





GALERIA BRITO CININO

2+0+0+2=4
ano

Rafael Hegg Mata Rosa

entrevista sobre um lugar em trânsito

Um papo horrível escapado e insano na última crônica. Fazendo de belas-artes, um "setor abandonado", pôs um "setor abundante".¹

Imagem: Fotógráfo: Gald Reisener



É difícil traspassar o verniz que recobre a idéia do que seja uma galeria, mas não há mais como subestimar a densidade contraditória que impõe a qualquer um que se importe minimamente com a sensibilidade da arte atual.

Esses espaços clean poderiam ser identificados, em meio a contradições do contexto nacional, como focos do despróposito da relação entre valores estéticos e mercadológicos. Por outro lado, no Brasil, geralmente funcionam em locais construídos a partir da reforma de residências, mesmo depois de transformações estruturais, maior e menor adequação às exposições de arte, parecem manter o sentido espontâneo de um ambiente doméstico, uma circulação e diálogo que não se restringem à encenação programada de um meio estritamente comercial.

De fato, ainda que considerando uma maior "sedimentação do mercado", na galeria persiste a fragilidade da produção mais recente. Diferente do tom tradicionalmente mais seguro de um museu, nesse outro núcleo o silêncio das obras encontra a reverência indecisa do que é visto pela primeira vez, confronta-se com os sons de vozes tão vivas quanto a do artista; em um período reduzido, cada trabalho passa por um ritual quase despropositado: depois de tanto *frisson* em um vernissage, as obras mantêm-se intactas, à espera de uma leitura decisiva que, no entanto, frustra-se nos visitantes esporádicos e pode demorar décadas ainda para cumprir-se.

Já a venda desses trabalhos permanece, na condição mais elementar, como uma atividade que exige uma intuição sur generis sobre arte. Não a especulação teórica, mas um conhecimento de uma prática intrincada que associa a atribuição de um valor "mágico" a um objeto e um pouco de uma proposição conceitual que possa deslocá-lo desse lugar onde tende a ficar, quieto. Como se, no momento em que o marchand responde pelas peças dispostas em sua galeria, elas fossem espécies novas de *readymades*, diante dos quais só uma aposta anterior no que o artista faz deixasse prescindir de uma persuasão mais evasiva.

E, logo, a expectativa corrente de que o sucesso do galerista num meio extremamente competitivo depende sempre de uma agressividade peculiar, algo que engane o fato dele trabalhar com valores ditos incongruentes, é desmentida por convicções incomuns ao espírito ávido de um vendedor de um produto qualquer.

É inegável que o papel de um marchand modificou-se amplamente em nosso contexto. Sua relação com os artistas pode ou não passar pela informalidade de uma amizade, mas tem que se desdobrar em uma discussão aberta de aspectos que envolvem a colocação da obra no cenário contemporâneo: das especificidades de cada mídia à necessidade de apoio ao processo

¹ Revista da Artesc, em outubro de 1948, de Belém, São Paulo, Ed. Quero-Quero.

de institucionalização em exposições retrospectivas e publicações que supram a precariedade do registro e avaliação tanto de uma obra já consolidada como em andamento, entre outras demandas de um meio em expansão.

Em alguns casos, não há prioridade em se expor no espaço físico da galeria. Eventualmente, os artistas que por mais tempo trabalham com os marchands não realizaram uma individual no local, mantendo, assim mesmo, a parceria na procura e idealização de mostras ou possibilidades mais adequadas de difusão da obra, de acordo com o momento e características da produção. É um fator determinante se pensarmos, ainda, na tradição marcadamente experimental e "espacial" da arte feita no Brasil, pelo menos nos últimos 50 anos, e que, em outros tempos, não encontraria um suporte equivalente no país em uma instância independente de grandes instituições.

Enfim, não há ainda um viés que de conta, honestamente, de concluir qual a contribuição das galerias na formação da arte brasileira atual. É a história de uma atividade recente e que, em meio ao crescimento de setores mais sintonizados com a produção contemporânea, permanece em trânsito: um organismo cultural bastante condicionado às particularidades dos artistas que representa, pesos institucionais diferentes, produções ritmadas por atitudes e andamentos próprios, fatores predominantes até sobre estruturas globais extremamente arrojadas que incluem parte da arte produzida no Brasil e que podem gerar reviravoltas e reconhecimentos fora de qualquer programa.

O que parece inítil, por enquanto, é suspeitar que a simples idéia de que a arte possa ser comercializada seja problemática demais para que dai provenha qualquer coisa boa.

Nos acostumamos a aceitar que algumas atribuições críticas elevem parte da arte contemporânea aos refinamentos mais sofisticados e intangíveis e, ao mesmo tempo, neguem-se a admitir a existência de outras tendências que, mais tarde, se confirmam essenciais. Muito mais raramente, e em uma esfera bem mais mundana, somos convidados a avaliar nossa real preocupação com a arte quando uma tragédia impensável ocorre e algumas obras-primas são citadas por terem deixado de existir e, mesmo assim, somos capazes de consumir nossa perplexidade pelo absurdo da paridade entre uma tela ou escultura e um ser humano.

Em um universo com essas peculiaridades, não há qualquer preciosismo que justifique o descredito diante de uma profissão que consiste, em grande parte, em investir recursos e expectativas em algo que é, antes de qualquer coisa, a melhor porção do imprevisível.



Hoje, vendo a galeria "feita", não se percebe que vocês chegaram aqui por caminhos relativamente diferentes. Quais foram os fatores mais decisivos para que vocês viessem a trabalhar como marchands?

Luciana Brito - A primeira coisa que me ocorre em termos de formação foi um trabalho que fiz com outros colegas a Mônica Nador e o Martin Grossman (vice-diretor do MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), quando estudava artes plásticas na FAAP, no início dos anos 80. Era um plano de implementação de um sistema educativo, justamente para o MAC-USP. Nós ficamos tão entusiasmados que apresentamos a proposta para a historiadora da arte Aracy Amaral, que naquele momento tinha acabado de assumir a direção desse museu. Foi um processo lento e eu me envolvi em outras empreitadas nesse meio tempo, mas o projeto foi aceito e implantado a partir de 1984.

Existiam outros projetos de arte e educação em São Paulo?

