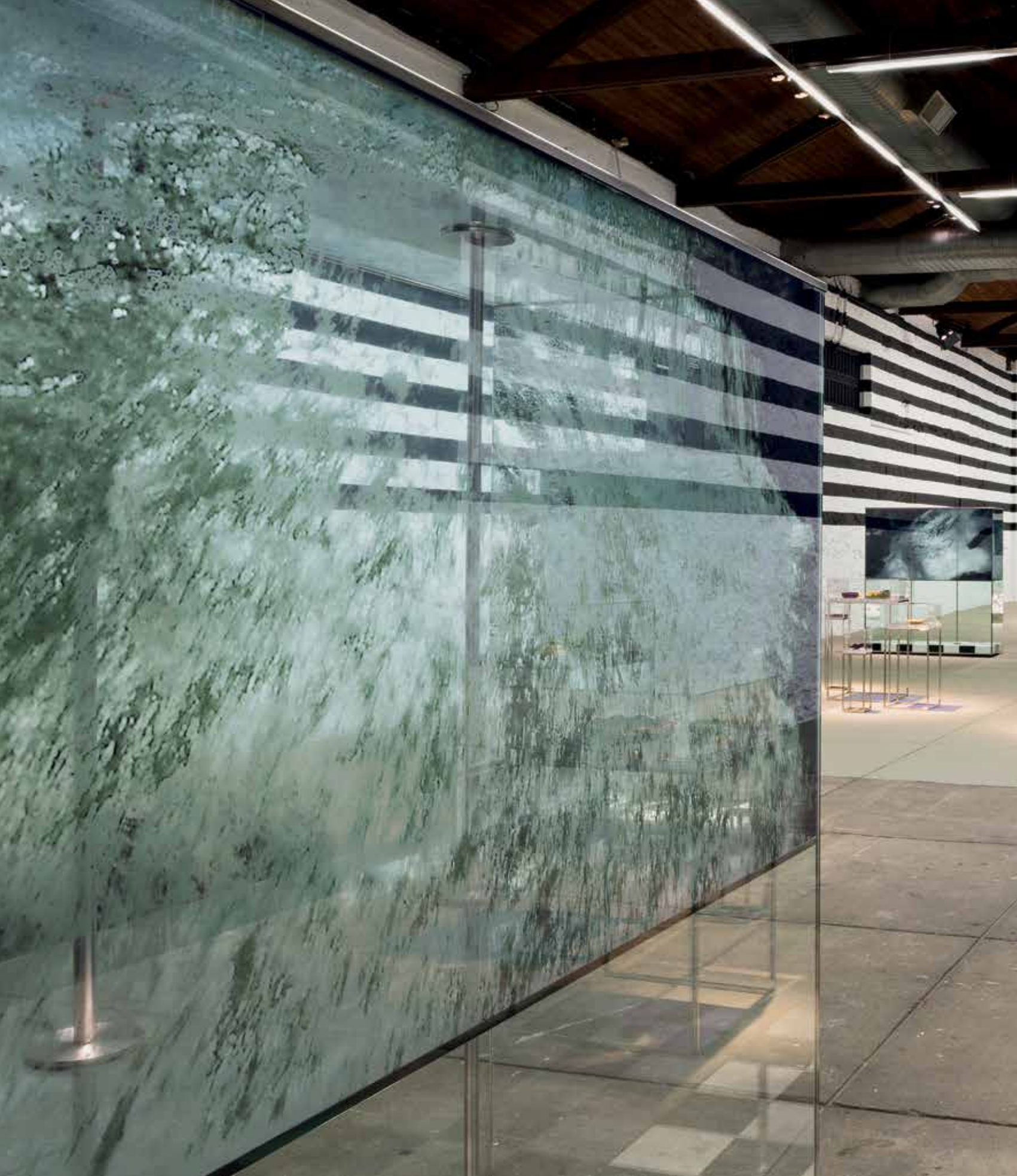
**Vitrines, da série Paisagens Perdidas
(para Lina Bo Bardi), 2009-2014**

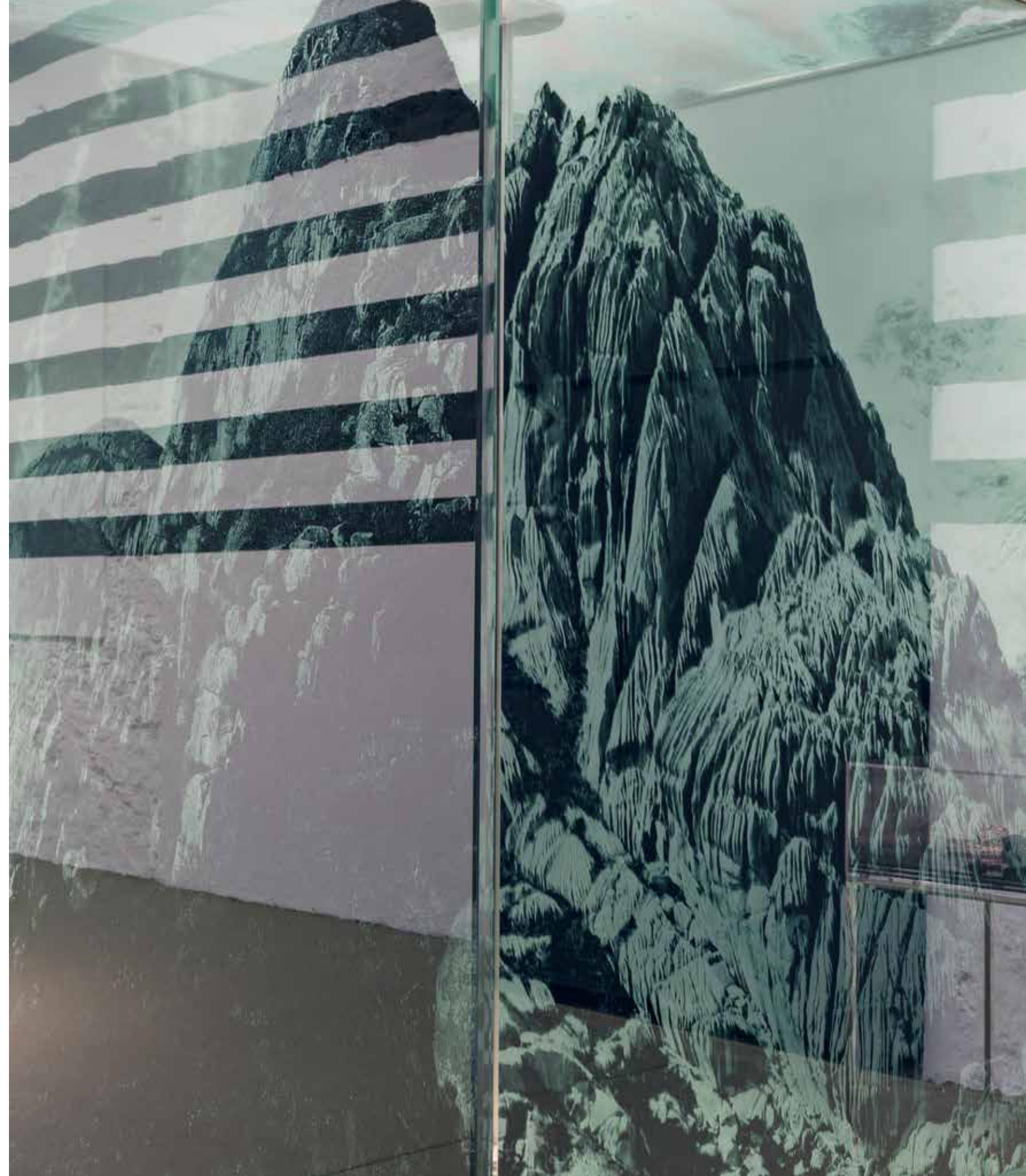
Vitrines, da série Paisagens Perdidas (para Lina Bo Bardi), 2009-2014, têm inspiração nos projetos de mobiliário expográfico projetados pela arquiteta Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo. Juntamente com os painéis de concreto e vidro, feitos para expor as pinturas da coleção do museu, Lina projetou bases de vidro – nunca realizadas – para sustentar esculturas. Quando vi pela primeira vez estes desenhos de Lina, fiquei impactada por estas estruturas “quase arquitetônicas” que, segundo mostram seus projetos, foram pensadas como estruturas de suporte para esculturas em pedra e aço. Em seus desenhos altamente especulativos, Lina indaga sobre os materiais a serem utilizados e a viabilidade técnica do projeto, e demonstra claramente o prazer que tinha pelo desafio posto nas escolhas de materiais e na invenção de técnicas e processos, cada vez mais atuais para sua época. Talvez por não ter encontrado uma solução viável naquele momento, estas vitrines nunca tenham sido realizadas. Tomei o desafio técnico proposto neste projeto de Lina e, em um processo de inversões e rotações sucessivas, criei cápsulas ascéticas tal como corpos esvaziados; desta vez em vidro, inox e mármore. As Vitrines aqui expostas são como instrumentos clínicos que capturam e congelam a biosfera tropical, em um movimento de suspensão estética e científica, na qual a natureza é submetida aos aparatos da modernidade. Como em um espelhamento crítico, estas obras estabelecem um diálogo direto com um momento específico da história moderna do Brasil, na primeira metade do século XX, do qual se destacam: a demolição do Morro do Castelo no Rio de Janeiro (1920-22); as campanhas de higiene social que promoveram tal demolição; a Exposição Internacional do Centenário da Independência edificada subsequentemente na esplanada de 815 mil metros quadrados, resultado da erradicação da montanha (1922); e os projetos urbanos e arquitetônicos de Donat-Alfred Agache, Le Corbusier e Lucio Costa para esta nova geografia urbana.

**Vitrines, from the series *Lost Landscapes*
(for Lina Bo Bardi), 2008-2014**

*Vitrines, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi), 2009-2014, are inspired by Lina Bo Bardi's designs for museum displays to be used at the Museu de Arte de São Paulo. Along with her glass and concrete panels for the display of paintings, Lina also designed glass bases – that were never actually made—to support sculptures. When I first saw these incredible drawings by Lina, I was struck by these “quasi-architectonic” structures, which, according to her designs, were conceived as support structures for sculptures made of steel and stone. In her highly speculative drawings, Lina investigates the materials and the technical viability of her ideas, demonstrating her pleasure in solving the challenges of choosing the materials and inventing techniques and processes that were cutting-edge proposals in her time. Perhaps, since a viable technical solution was not available at the time, she never pursued the proposed project. I accepted the technical challenge proposed by Lina in this project and, in a process of successive rotations, re-created aseptic capsules like empty bodies; this time using glass, stainless steel and marble. The *Vitrines* shown here function as clinical instruments that capture and freeze the tropical biosphere in a movement of aesthetic and scientific suspension, in which nature is submitted to the apparatuses of modernity. As in a critical mirroring, these works establish a direct dialogue with a specific moment of the history of the Brazilian modern movement, whose milestones include the demolition of Morro do Castelo in Rio de Janeiro (1920-22); the social hygienic campaigns which promoted such demolition; the International Exposition of Brazil's Centennial Independence built subsequently on the 815-thousand-square-meter esplanade that resulted from the mountain's eradication (1922), and the urban and architectural designs by Donat-Alfred Agache, Le Corbusier, and Lucio Costa for this new urban geography.*