Brito - Que eu me lembre, só na Pinacoteca do Estado, pelo trabalho do Paulo Portella com quem, aliás, conversei muito e tive a oportunidade de discutir, por exemplo, as coisas que tinha visto nos museus de Paris, onde estive por um ano, em 1980. Outra

entrevista de Rafael Vogt Mala Rosa com Luciana Brito e Fábio Cimino, realizada na Galeria Brito Cimino em 11 de janeiro de 2002.

coisa muito importante foi o contato com o Walter Zanini, professor de história da arte na faculdade. Ele sempre nos chamava para discutir questões sobre montagem, trocar idéias sobre artistas contemporâneos. Era uma aula permanente e que teve um desdobramento muito intenso na Bienal Internacional de São Paulo, de 1983, que ele curou e na qual eu participei como monitora. Um pouco mais tarde, vim a trabalhar por quase cinco anos no MAC. Quando dei xe deixa o museu, ainda colaborei com a Aracy no livro "Perfil de um Acervo" (1988). Então é que fui procurar emprego em uma galeria comercial, o Gabinete de Arte Raquel Arnaud. No fundo, penso que a base da minha formação foi essa, um período de muito trabalho principalmente com a questão educativa e contata com pessoas como o Walter Zanini e a Aracy Amaral, de uma generosidade imensa. Eles queriam ver você crescer e preocupavam-se realmente com o encaminhamento e o futuro de cada um. Foi um grande privilégio.

Chegou a ser uma ousadia a sua passagem de um meio museológico para o comercial?

Brito - Foi mais uma curiosidade do que ousadia. Eu não tinha idéia do que estava acontecendo no mercado e fui trabalhar em uma galeria justamente porque sempre me interessei pela relação mais direta da arte com a questão do mercado. E isso foi muito importante para que eu percebesse no que é que consistia esse trabalho do marchand em relação à produção contemporânea e começasse a estabelecer os meus próprios parâmetros.

Fábio, a sua formação não está ligada ao meio institucional das artes.

Fábio Cimino - Não, não há nenhum tipo de ligação. Estudei dois anos de administração e minha primeira experiência profissional foi em uma grande empresa de mineração. Quando dei xe deixa o trabalho nessa empresa, peguei "minhas economias", comprei algumas peças de coleção de um artista paulistano e passei a vender. Foi em uma dessas tentativas de venda que eu conheci a marchand Raquel Arnaud, em 1983. Ela sugeriu que, no lugar de vender camisetas, eu viesse trabalhar na galeria dela para vender quadros. O fato é que, naquela época, eu não tinha a vaga idéia do que era arte.

Você se lembra qual foi sua primeira impressão do que eles expunham nessa galeria?

Cimino - Claramente. A primeira exposição que eu vi no Gabinete de Arte foi do argentino Victor Grippo. Eram flores de chumbo... Uma coisa desconhecida e misteriosa pra mim. Tanto que eu fazia um pouco de tudo por lá: ajudava no transporte, montava exposições, procurava patrocínios, levava releases para a imprensa, etc.

E quando começou a sociedade entre vocês?

Brito - Estava em uma fase de viabilizar projetos independentes, representando artistas como Ana Maria Tavares e a Regina Silveira, como uma espécie de agente. Foram vários projetos paralelos que marcaram o inicio da sociedade antes do estabelecimento da galeria. Trabalhei durante quase dois anos no espaço de uma construtora, o Espaço Namour, organizando exposições coletivas. Havia também um projeto, o "Arte Na Cidade", que ficou só na primeira edição, mas que foi uma idéia muito interessante de levar os artistas para cidades do interior do Brasil, realizar séries de workshops e produzir uma obra pública que ficasse nessas cidades. Mas, em 1992, eu tinha estabelecido um escritório de arte. O Fabio mantinha uma atuação intensa no mercado de arte. Quer dizer, eu também trabalhava com o mercado, mas ele estava bem mais intelectualizado da questão e, a partir de uma aproximação cada vez maior, nós já estávamos trabalhando em sociedade. Era muito informal. Mas, além de vender obras, começamos a comprar e a constituir um acervo em conjunto.

Cimino - Essa questão da compra é importante e fez parte também das coisas que eu aprendi com galeristas como o Sattamini, o Breitman, e marchands, como o Paulo Bittencourt e o Paulo Kuczynski: é uma convicção de que, nesse trabalho, comprar a obra do artista é fundamental. De que, na verdade, desde o inicio, a coisa só funciona realmente quando você acredita no artista e se arrisca por ele. É uma aposta incondicional e sem qualquer garantia de retorno e um fator importante também quando a gente entende que o mercado não é uma coisa alheia, paralela. Ele vai se formando justamente a partir de convicções pessoais.



Essa é uma foto de um ambiente de trabalho ou gabinete. No centro, há uma escultura monumental feita de diversos materiais, incluindo monitores de computador, placas de circuito impresso, madeira e metal. A escultura é altamente detalhada e complexa. Ao redor da escultura, há várias cadeiras de design clássico, conhecidas como Eames chairs, todas com encostas brancas e assentos amarelos. As paredes ao fundo estão cobertas com muitos quadros e fotografias, criando uma atmosfera artística e intelectual.

Vocês dois nunca trabalharam juntos com a Raquel Arnaud?

Cimino - Juntos não.

Nesse período você chegou a fazer algumas performances.

Cimino - Eu estive na Europa com uma amiga que era performer e quando voltei para o Brasil fiz alguma coisa em uma casa noturna em São Paulo, o Madame Satã.

Isso teve algum tipo de repercussão no seu trabalho hoje como marchand?

Cimino - Esta é uma pergunta praticamente irresponsável. Quer dizer, a minha história não tem essa linearidade, é impossível avaliar a relação entre o que eu fiz na década de 80 e o que faço agora ou venho fazendo desde que comecei a trabalhar como marchand. É claro que foi uma experiência significativa e que rendeu para mim algumas amizades e contatos no meio artístico. Mas o máximo que posso dizer sobre isso é que eu sempre fui uma pessoa curiosa e, nesse começo da minha vida profissional, no trabalho em galeria ou fora dela, aprendi muito com a convivência. Tive a oportunidade de conviver com artistas como Willys de Castro, Sérgio Camargo, Mira Schendel, Hércules Barroso, e a humildade para dizer que eu não conhecia arte. Assim, se trago algum mérito nessa história, foi o de escutar os outros, e isso eu mantengo até hoje. É o que me faz insistir em dizer que a coisa mais importante na nossa galeria não são as obras, mas os artistas e o privilégio da convivência que existe aqui. Além do que, esse tipo de aproximação foi e é, também, uma maneira de lidar com o próprio desconhecimento em relação à complexidade de tudo o que a arte envolve.

Como foi que vocês começaram a trabalhar juntos?

Brito - Antes, eu queria lembrar que o Fabio conviveu, além dos artistas que ele citou, com marchands, que foram pessoas importantes na "formação" dele.

Cimino - Eu tive realmente muito contato com o Rubem Breitman e o João Sattamini, que eram os donos da Galeria Subdistrito. Quando deixei de trabalhar com a Raquel Arnaud, em 1989, passei a trabalhar em uma agência de propaganda e era sócio de uma companhia de seguros. Mas queria voltar a trabalhar com as artes e a Subdistrito era uma referência muito forte naquele momento. De algum modo, foram eles que me incentivaram a optar por um trabalho exclusivo como marchand. A maneira de trabalhar deles foi uma possibilidade de eu imaginar como seria coordenar uma galeria, apesar de não saber que iria lidar com isso. Pouco tempo depois o João faleceu e eu mantive uma grande amizade com o Rubem Breitman que, além de tudo, foi sempre um conselheiro nosso. Hoje, com 39 anos de idade, eu sei, sem dúvida, que eles foram amigos mesmo.



Dá para falar em uma sociedade complementar?

Erito - Tinha e tem um aspecto complementar. Mas tudo dependeu de um aprimoramento. Até eu passar a conviver mais intensamente com o Fábio, por exemplo, meu trabalho estava mais concentrado na inserção dos artistas no meio institucional. Com ele eu passei a entender como isso poderia ser entendido no mercado.

Cimino - O trabalho em sociedade depende sempre de uma simplicidade, respeito pelas ideias de um e do outro. Isso você só conquista aos poucos.

O que é que mudou a partir do momento em que vocês passaram a ter uma galeria, ou, como foi que vocês abriram uma galeria?

Cimino - Fomos duas pessoas de explicar. Uma é que nós já trabalhavamos juntos há quase 10 anos nesse escritório de arte, vendendo para colecionadores. Então, uma galerista de São Paulo disse que estava deixando o espaço onde trabalhava e queria saber do nosso interesse pelo lugar. Dali a um mês, já estávamos nesse imóvel. A forma manter de explicar é que pelo menos para mim, era uma espécie de "força divina" no sentido que abri aquela galeria independente da minha vontade. Foi exatamente o que nos fizeram invadir.

Erito - Muita gente já perguntava se nós íamos abrir uma galeria e, em dado momento, tivemos que tomar essa decisão. Mas realmente não foi programado.

Mas o trabalho mudou?

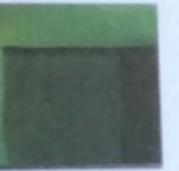
Cimino - Na verdade, de inicio nós nos perguntávamos se seria mesmo o caso já que, naquele ponto, questionávamos a maneira como se estabelecia a relação do Husband com os artistas e com os clientes. Estava claro que seria necessário criar uma opção própria de trabalho e, até que isso fosse possível, havia um certo pudor de chamar o nosso lugar de uma "galeria", que ficou com o nome Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna. Mais um escritório de arte do que uma galeria propriamente.

E quando acabou esse "pudor" de chamar a galeria de galeria?

Erito - Não era exatamente pudor. Era um simples receio diante da sua responsabilidade que era representar um artista.

A diferença entre vender uma obra e representar um artista...

Cimino - Sim, mas naquela época nós ainda não sabíamos o quanto isso era diferente... Agora é emocionante posar uma tela com o Nelson Leirner às vésperas da exposição dele, de lançamento desse livro sobre sua obra. Mas, quando começamos, não tínhamos ideia de que cada artista modifica todo a dinâmica do novo trabalho, diferente de uma venda impulsiva de um artista modernista, por exemplo.



Dá para falar em uma sociedade complementar?

Brito - Tinha e tem um aspecto complementar. Mas tudo dependeu de um aprimoramento. Até eu passar a conviver mais intensamente com o Fábio, por exemplo, meu trabalho estava mais concentrado na inserção dos artistas no meio institucional. Com ele eu passei a entender como isso poderia ser estendido ao mercado.

Cimino - O trabalho em sociedade dependeu sempre de uma cumplicidade, respeito pelas ideias de um e do outro. Isso você só conquista aos poucos.

O que é que mudou a partir do momento em que vocês passaram a ter uma galeria, ou, como foi que vocês abriram uma galeria?

Cimino - Existem duas maneiras de explicar. Uma é que nós já trabalhavamos juntos há quase seis anos nesse escritório de arte, vendendo para colecionadores. Então, uma galerista de São Paulo disse que estava deixando o espaço onde trabalhava e queria saber do nosso interesse pelo lugar. Dali a um mês nós já estávamos nesse imóvel. A outra maneira de explicar é que, pelo menos para mim, era uma espécie de "força divina": eu tinha que abrir aquela galeria, independente da minha vontade. E foi exatamente o que nos fizemos. (risos)

Brito - Muita gente já perguntava se nós iríamos abrir uma galeria e, em dado momento, tivemos que tomar essa decisão. Mas realmente não foi programado.

Mas o trabalho mudou?

Cimino - Na verdade, de inicio nós nos perguntamos se seria mesmo o caso já que, naquele ponto, questionávamos a maneira como se estabelecia a relação do marchand com os artistas e com os clientes. Estava claro que seria necessário criar uma óptica própria de trabalho e, até que isso fosse possível, havia um certo pudor de chamar o nosso lugar de casa "galeria", que ficou com o nome Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna mais um escritório de arte do que uma galeria propriamente.

E quando acabou esse "pudor" de chamar a galeria de galeria?

Brito - Não era exatamente pudor. Era um simples receio diante da responsabilidade que era representar um artista.

A diferença entre vender uma obra e representar um artista...

Cimino - Sim, mas naquela época nós ainda não sabíamos o quanto isso era diferente. Só é emocionante passar uma tarde com o Nelson Leirner às vésperas da exposição dele e do lançamento desse livro sobre sua obra. Mas, quando começamos, não tínhamos ideia de que cada artista modifica toda a dinâmica do nosso trabalho, diferente de uma venda numérica de um artista modernista, por exemplo.

Com quais artistas vocês começaram?

Brito - Eram quatro: Regina Silveira, Ana Maria Tavares, Mônica Nader e Nelson Leirner.
A Regina Silveira e o Nelson Leirner tinham sido seus professores na faculdade.

Brito - Também. Mas, ainda sobre a ideia de representar o artista, na casa da Ana Tavares, por exemplo, ela nunca fez uma exposição individual na galeria e esteve conosco desde o inicio, em 97, até antes. Isto faz parte da ideia de que a nossa atividade definitivamente não se resume à comercialização dos trabalhos à partir de individuais. Obviamente, isto também é muito importante, mas no caso específico dela, nós colaboramos na realização de duas grandes instalações, no Museu do Arte de Pampulha, em Minas Gerais e no MuBE (Museu Brasileiro da Escultura), em São Paulo, além de outras exposições. Eram projetos fundamentais para nós. Foi assim que pensamos as bases da relação com o artista, a partir de uma parceria mesmo, do princípio de que o marchand dá suporte aos "seus" artistas, às vezes sobre juntas e está disposto a correr riscos em busca do reconhecimento deles. E, para que isso aconteça, é preciso um contato permanente. Com os clientes também ocorre algo semelhante, no sentido de que você precisa criar uma relação de confiança e credibilidade e isso demora a acontecer. Ninguém apreende do nada e diz "Vai com a cara delas e vou comprar aqui".

E como foi a entrada dos demais artistas que formam o elenco da galeria, hoje?

Cimino - Foi imprevisível, e seria bobagem dizer que aconteceu de um jeito ou de outro. O que dá para afirmar a partir da experiência que nós temos é que não trabalhamos com a perspectiva de realizar uma única exposição do artista e "acabou-se".