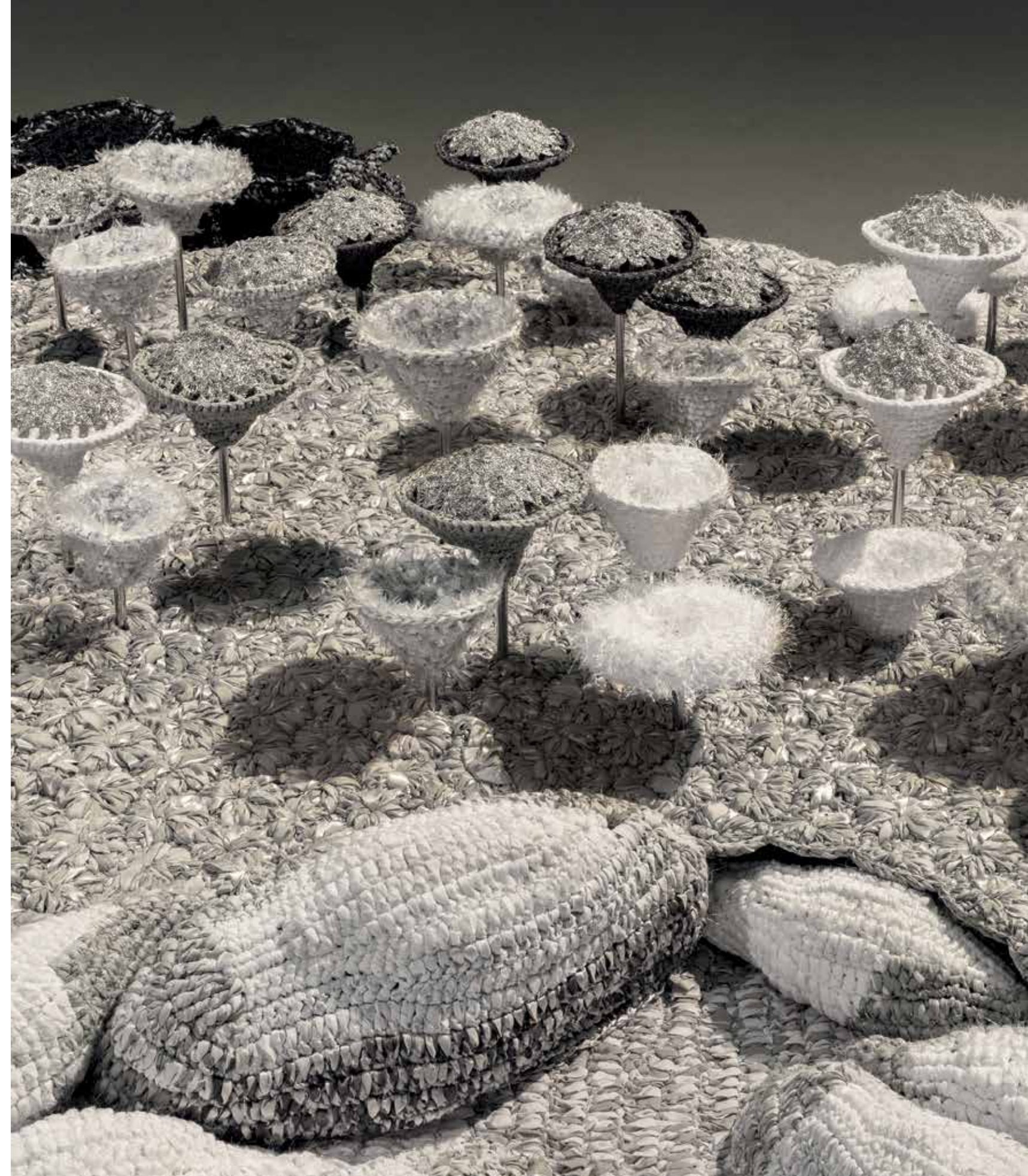


Jardim para Burle Marx (Sala Branca), 2013

A obra Jardim para Burle Marx (Sala Branca) foi realizada a partir de exercícios de observação, análise e tradução do jardim de Burle Marx projetado para o primeiro edifício modernista do Brasil, o Palácio Capanema (1943). Os trabalhos realizados com artesãs cearenses para o projeto *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*, também coordenados pela designer Celina Hissa e por mim, tiveram como objetivo privilegiar as criações livres das artesãs que adaptaram o conhecimento das técnicas tradicionais de crochê e inventaram novas possibilidades construtivas a partir de ideias que surgiram durante o processo de trabalho coletivo. Como exemplo, observamos a invenção das peças *Chuveirinhos* ou *Flor Doida*, assim denominadas pelas próprias artesãs. A primeira, baseada na planta *Nelumbo nucifera*, ganhou formas distintas e variadas combinações de tons, fios e tamanhos; já a segunda, *Flor Doida*, tomou forma a partir da reconfiguração de receitas tradicionais, somada à invenção livre para obter o resultado desejado. O diálogo com as questões centrais de minha produção no que se refere ao entendimento da natureza como construção ideológica nos guiou para uma operação radical de apagamento total da cor e nos levou a uma afirmação mais crítica, que privilegia e revela não a exuberância tão aclamada do tropical, mas o que dele foi demonizado – o supostamente impuro e contaminado; o outro.

Garden for Burle Marx (White Room), 2013

The work *Garden for Burle Marx (White Room)* was made based on exercises of observation, analysis and translation of the garden that landscaper Roberto Burle Marx designed for the first modernist building in Brazil, the Palácio Capanema (1943). The work carried out with artisans from the state of Ceará for the *Natural-Natural: Paisagem e Artificio* project (2013), also coordinated by Celina Hissa and myself, gave priority to the free creations of artisans who adapted the know-how of the traditional techniques of crochet and invented new constructive possibilities based on ideas that arose during the group work process. As an example, we observed the invention of the pieces *Little Showerheads* and *Crazy Flower*, as they were named by the artisans themselves. The first one, based on the plant *Nelumbo nucifera*, gained distinct shapes and various combinations of tones, threads and sizes; the second one, *Crazy Flower*, took shape based on the reconfiguration of traditional procedures, combined with free invention to obtain the desired result. The dialogue with the central questions of my production regarding the understanding of nature as an ideological construction guided us to a radical operation of totally erasing the color and to a more critical affirmation focused not on the so much acclaimed tropical exuberance, but rather on the aspect of the tropics that has been demonized as supposedly impure and contaminated: the other.















Parede Loos com Paraíso
(da série Bunker, o Homem Ilha), 2014

A Parede Loos é uma intervenção que simula a fachada de uma casa projetada pelo arquiteto Adolf Loos – mas nunca construída – para a atriz afro-americana Josephine Baker. Listras pretas e brancas são transpostas para as paredes rugosas do interior da sala maior do museu e estas são ativadas pelas perspectivas e acontecimentos de uma videomontagem. Este vídeo foi realizado a partir da construção da maquete virtual da casa de Baker com técnicas digitais de animação; da obra de minha autoria intitulada Paraíso (da série Bunker, o Homem Ilha), realizada em 2005; e de imagens da natureza tropical – fragmentos dos originais de filmes em 16 mm, captados pelo Capitão Friedrich Johann Heinrich Schenk (1876-1959), no período 1932–1938. O vídeo ativa a arquitetura, que se move em direção a um espaço profundo e ambíguo. Há uma sequência de planos gráficos onde as listras do exterior da casa se fundem lentamente ao espaço interior desta e se transformam em uma paisagem mutante: dos contrastes gráficos aos detalhes de uma natureza em vertigem, até chegarmos a uma paisagem construída. Uma arquitetura horizontal que pouco a pouco se abre como outro ambiente-artifício feito para a organização e sistematização da vida, para o isolamento do ser humano. É uma arquitetura dentro de outra arquitetura, onde sujeitos são encapsulados. A natureza real transforma-se em uma miragem ou sonho; é inacessível. O título sugere: “Paraíso” – associado tanto à natureza quanto à utopia – e “O Homem Ilha” – o sujeito removido de sua própria individualidade, de sua condição de sujeito social e político e transformado em território, em um objeto naturalizado. As sequências dos bunkers justapostos, feitos de aço inox e vidro, guardam certa ambiguidade: são também piscinas e formam uma arquitetura horizontal, tal como um mecanismo de controle, de normatização e normalização, implementado principalmente pela constituição do ambiente construído. Desta paisagem-artifício, retomamos a casa de Baker ocupada, inundada desta vez pela natureza tropical indomável. Neste trabalho, tento explorar os mecanismos pelos quais “natural” se torna igual a “normal”, e artifício claramente funciona como natureza no centro do projeto moderno brasileiro.

Natural = Normal
Artifício = Natureza
Natural = Natural

Loos's Wall with Paradise
(from the series Bunker, the Island Man), 2014

Loos's Wall is an intervention that simulates the façade of a house — that was never built — designed by architect Adolf Loos for the Afro-American actress Josephine Baker. Black and white stripes are transposed to the rough interior walls of the museum's largest room, which are activated by the perspectives and events of a video montage. This video was made based on the construction of a virtual scale model of Baker's house using techniques of digital animation, as well as on the work of my authorship entitled *Paradise* (from the series *Bunker, the Island Man*), made in 2005, and on images of tropical nature – fragments of the original 16mm films shot by Capt. Friedrich Johann Heinrich Schenk (1876–1959), in the period 1932–1938. The video activates the architecture, which moves in the direction of a profound and ambiguous space. There is a sequence of graphic planes where the stripes of the house's exterior are slowly blended to its interior space and are transformed into a mutant landscape: from the graphic contrasts to the details of a natural world in vertigo, until we arrive at a constructed landscape. It is a horizontal architecture that gradually opens as another environment-artifice made for the organization and systematization of life, for the isolation of the human being. It can also be seen as an architecture within another architecture, where subjects are encapsulated. The real natural world is transformed into a mirage or a dream; it is inaccessible. The title is suggestive: *Paradise*—associated to both nature and to utopia—and *The Island Man*—the subject removed from his own individuality, from his condition as a social and political subject and transformed into a territory, a naturalized object. The sequences of juxtaposed bunkers, made of stainless steel and glass, similarly harbor a certain ambiguity: they are also pools and form a horizontal architecture, like a mechanism of control, normatization and normalization, implemented mainly by the constitution of the built environment. From this landscape-artifice, we reassume Baker's occupied house, this time flooded by the indomitable tropical nature. In this work and in all my production, I try to explore the mechanisms in which “natural” is the same as “normal,” and artifice clearly operates as nature at the center of the Brazilian modern project.