Vocês mantiveram uma ligação com artistas de importância histórica. Por quê?

Cimino - Isto está relacionado à iniciativa de fazermos exposições "antológicas". Isso viabiliza algo que nem sempre dá um retorno financeiro, mas significa uma ampliação do

núcleo público e uma contribuição para a arte brasileira. Não é algo estratégico, mas o resultado é bastante gratificante.

Brito - Porque nós não vemos a galeria como um lugar estático, mas como um espaço dinâmico que tem uma ação cultural muito importante. É uma função educativa mesmo, de criar condições para que o público vá assimilando a produção histórica e mais recente. Se você faz uma exposição, como nós fizemos, da Lygia Clark, do Geraldo de Barros ou do Waldemar Cordeiro, está municiando as pessoas para que compreendam questões contemporâneas.

O que a importância das feiras internacionais para vocês?

Brito - As feiras são eventos muito importantes, não só comercialmente, mas em termos de divulgação do trabalho da galeria. Além disso, com a regularidade da pesquisa você mostra o desenvolvimento da produção do artista e, a cada ano, os críticos, curadores e colecionadores podem confirmar a importância do que se está mostrando e até mesmo da galeria como representante de um determinado país ou grupo.

O novo espaço que vocês inauguraram em 2001 mudou muito o processo de trabalho?

Brito - Sim, porque, se você observar, existem poucas galerias paulistanas que foram pensadas como espaço para exposições de arte. E esse nosso novo espaço foi projetado exclusivamente com esse intuito. Nós discutimos em detalhe cada etapa dessa construção, e parece que resultado foi crescer o interesse dos artistas pela exposição individual. Além de mais, nós aumentamos significativamente o grupo de artistas que representamos; foi necessário estar ciente desse crescimento no sentido de viabilidade, na galeria, exposições que estivessem mais de acordo com a idealização de cada um. Isto não quer dizer que na galeria antiga, exposições não fossem concebidas de acordo com o espaço, ou que a exposição individual seja a base desse trabalho. Mas está claro que as possibilidades agora são bem mais amplas. Em relação ao elenco de artistas, é difícil representar um grupo tão diversificado, as linguagens são diversas?

Cimino - Não, exatamente pelo que eu já disse sobre o fato de que essa diversidade é própria riqueza da galeria.

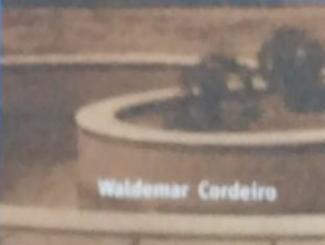
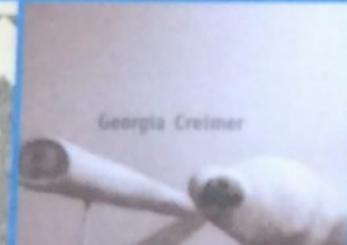
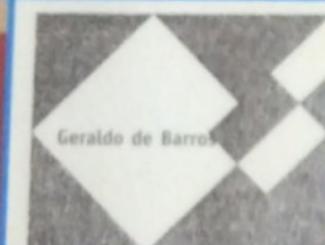
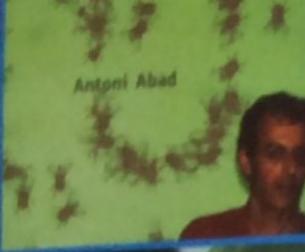
Brito - Também não concordo que seja um problema. Você lida com linguagens diversas porque nossa realidade artística é assim, extremamente diversificada. Essa diversidade linguagens é um reflexo do momento atual.

Como vocês caracterizariam a contribuição do galerista para nosso contexto artístico?

Cimino - Nosso percurso está muito ligado ao período de ampla profissionalização do circuito das artes brasileiras. Hoje, o galerista, em parceria com os artistas que representa, desempenha uma função determinante na dinâmica de arte contemporânea.

Brito - Também porque, mesmo sendo o mercado de arte um mundo no sentido econômico do termo, acreditamos que, acima de tudo, ele mantém uma ligação direta com o campo cultural, onde acontecem as avaliações e reconhecimentos sociais.

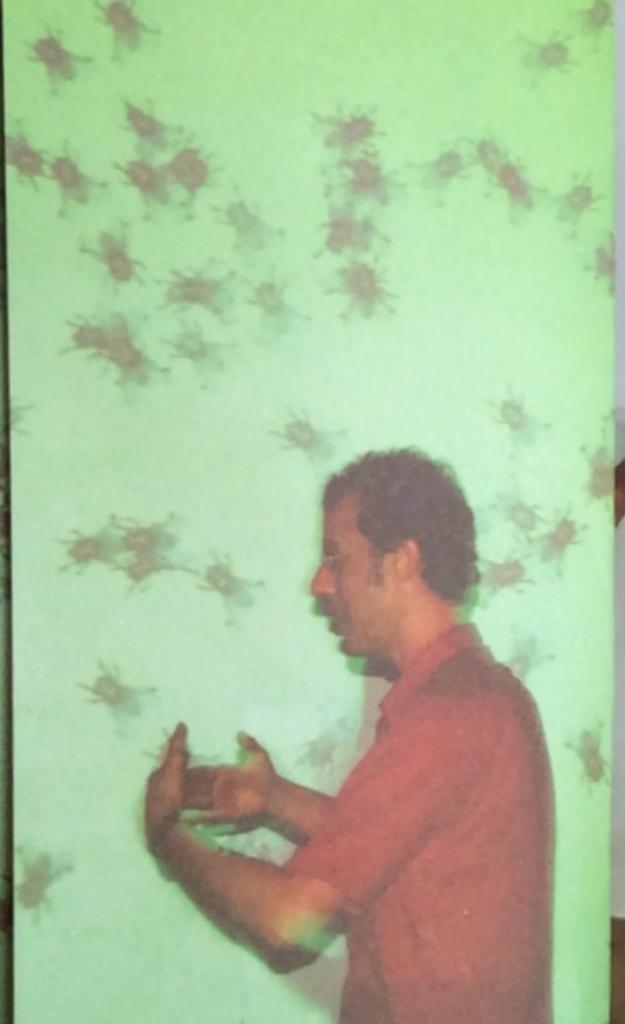


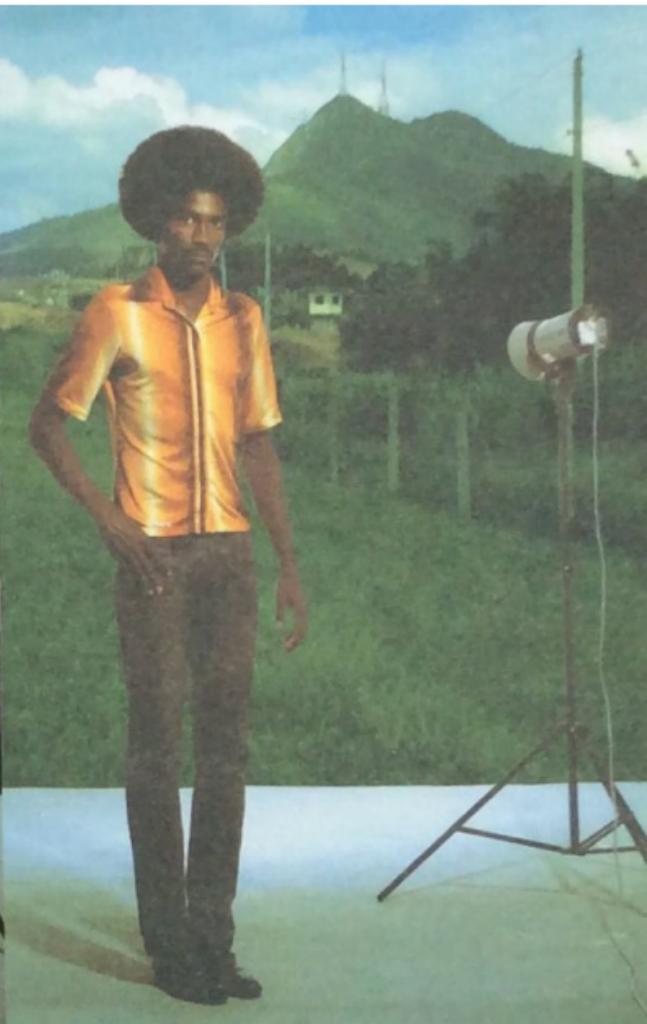
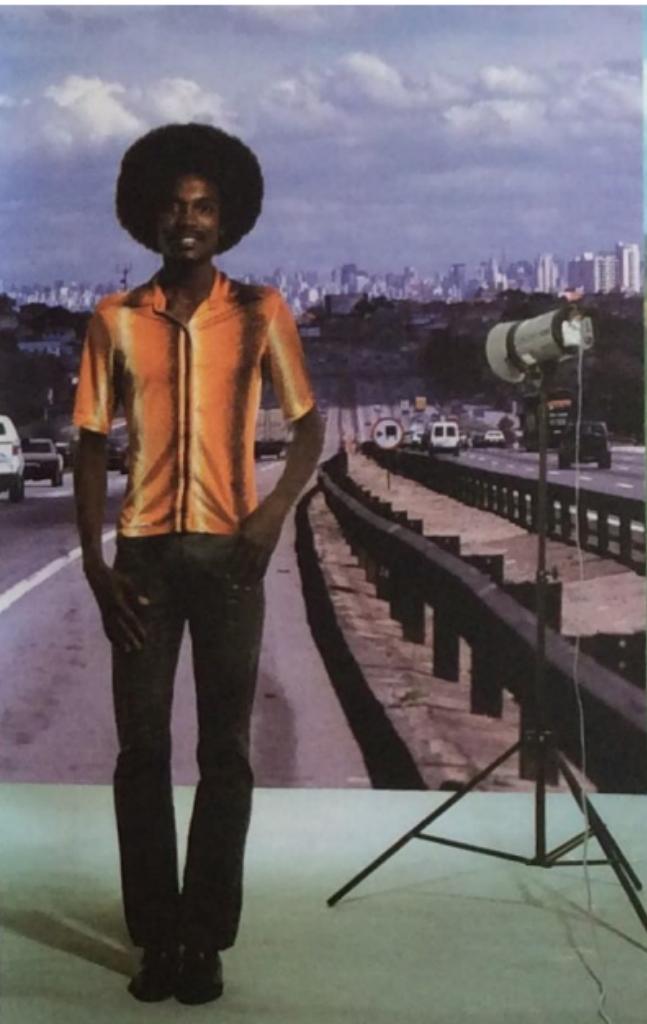
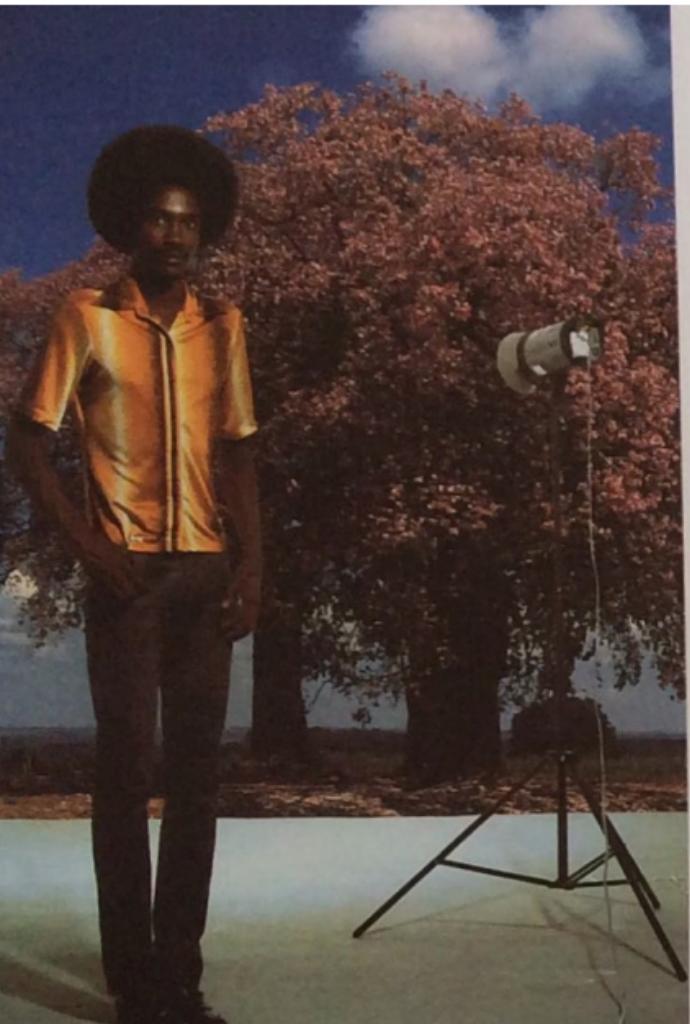