Natural = Normal
Artifice = Nature
Natural = Natural





Lista de obras da exposição



Vitrine I, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine I, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2008 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 60 x 60 cm Coleção [Collection] Silvia Cintra



Vitrine II, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine II, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2008 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 100 x 60 cm Coleção [Collection] Fred Sartori



Vitrine III, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine III, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2008 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 160 x 60 cm Coleção da artista [Artist's collection]



Vitrine IV, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine IV, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 60 x 60 cm Coleção da artista [Artist's collection]



Eden. Desviante Double_Dia Solo L (da série *Hieróglifos Sociais*) [Eden. Desviante Double_Dia Solo L (from the series *Social Hieroglyphs*)], 2011 perfil de alumínio, painel de alumínio composto, aço inox colorido e prata, impressão digital e pintura eletrostática [aluminium profile, aluminium composite panel (ACP), colored and silver stainless steel, digital printing, electrostatic painting] 152 x 283 x 18 cm Coleção [Collection] Reinaldo Lin



Shalimar. Desviante Double_Dia L (da série *Hieróglifos Sociais*) [Shalimar. Desviante Double_Dia L (from the series *Social Hieroglyphs*)], 2011 perfil de alumínio, painel de alumínio composto, aço inox colorido e prata, impressão digital e pintura eletrostática [aluminium profile, aluminium composite panel (ACP), colored and silver stainless steel, digital printing, electrostatic painting] 152 x 283 x 18 cm Coleção [Collection] Silvia Cintra



Vitrine V, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine V, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 100 x 60 cm



Vitrine VI, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine VI, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 160 x 60 cm



Vitrine VII, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine VII, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 60 x 60 cm



Vitrine VIII, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine VIII, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 100 x 60 cm



Jardim para Burle Marx (Sala Branca) [Garden for Burle Marx (White Room)], 2013 tecidos e fios diversos de algodão, lã e poliéster, couro, madeira, aço inox e manta acrílica [various fabrics and threads in cotton, wool and polyester, leather, wood, stainless steel, and acrylic blanket] 16 m²



Parede Loos com Paraíso (da série *Bunker, o Homem Ilha*) [Loos's Wall with Paradise (from the series *Bunker, the Island Man*)], 2014 projeção de vídeo, pintura sobre paredes brancas e instalação sonora [video projection painting on white wall and sound installation]

Paraíso (from the series *Bunker, the Island Man*), 2005. Schenk family, Switzerland. Ceded to the artist in 2004; artist's archive] Formato | *Format*: filme 16 mm telecinado e transferido para o formato DVD: mudo, PB [telecined 16-mm film transferred to DVD format: silent, B&W] Locais | *Locations*: viagens realizadas no percurso entre Hamburgo (Alemanha) e Buenos Aires (Argentina) [trips made on the route between Hamburg (Germany) and Buenos Aires (Argentina)]



Vitrine IX, da série *Paisagens Perdidas* (para Lina Bo Bardi) [Vitrine IX, from the series *Lost Landscapes* (for Lina Bo Bardi)], 2014 aço inox, mármore, vidro e impressão UV [stainless steel, marble, glass and UV print] 180 x 160 x 60 cm Coleção da artista [Artist's collection]



Calypso. Desviante Double_Noite R (da série *Hieróglifos Sociais*) [Calypso. Desviante Double_Noite R (from the series *Social Hieroglyphs*)], 2011 perfil de alumínio, painel de alumínio composto, aço inox colorido e prata, impressão digital e pintura eletrostática [aluminium profile, aluminium composite panel (ACP), colored and silver stainless steel, digital printing, electrostatic painting] 152 x 283 x 18 cm Coleção [Collection] Reinaldo Lin



Pallazzo. Desviante Triple_Dia L (da série *Hieróglifos Sociais*) [Pallazzo. Desviante Triple_Dia L (from the series *Social Hieroglyphs*)], 2011 perfil de alumínio, painel de alumínio composto, aço inox colorido e prata, impressão digital e pintura eletrostática [aluminium profile, aluminium composite panel (ACP), colored and silver stainless steel, digital printing, electrostatic painting] 152 x 423 x 18 cm Coleção [Collection] MAC USP 



Royal. Desviante Double_Noite Solo L (da série *Hieróglifos Sociais*) [Royal. Desviante Double_Noite Solo L (from the series *Social Hieroglyphs*)], 2011 perfil de alumínio, painel de alumínio composto, aço inox colorido e prata, impressão digital e pintura eletrostática [aluminium profile, aluminium composite panel (ACP), colored and silver stainless steel, digital printing, electrostatic painting] 152 x 283 x 18 cm Coleção particular [Private collection]

Coordenação da Produção | Production Coordination
Atelier Ana Maria Tavares e [and] Celina Hissa

Artêsãos Convidados | Guest Artists
Antonia Maria Alves de Lima, Auzirene Moura de Lima, Cláudia Capeto, Elenir Fideles da Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix, Helena Fideles da Silva, Ione Pioner, Joana Darc Barros dos Santos, Julia Fideles da Silva, Maria da Conceição Santos Marques, Oscar Cordeiro Menezes, Renata de Sousa Ribeiro, Tatiana Santos da Silva, Verônica Vieira dos Santos e [and] Wilza Lima Pereira

VÍDEO | VIDEO
Parede Loos com Paraíso (da série *Bunker, o Homem Ilha*) [Loos's Wall with Paradise (from the series *Bunker, the Island Man*)], 2014 Duração | *Duration*: 20' (looping) Imagens de arquivo | *Archive images*: originais captados pelo Capitão Friedrich Johann Heinrich Schenk (1876-1959) no período entre 1932 e 1938; animação digital a partir da obra *Paraíso* (da série *Bunker, o Homem Ilha*), 2005. Família Schenk, Suíça. Cedidos à artista pela família em 2004; arquivo da artista. [originals shot by Capt. Friedrich Johann Heinrich Schenk (1876-1959) in the period between 1932 and 1938; digital animation based on the work

Modelagem 3-D, renderização e edição | 3-D modeling, rendering and editing
Pedro Perez Machado

Concepção e direção de edição | Conception and direction of editing
Ana Maria Tavares

PEÇA SONORA | SOUND PIECE
Atlântica Moderna [Atlântica Moderna], 2014 Ana Maria Tavares e [and] Pedro Perez Machado Duração | *Duration*: 20' (looping)

List of artworks in the exhibition

Vitórias Régias para o Rio Cocó (I a XVI)
[Victorias Regias for the Coco River
(I to XVI)], 2013
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
instalação de dimensões variáveis
[*installation of variable dimensions*]

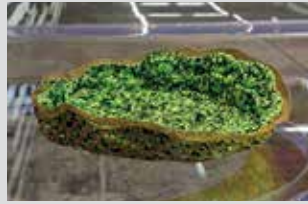
**Coordenação da Produção |
Production Coordination**
Atelier Ana Maria Tavares e [and]
Catarina Mina/Celina Hissa

Artesãos Convidados | Guest Artisans
Benedita Áurea de Sales, Helena Fideles da
Silva, Julia Fideles da Silva, Oscar Cordeiro
Menezes, Tatiana Santos da Silva, Verônica
Vieira dos Santos e [and] Wilza Lima Pereira

Vitórias Régias para Purus e Negros
[Victorias Regias for Purus and Negros],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas,
stainless steel*]
instalação de dimensões variáveis
[*installation of variable dimensions*]

**Coordenação da Produção |
Production Coordination**
Atelier Ana Maria Tavares e [and]
Catarina Mina/Celina Hissa

Artesãos Convidados | Guest Artisans
Benedita Áurea de Sales, Elenir Fideles da
Silva, Francisca Aldenice de Souza Felix,
Helena Fideles da Silva, Júlia Fideles da Silva,
Tatiana Santos da Silva e [and] Verônica
Vieira dos Santos



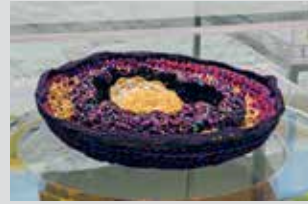
Vitórias Régias para o Rio Cocó I
(Natural - Natural) [Victorias Regias for
the Coco River I (Natural – Natural)], 2013
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
120 x 60 x 60 cm (VT14//VR30, VR33)
110 x 20 x 20 cm (VT10//VR24)
edição [edition]: única [unique]



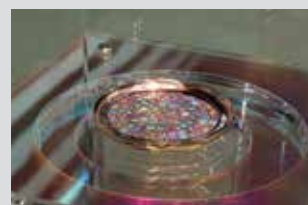
Vitórias Régias para o Rio Cocó II
(Natural - Natural) [Victorias Regias for
the Coco River II (Natural – Natural)], 2013
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
120 x 50 x 50 cm (VT15//VR31, VR35)
100 x 60 x 60 cm (VT12//VR27, VR32)
edição [edition]: única [unique]



Vitórias Régias para o Rio Cocó III
(Atlântica moderna) [Victorias Regias for
the Coco River III (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
80 x 80 x 80 cm (VT05//VR08, VR09, VR10,
VR11, VR12, VR12N, VR13, VR14, VR15, VR16,
VR17, VR34, VR37NA)
80 x 40 x 40 cm (VT03//VR04, VR03)
90 x 20 x 20 cm (VT13//VR13)
edição [edition]: única [unique]



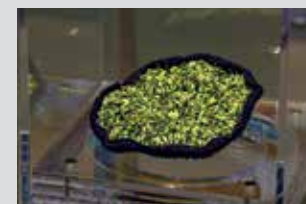
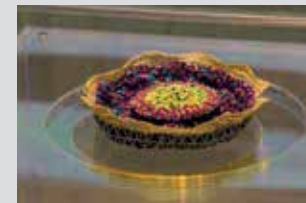
Vitórias Régias para o Rio Cocó IV
(Natural - Natural) [Victorias Regias for
the Coco River IV (Natural – Natural)], 2013
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
110 x 50 x 50 cm (VT16//VR28)
110 x 50 x 50 cm (VT11//VR26, VR25)
edição [edition]: única [unique]



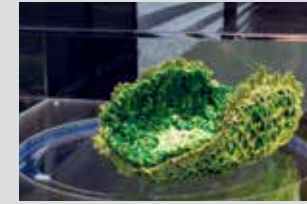
Vitórias Régias para o Rio Cocó V
(Natural - Natural) [Victorias Regias for
the Coco River V (Natural – Natural)], 2013
acrílico, aço inox, nióbio, ouro rosa e cobre
[*plexiglas, stainless steel, niobium, pink gold,
and copper*]
90 x 20 x 20 cm (VT02//nióbio [niobium])
edição [edition]: única [unique]
Obra realizada em colaboração com
a joalheira Marina Sheetkoff em São Paulo,
2012 | *Work made in collaboration with
the jewelry Marina Sheetkoff,
em São Paulo, 2012*



Vitórias Régias para Purus e Negros I
(Atlântica Moderna) [Victorias Regias for
Purus and Negros (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas,
and stainless steel*]
80 x 80 x 80 cm (VTPnova06//VR04N,
VR06N, VR08N, VR10N, VR15N, VR16N,
VR17N, VR18N, VR28N, VR37NB, VR37NB,
EXTRA1)
100 x 60 x 60 cm (VTPnova05//VR28N,
VR07N, VR26N, VR20N)
edição [edition]: única [unique]



Vitórias Régias para Purus e Negros II
(Atlântica Moderna) [Victorias Regias for
Purus and Negros II (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
120 x 40 x 40 cm (VTPnova02//VR07N)
110 x 60 x 60 cm (VT04//VR05, VR06,
VR07)
90 x 40 x 40 cm (VT07//VR19)
70 x 20 x 20 cm (VT01//VR29)
edição [edition]: única [unique]



Vitórias Régias para Purus e Negros III
(Atlântica Moderna) [Victorias Regias for
Purus and Negros III (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
110 x 50 x 50 cm (VT09//VR23)
120 x 50 x 50 cm (VTPnova04//VR22N,
VR25N, VR37NA, VR11N)
edição [edition]: única [unique]



Vitórias Régias para Purus e Negros IV
(Atlântica Moderna) [Victorias Regias for
Purus and Negros IV (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
110 x 50 x 50 cm (VTPnova03//VR13N,
VR25N, VR37NA, EXTRA2)
edição [edition]: única [unique]



Vitórias Régias para Purus e Negros V
(Atlântica Moderna) [Victorias Regias for
Purus and Negros V (Atlântica Moderna)],
2014
tecidos e fios diversos, acrílico e aço inox
[*various fabrics and threads, plexiglas, and
stainless steel*]
90 x 20 x 20 cm (VTPnova01//VR23N,
VR03N)
90 x 60 x 60 cm (VT08//VR20, VR21, VR22)
80 x 20 x 20 cm (VT06//VR18)
edição [edition]: única [unique]

Biografias

Ana Maria Tavares

Nascida em Belo Horizonte, MG.

Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Graduada em Artes Plásticas pela FAAP (1982), mestre pela School of the Art Institute of Chicago (1986) e doutora pela ECA/USP (2000). Em 2001, foi bolsista da Guggenheim Foundation, Nova York; em 2005, recebeu convite da Rijksakademie de Amsterdã para o programa de artista palestrante e pelo Programa de Residência da Universidade Nacional de Bogotá, Colômbia, 2007. Neste mesmo ano, foi nomeada para a Ida Ely Rubin Artist-in-Residence pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT) como artista visitante, onde orientou alunos de mestrado, realizou pesquisa e palestras sobre seu trabalho. Em 2013, o Humanities Research Center, da Rice University, Huston (EUA), outorgou a bolsa de pesquisa Lynette S. Autrey Visiting Scholars para desenvolver a pesquisa Natura In-Vitro: Interrogando a Modernidade e atuar como professora visitante.

Sua primeira individual, *Objetos e Interferências*, foi realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1982. Participou de quatro versões da Bienal Internacional de São Paulo (1983, 1987, 1991 e 2000), da VII Bienal de Havana (2000), da Bienal de Istambul (2001) e da Bienal de Cingapura (2006). Dentre as individuais no Brasil, destacam-se: *Porto Pampulha* (1997); *Relax'ó'vision* (1998); *Numinosum* (2002); *Enigmas de uma Noite* (2004); *Fortuna e Recusa ou UKYIO-E, a Imagem de um Mundo Flutuante* (2008); *Desviantes* (2011); e *Tautorama* (2013). No exterior, destacam-se as individuais: *Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer* (Holanda, 2001), *Entrückte Körper – GRU/TXL* (Berlim, 2002), *Landscape for Exit I and Exit II* (Portugal, 2005), *Cristal Waters* (Holanda, 2008). Participou de inúmeras exposições coletivas em

Biographies

Ana Maria Tavares

Born in Belo Horizonte, MG.

Lives and works in São Paulo, Brazil.

Ana Maria Tavares earned her BA in Visual Arts from Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo (1982), her MFA from the School of the Art Institute of Chicago (1986) and her PhD from School of Communication and Arts of the Universidade de São Paulo – ECA/USP (2000). In 2001, she was a fellow with the Guggenheim Foundation, New York; she was invited in 2005 by the Rijksakademie of Amsterdam for its artist lecturer program, and in 2007 by the Residency Program of the Universidad Nacional de Bogotá, Colombia. Also in 2007, she was an Ida Ely Rubin Artist-in-Residence at the Massachusetts Institute of Technology, where she advised graduate students, carried out research, and lectured about her work. In 2013, the Humanities Research Center of Rice University, Houston (USA), conferred to her the Lynette S. Autrey Visiting Scholars research grant to carry out the research “Natura In-Vitro: Interrogating Modernity” and to work as a visiting professor.