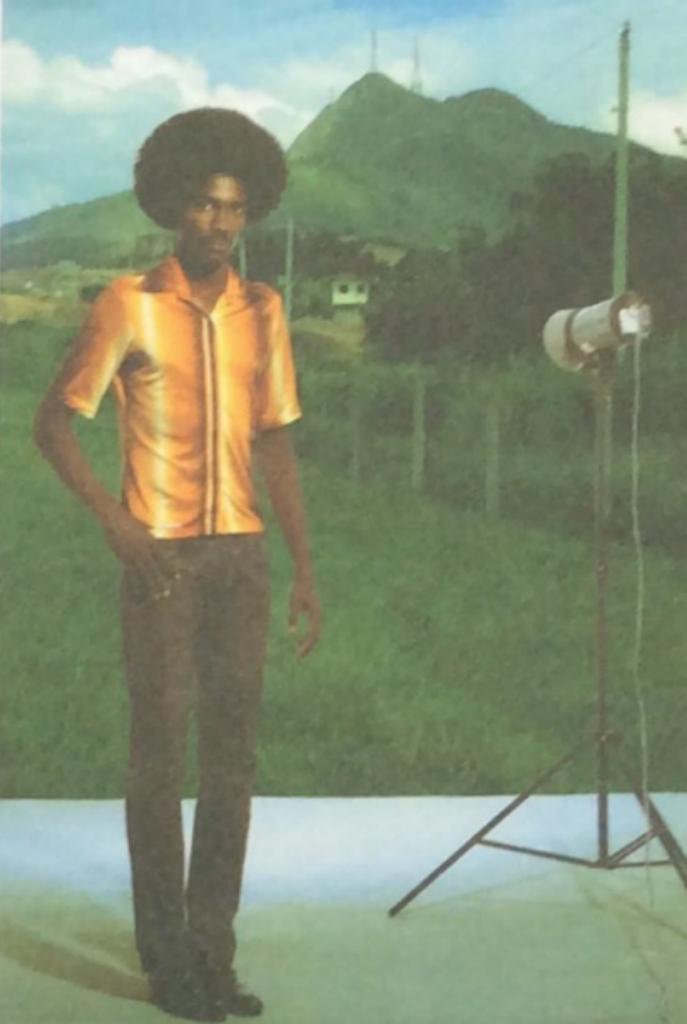
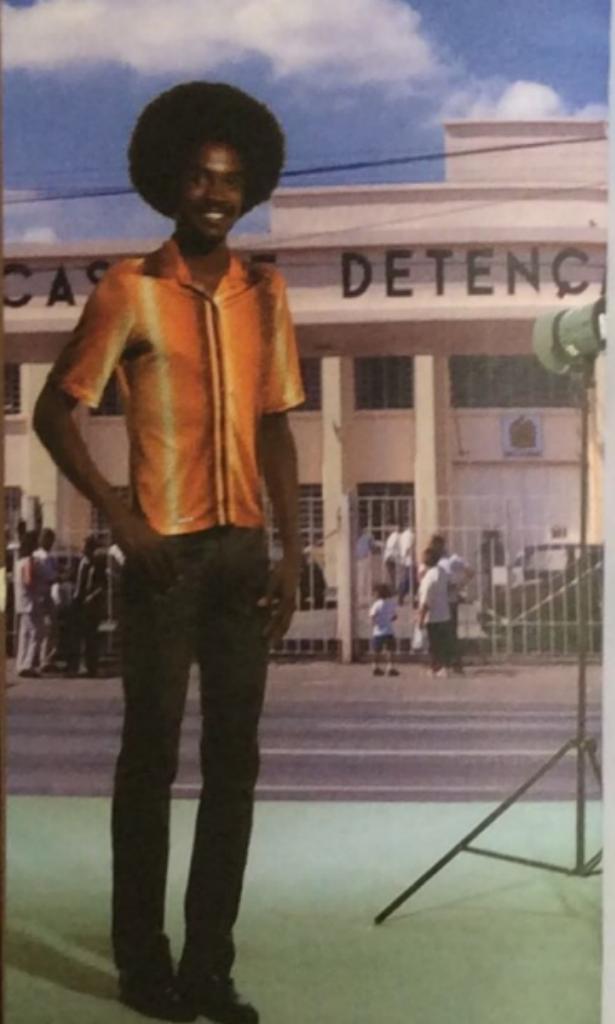
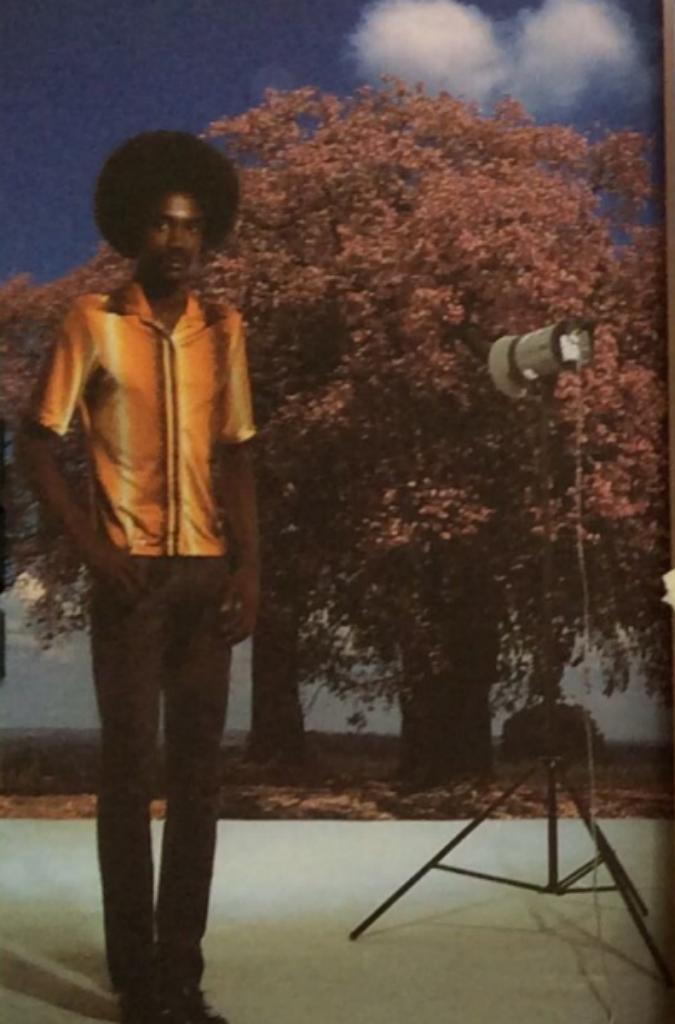