*Her first solo show, *Objetos e Interferências*, was held at the Pinacoteca do Estado de São Paulo, in 1982. She has participated in four editions of the São Paulo International Biennial (1983, 1987, 1991 and 2000), in the VII Bienal de la Habana (2000), in the Istanbul Biennial (2001) and in the Singapore Biennial (2006). Her solo shows in Brazil have most notably included *Porto Pampulha* (1997); *Relax'ó'vision* (1998); *Numinosum* (2002); *Enigmas de uma Noite* (2004); *Fortuna e Recusa ou UKYIO-E (a Imagem de um Mundo Flutuante)* (2008); *Desviantes* (2011); and *Tautorama* (2013). Her most notable solo shows abroad have been *Middelburg Airport Lounge with Parede Niemeyer* (Holland, 2001), *Entrückte Körper – GRU/TXL* (Berlin, 2002), *Landscape for Exit I and Exit II* (Portugal, 2005),*

museus internacionais, entre eles: New Museum of Contemporary Art (Nova York, 2003); Royal College of Art (Londres, 2003); Schirn Kunsthalle (Frankfurt, 2003); Akademie der Künste (Berlim, 2003); 21st Century Museum of Contemporary Art (Kanasawa, Japão, 2004); Insite no San Diego Museum of Art (San Diego) e no Toyota Municipal Museum of Art (Japão, 2008). Para a exposição *Soonsbeek_10*, em 2008, realizou projeto em colaboração com a comunidade de Arnheim (Holanda). Realizou instalações para o Museum of Contemporary Art Tokyo (Tóquio, 2009), o Hiroshima City Museum of Contemporary Art (Hiroshima, 2009) e o Yerba Buena (São Francisco, 2009). Em 2013, idealizou e realizou um grande projeto colaborativo inédito, *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*, convidando artistas e artesãos, arquitetos e pesquisadores de diversas áreas do Ceará, com a realização de duas exposições (*Fortaleza, MAC, e Juazeiro do Norte, CCBNB*). *Deviating Utopias* foi a individual que a artista realizou nos Estados Unidos no Frist Center for the Arts, em Nashville, Tennessee em 2013. Para 2014, criou a instalação *Atlântica Moderna: Purus e Negros*, resultado de sua pesquisa no Humanities Research Center da Rice University, a convite do Museu Vale em Vila Velha, Espírito Santo; e a individual *Euryale Amazonica*, na Sicardi Gallery, Houston, EUA. Neste mesmo ano, foi ainda convidada pela Fundação Iberê Camargo a participar do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, realizando uma série inédita para a instituição. Para 2015, a artista prepara duas individuais para as galerias Vermelho, em São Paulo, e Silvia Cintra, no Rio de Janeiro, uma instalação para o Museu Lasar Segall em São Paulo e uma obra inédita para a Bienal de Curitiba.

Desde 1982, Ana Maria Tavares dedica-se a atividades didáticas em nível superior. Em 1993, ingressou no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade



Crystal Waters (Holland, 2008). She has participated in countless group shows at public events and museums abroad, including the *New Museum of Contemporary Art* (New York, 2003); *Royal College of Art* (London, 2003); *Schirn Kunsthalle* (Frankfurt, 2003); *Akademie der Künste* (Berlin, 2003); *21st Century Museum of Contemporary Art* (Kanasawa, Japan, 2004); *Farsites: Urban Crisis and Domestic Symptoms in Recent Contemporary Art*, at the *San Diego Museum of Art*, San Diego, California, USA (2005); and the *Toyota Municipal Museum of Art* (Japan, 2008). For the exhibition *Soonsbeek_10*, in 2008, she carried out a project in collaboration with the community of Arnheim (Holland). She has produced installations for the *Museum of Contemporary Art Tokyo* (2009), the *Hiroshima City Museum of Contemporary Art* (2009) and the *Yerba Buena Center for the Arts* (San Francisco, 2009). In 2013, she conceived and carried out a large and novel project called *Natural-Natural: Paisagem e Artificio*, inviting artists and artisans, architects and researchers of various areas of the state of Ceará, with the holding of two exhibitions (*Fortaleza, MAC, and Juazeiro do Norte, CCBNB*). *Deviating Utopias* was the solo show that the artist held in the United States at the *Frist Center for the Arts*, in Nashville, Tennessee, in 2013. In 2014, she created the installation *Atlântica Moderna: Purus e Negros*, the result of her research at the *Humanities Research Center of Rice University*, on the invitation of *Museu Vale* in Vila Velha, Espírito Santo, as well as the solo show *Euryale Amazonica*, at *Sicardi Gallery*, Houston, USA. That same year, she was also invited by *Fundação Iberê Camargo* to participate in the *Ateliê de Gravura's Invited Artist Program*, producing a new series for the institution. In 2015, the artist is preparing two solo shows for the galleries *Vermelho*, in São Paulo, and *Silvia Cintra*, in Rio de Janeiro, as well as an installation for the *Museu Lasar Segall*, in São Paulo, and a new artwork for the *Bienal de Curitiba*.

de São Paulo (ECA-USP), onde realiza atividades docentes, de orientação e pesquisa com alunos e artistas da Graduação e da Pós-graduação em Poéticas Visuais. É coordenadora do programa de parceria internacional entre o Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP e o Art Department da Vanderbilt University, EUA, promovendo intercâmbio e pesquisa e realização de projetos artísticos. Em 2013, por ocasião de sua exposição Natural-Natural: Paisagem e Artificio, realizada em Fortaleza, organizou, em parceria com Fabiola López-Durán, o Seminário Internacional LAB-04: Diálogos da Modernidade: Entre Ciência, Política e Estética, no Centro Cultural Banco do Nordeste. Esta exposição faz parte do projeto de pesquisa que desenvolve, desde 2008, em parceria com Fabiola López-Durán.

Possui obras em inúmeras coleções privadas e em acervos públicos, como: Kröller Müller Museum, Holanda; FRAC-Haute Normandie (Fonds Régional d'Art Contemporain), França; Fundação de Serralves, Portugal; Culturgest, Portugal; Fundação Arco, Espanha; Museum of Fine Arts Houston, EUA; e, no Brasil, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de Brasília; Coleção de Arte da Cidade de São Paulo do Centro Cultural São Paulo; Universidade Federal de Uberlândia; Casa da Cultura de Ribeirão Preto; e SESC Belenzinho.

Since 1982, Ana Maria Tavares has worked as an art teacher at the university level. In 1993, she joined the Visual Arts Department of ECA/USP, where she engaged in teaching activities while also advising and carrying out research with students and artists at the undergraduate and graduate levels in the area of Visual Poetics. She coordinates the program of international exchange between the Visual Arts Department of ECA/USP and the Art Department of Vanderbilt University, USA, fostering interchange, research, and art projects. In 2013, on the occasion of her exhibition Natural-Natural: Paisagem e Artificio, held in Fortaleza, she organized in partnership with Fabiola López-Durán the international seminar LAB-04: Diálogos da Modernidade: Entre Ciência, Política e Estética, at Centro Cultural Banco do Nordeste. The present exhibition is part of the research she has been developing since 2008 in partnership with Fabiola López-Durán.

She has artworks in countless private and public collections, including the Kröller Müller Museum, Holland; FRAC-Haute Normandie (Fonds Régional d'Art Contemporain), France; Fundação de Serralves, Portugal; Culturgest, Portugal; Fundação Arco, Spain; Museum of Fine Arts Houston, USA; and, in Brazil: the Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Arte de Brasília; Coleção de Arte da Cidade de São Paulo / Centro Cultural São Paulo; Universidade Federal de Uberlândia; Casa da Cultura de Ribeirão Preto; and SESC Belenzinho.



Fabiola López-Durán



Nikki Moore

Fabiola López-Durán, Ph.D. (MIT)

Historiadora, teórica e curadora, Fabiola López-Durán atualmente integra o corpo docente do Departamento de História da Arte da Rice University. Formada originalmente em Arquitetura, a Dra. López-Durán obteve seu Ph.D. em História, Teoria e Crítica da Arquitetura e Arte pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT). Adotando uma perspectiva transnacional e interdisciplinar, o seu trabalho analisa a múltipla polinização de ideias e meios – ciência, política e estética – que influenciaram o processo de modernização nos dois lados do Atlântico, com ênfase na América Latina. Publicado na Europa, Ásia, América do Sul e Estados Unidos, seu trabalho vem sendo reconhecido por vários prêmios de prestígio, incluindo o Charlotte Newcombe (Woodrow Wilson National Foundation), o Dedalus Foundation Grant, o MIT Schlossman Research Award, o Harvard University's Center for European Studies Grant e o Fulbright Fellowship.