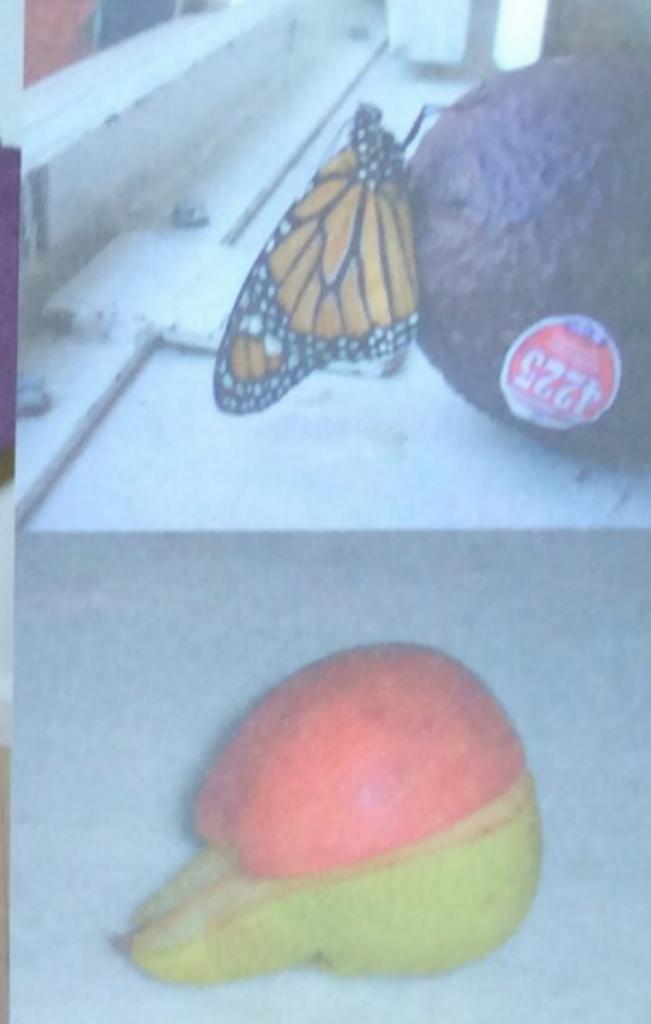


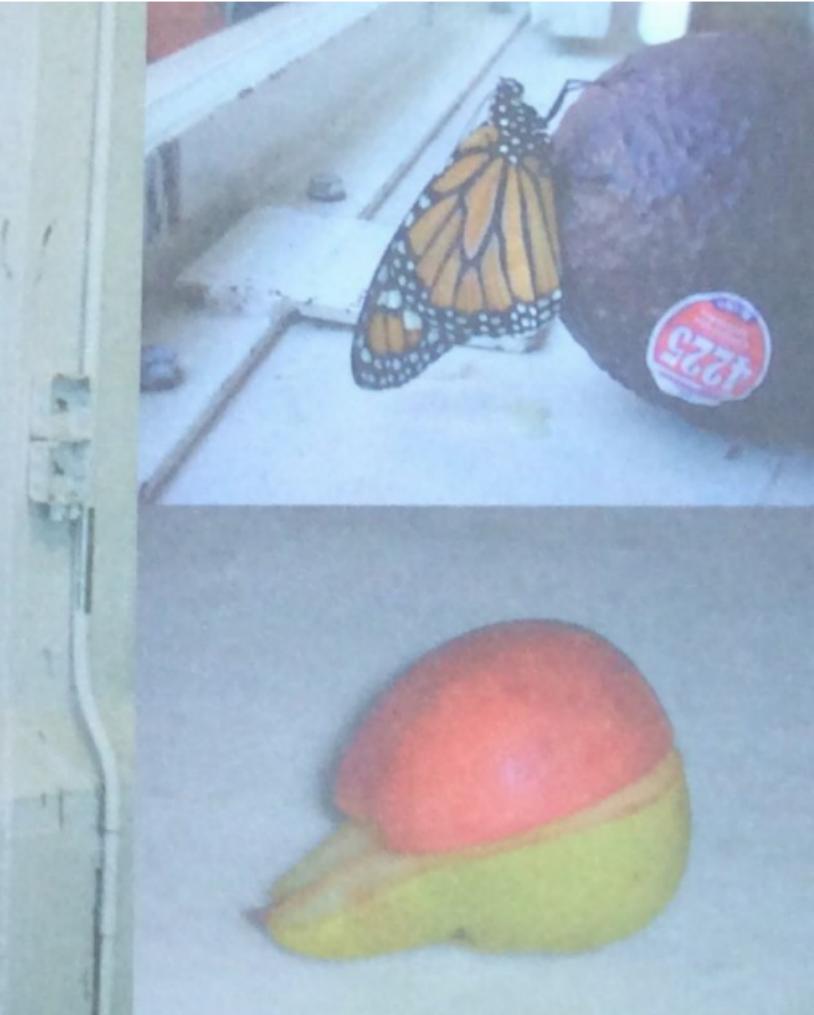




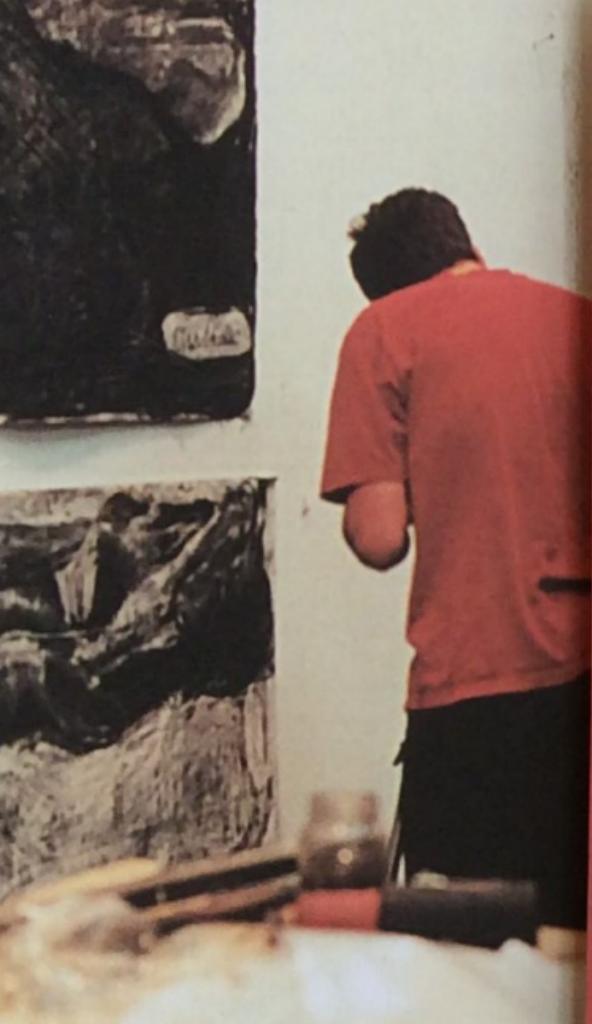