Nikki Moore, mestre em Arquitetura (MIT)

Nikki Moore atualmente cursa o programa de doutorado do Departamento de História da Arte na Rice University. Após completar seu mestrado em Arquitetura pelo Massachusetts Institute of Technology (MIT), em 2005, continuou seus estudos na European Graduate School (EGS), onde trabalhou sob a orientação de Avital Ronell na sua dissertação sobre o *mit-sein* concebido por Martin Heidegger e problematizado por Jacques Derrida. Sua pesquisa atual se concentra no estudo sobre a industrialização da agricultura, e a decorrente comodificação de produtos alimentícios nas práticas de desenvolvimento na América Latina moderna e sua relação simbiótica com a arte e a arquitetura.

Fabiola López-Durán, Ph.D. (MIT)

Dr. López-Durán is a historian, a theorist, a curator, and currently a faculty member at Rice University's Department of Art History. Originally trained as an architect, López-Durán earned her Ph.D. in the History, Theory, and Criticism of Architecture and Art from the Massachusetts Institute of Technology (MIT). Prior to joining Rice University, she was the 2009-2011 Mellon Postdoctoral Fellow in the Humanities at the Department of History of Art at the University of California-Berkeley. Adopting a transnational and interdisciplinary perspective, her work analyzes the cross-pollination of ideas and mediums—science, politics and aesthetics—that informed the process of modernization on both sides of the Atlantic, with an emphasis on Latin America. Her work has been published in Europe, Asia, South America and the United States, and has been recognized with numerous prestigious awards including the Charlotte Newcombe (Woodrow Wilson National Foundation), the Dedalus Foundation Award, the MIT Schlossman Research Award, the Harvard University's Center for European Studies Grant, and the Fulbright Fellowship.

Nikki Moore, S.M.Arch.S (MIT)

*Moore is currently a Ph.D. student in the Department of Art History at Rice University. After completing her S.M.Arch.S at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in 2005, she continued her graduate studies at the European Graduate School (EGS), working with Avital Ronell toward a dissertation on *mit-sein* as conceived by Martin Heidegger and troubled by Jacques Derrida. Her current research focuses on the industrialization of food-based commodities and concurrent development practices in modern Latin America, focusing on their symbiotic relationship to art and architectural practices.*

Créditos

MUSEU VALE	
Conselho Administrativo e Fiscal do Museu Vale <i>Museu Vale Administrative and Fiscal Council</i>	Claudia Oliveira Helton Gomes Jonathan Schmidel Jordana Caetano Rafaela Ribeiro Weverson Tertuliano
Conselho Administrativo <i>Administrative Council</i>	Atendente <i>Attendant</i> Regiane Vervloet
Presidente <i>President</i> Maurício Max	
Conselheiros <i>Counselors</i> Ana Coeli de Oliveira Piovesan Carlos Quartieri Eugênio José Faria da Fonseca Fábio Costa Brasileiro da Silva Luiz Gustavo Garioli Gouvêa Maria Alice Paoliello Lindenberg	Estagiários Administrativos e Financeiros <i>Administrative and Financial Interns</i> Thiago Simões
Conselho Fiscal <i>Fiscal Council</i>	Estagiário de Produção <i>Production Intern</i> Allan Sales
Conselheiros <i>Counselors</i> Leonardo Gava Rodrigo Lauria de Castro Loureiro	Estagiários do Programa Educativo <i>Educational Program Interns</i> Felipe Mohandas de Menezes Baul Lara Carlos Silva Miguel Soares Romanelli
Museu Vale	Aprendizes <i>Apprentices</i> Bárbara Alves Carvalho Bruno Santos Fernandes Felipe Mendes Gomes da Sorreição Fernando Moura Soares Iuri Vitor Dias
Diretor Cultural <i>Cultural Director</i> Ronaldo Barbosa	Lorena de Arruda Pardinho Paulo Renato Alves de Oliveira Tiago Espindula Dias
Gerente Administrativa e Financeira <i>Administrative and Financial Manager</i> Noyla Nakibar	Vitor Daniel Ferreira Nunes Wagner Mereles Ventura
Coordenadora de Arte-Educação <i>Art Education Coordinator</i> Ruth Guedes	Museu Vale Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n Argolas, Vila Velha, Espírito Santo CEP 29114-920 – Brasil Tel. : +55 [27] 3333-2484 www.museuvale.com
Produtora <i>Producer</i> Diester Fernandes	
Museóloga <i>Museologist</i> Agnes Scolforo	
Auxiliares Administrativos e Financeiros <i>Administrative and Financial Assistants</i> Bruno Mota Fagner Chaves	
Auxiliar de Produção <i>Production Assistant</i> André Leão	
Programa Educativo <i>Educational Program</i> Carla Santos	

Credits

EXPOSIÇÃO <i>EXHIBITION</i>	
Concepção <i>Conception</i> Ana Maria Tavares	Assessoria de Comunicação <i>Press Liaison</i> LEAD Comunicação – Flávia Tenório
Coordenação de Produção <i>Production Coordinator</i> Maria Clara Rodrigues	Arte-Educadora Convidada <i>Guest Art Educator</i> Melina Almada Sarnaglia
Produção <i>Production</i> Imago Escritório de Arte	Transporte de Obras de Arte <i>Artwork Transportation</i> Millenium Transportes e Logística
Produção Executiva <i>Executive Producer</i> Amália Giacomini	Seguro de Obras de Arte <i>Artwork Insurance</i> Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros
Produção Editorial <i>Editorial Producer</i> Andréia Alves	Registro Fotográfico <i>Photographic Recording</i> Gui Castor
Assistente de Produção <i>Production Assistant</i> Carole Joscht	Registro Videográfico <i>Video Recording</i> <i>Olhos Coloridos</i>
Identidade Visual <i>Visual Identity</i> Thomas Manss & Company	Atelier Ana Maria Tavares Arão Reis dos Santos Denise Pereira de Souza Fabiola Salles Mariano Karla Araújo Fonseca Pedro Perez Machado
Revisão de Texto <i>Proofreading</i> Duda Costa	Expografia <i>Exhibition Design</i> Ana Maria Tavares
Tradução Português-Inglês <i>Translation Portuguese-English</i> John Norman	Coordenação de Montagem <i>Setup Coordination</i> Atelier Ana Maria Tavares
Revisão Inglês <i>English Revision</i> Ana Maria Tavares	Assessoria Jurídica <i>Legal Counsel</i> Martha Macruz
Iluminação e Equipamentos Audiovisuais <i>Lighting and Audiovisual Equipment</i> BeLight	
Montagem das Obras <i>Setup of Artworks</i> Tuca Sarmento Danilo Porphirio de Almeida Jonas Nunes da Conceição Wagner Augusto Rodrigues André dos Santos Cassimiro Arão Reis dos Santos José Carlos Pinto Miranda Josilene Lourenço Cypriano Pedro Perez Machado	
Assessoria Jurídica <i>Legal Counsel</i> Gustavo Martins de Almeida Advogados	

CATÁLOGO <i>CATALOGUE</i>	
Organização Editorial <i>Editor</i> Ana Maria Tavares	
Coordenação Editorial <i>Editorial Coordinator</i> Maria Clara Rodrigues	
Produção Editorial <i>Editorial Producer</i> Andreia Alves	
Projeto Gráfico <i>Graphic Design</i> Thomas Manss & Company	
Texto <i>Text</i> Fabiola López-Durán e/and Nikki Moore Ana Maria Tavares	
Revisão de Texto <i>Proofreading</i> Duda Costa	
Tradução Português-Inglês <i>Translation Portuguese-English</i> John Norman	
Tradução Inglês-Português <i>Translation English-Portuguese</i> Izabel Burbridge	
Revisão Inglês <i>English Revision</i> Ana Maria Tavares Fabiola López-Durán Rosalina Gouveia	
Tratamento de Imagens <i>Image Treatment</i> <i>Trio Studio</i>	
Impressão <i>Printing</i> Stilgraf	
Fotografía <i>Photography</i> Ana Maria Tavares p.18 Carlos Kipnis pp.34 e 35 Cia de Foto pp.14 e 16 Culturgest Porto p.37 (N) De Vleeshal pp.32 e 33 Eduardo Brandão pp.20 Flavio Lamenha pp.21 (F), 24 (detalhe <i>detail</i>), 26, 27 João Tavares Pini pp.22, 23 (dir. <i>right</i>), 30 Mauro Restiffe pp.36 e 37 (M) Pedro Perez Machado pp.19, 21 (E) Sergio Araujo pp.03–10, 12, 28, 42, 44–49, 51–57, 59–83, 85–91, 93–105, 107–113 Vitor César p. 23 (esq. <i>left</i>)	

FUNDAÇÃO VALE	
Conselho Curador <i>Curatorial Council</i>	Gerência de Esporte, Cultura, Geração de Trabalho e Renda, e Estação Conhecimento <i>Manager for Sports, Culture, Labor and Income Development and Knowledge Centre</i> Marco Barros
Presidente <i>President</i> Vania Somavilla	Cultura e Ativos <i>Culture and Assets</i> Eduardo Maciel Bianca Mazurec
Conselheiros <i>Counselors</i> Luiz Eduardo Lopes Marconi Vianna Zenaldo Oliveira Antonio Padovezi Alberto Ninio Ricardo Mendes Luiz Fernando Landeiro Luiz Mello	Gerência de Relações Intersectoriais <i>Manager for Intersectorial Relations</i> Andreia Rabetim
Conselho Fiscal <i>Fiscal Council</i>	Desenvolvimento Institucional <i>Institutional Development</i> Vivian Medeiros
Presidente <i>President</i> Murilo Muller	
Conselheiros <i>Counselors</i> Cleber Santiago Benjamin Moro Felipe Peres Lino Barbosa Vera Schneider	
Conselho Consultivo <i>Advisory Council</i>	
Presidente <i>President</i> Murilo Ferreira (CEO Vale)	
Conselheiros <i>Counselors</i> Danilo Santos da Miranda Dom Flávio Giovenale Luis Phelipe Andrés Paula Porta Santos Paulo Niemeyer Filho Silvio Meira	
Diretora-Presidente <i>Director-President</i> Isis Pagy	
Diretor-Executivo <i>Executive Director</i> Luiz Gustavo Gouvea	

VALE

Presidente <i>President</i> Murilo Ferreira	
Diretor-Executivo de Ferrosos e Estratégia <i>Executive Director, Ferrous Materials and Strategy</i> José Carlos Martins	
Diretor do Departamento de Pelotização <i>Director, Pelletizing Department</i> Maurício Max	
Departamento de Relações com Comunidade <i>Department of Community Relations</i>	
Diretora de Relações com Comunidade <i>Director, Community Relations</i> Isis Pagy	

Gerente de Territórios Sul <i>Manager for Southern Territories</i> Christiana Costa
--

Gerente de Relações com Comunidade do Espírito Santo <i>Community Relations Manager, Espírito Santo</i> Daniel Rocha Pereira

Analista de Relações com Comunidade do Espírito Santo <i>Community Relations Analyst, Espírito Santo</i> Andressa Azevedo
--

Departamento de Comunicação <i>Communications Department</i>

Diretor de Comunicação <i>Communications Director</i> Paulo Henrique Soares
--

Gerente Regional de Comunicação do Espírito Santo <i>Regional Communications Manager for Espírito Santo</i> Mauricio Manzali

Assessoria de Imprensa <i>Press Liaison</i> Elaine Vieira Marta Moreira

Gerência de Patrocínios <i>Sponsorship Management</i> Christiana Saldanha Flávia Rocha Willman Miranda Eveline Maria
--

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Agradecimentos aos apoiadores |
Acknowledgments to supporters

Catarina Mina
Centro Cultural Banco do Nordeste
Componenti
Defer Indústria Metalúrgica Ltda
Divinal Vidros
Impressiona
Marmoraria Tulio
Montinox
Severino Vidros

Agradecimentos aos
emprestadores | *Acknowledgments to
lenders of artworks*

Fred Sartori
Reinaldo Lin
Sílvia Cintra
Museu de Arte Contemporânea da USP



Paulo Roberto Amaral Barbosa – Seção
de Empréstimos Divisão Técnico-científica
de Acervo

Professora Dra. Ana Gonçalves
Magalhães – Divisão de Pesquisa em Arte,
Teoria e Crítica
Professor Dr. Hugo Segawa – Diretor

Agradecimentos | *Acknowledgments*

Alexandre Lazarotto
Allison Ayers
Annalisa Palmieri Briscoe
Antonia Bergamin
Antonia Maria Alves de Lima
Auzirene Moura de Lima
Benedita Áurea de Sales
Bruno Schultze
Carlos Kipnis
Celina Hissa
Cia de Foto
Cláudia Capeto
Cláudio Paullilo Junior
Cristiano Klein
Culturgest
De Vleeshal
Eduardo Brandão

Elenir Fideles da Silva
Eliana Finkelstein
Fabiane Gabrielli
Fabiola López-Durán
Fabiola Salles Mariano
Flávio Fernandes
Flavio Lamenha
Francisca Aldenice de Souza Felix

Galeria Silvia Cintra
Galeria Vermelho
Gaspar Tavares Pini
Helena Fideles da Silva
Ione Pioner
Joana Darc Barros dos Santos

João Tavares Pini
Julia Fideles da Silva
Kátia Canton
Laura Wellen
Luana Sopelsa Delazzeri
Marcos Correia de Moura
Marcos Gallon
Marcos Lazzarotto
Maria da Conceição Santos Marques
Maria Inés Sicardi
Marina Sheetkoff
Martin Grossmann
Nikki Moore
Oscar Cordeiro Menezes

Pedro Perez Machado
Rafael Delazzeri
Renata de Sousa Ribeiro
Reni Reichenbach
Roseli Santos
Sergio Araujo
Sicardi Gallery
Surpik Angelini
Tatiana Santos da Silva
Transart Foundation
Verônica Vieira dos Santos
Vitor César
Wilza Lima Pereira

DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

T228a

Tavares, Ana Maria

Atlântica moderna: purus e negros= Atlântica moderna: purus and negros / Ana Maria Tavares, texto de/text by Fabiola López-Durán e Nikki Moore; [tradução do inglês para o português: Izabel Burbridge, tradução do português para o inglês: John Norman]. – Rio de Janeiro: Imago, 2015.
120 p.: il. color.; 225x260cm.

Este catálogo foi publicado por ocasião da exposição Atlântica Moderna: Purus e Negros realizada no Museu Vale entre 5 de dezembro de 2014 e 8 de março de 2015.

This catalogue was published on occasion of the exhibition Atlantica Moderna: Purus and Negros which took place at Museu Vale from December 5th, 2014 until March 8th, 2015.

Texto em português com tradução paralela em inglês.

ISBN 978-85-99686-26-3

1. Tavares, Ana Maria - Exposições. 2. Arte brasileira – Séc. XXI – Exposições. I. López-Durán, Fabiola. II. Moore, Nikki. III. Título.

CDD- 709.81



Produção
Produced by



Iniciativa
Promoted by

FUNDAÇÃO VALE

Patrocínio
Sponsored by



Realização
Presented by

Ministério da
Cultura