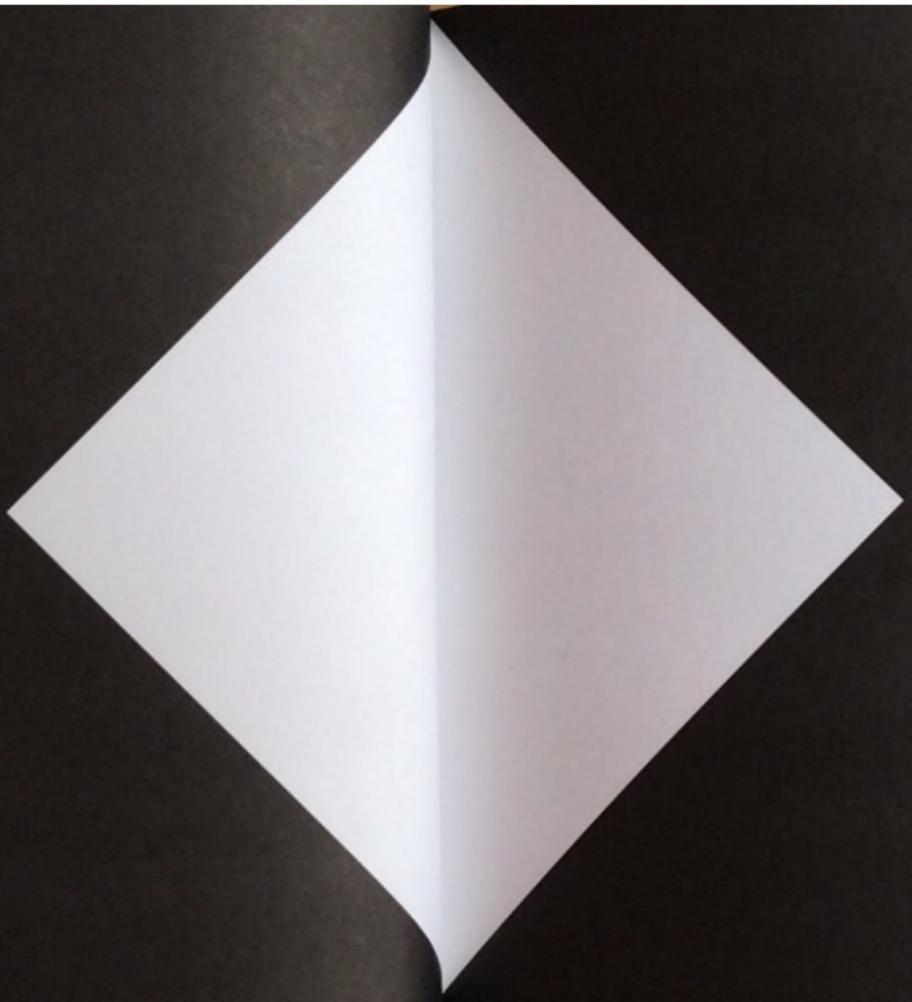






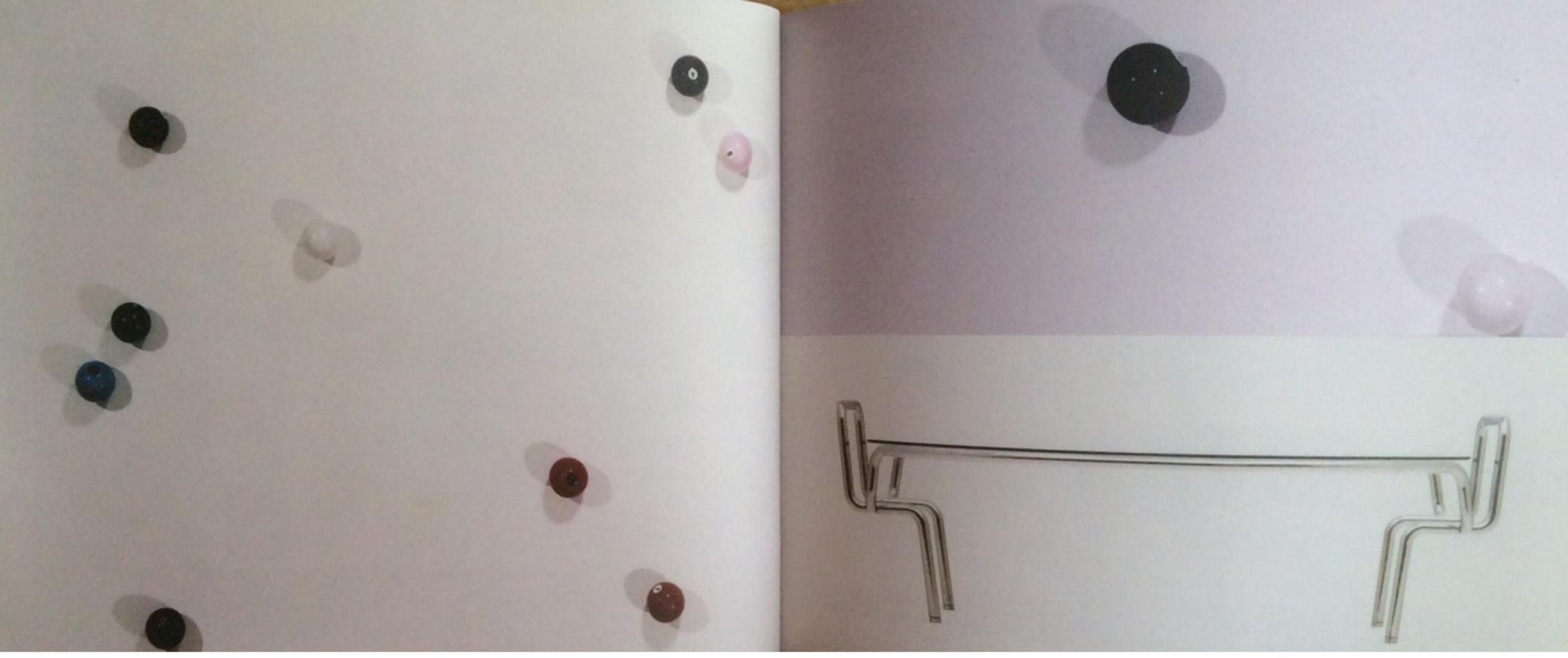


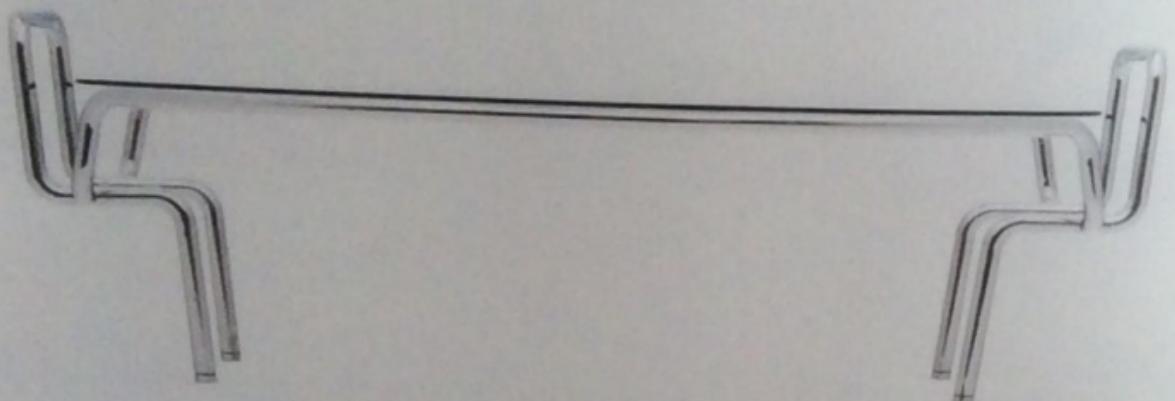




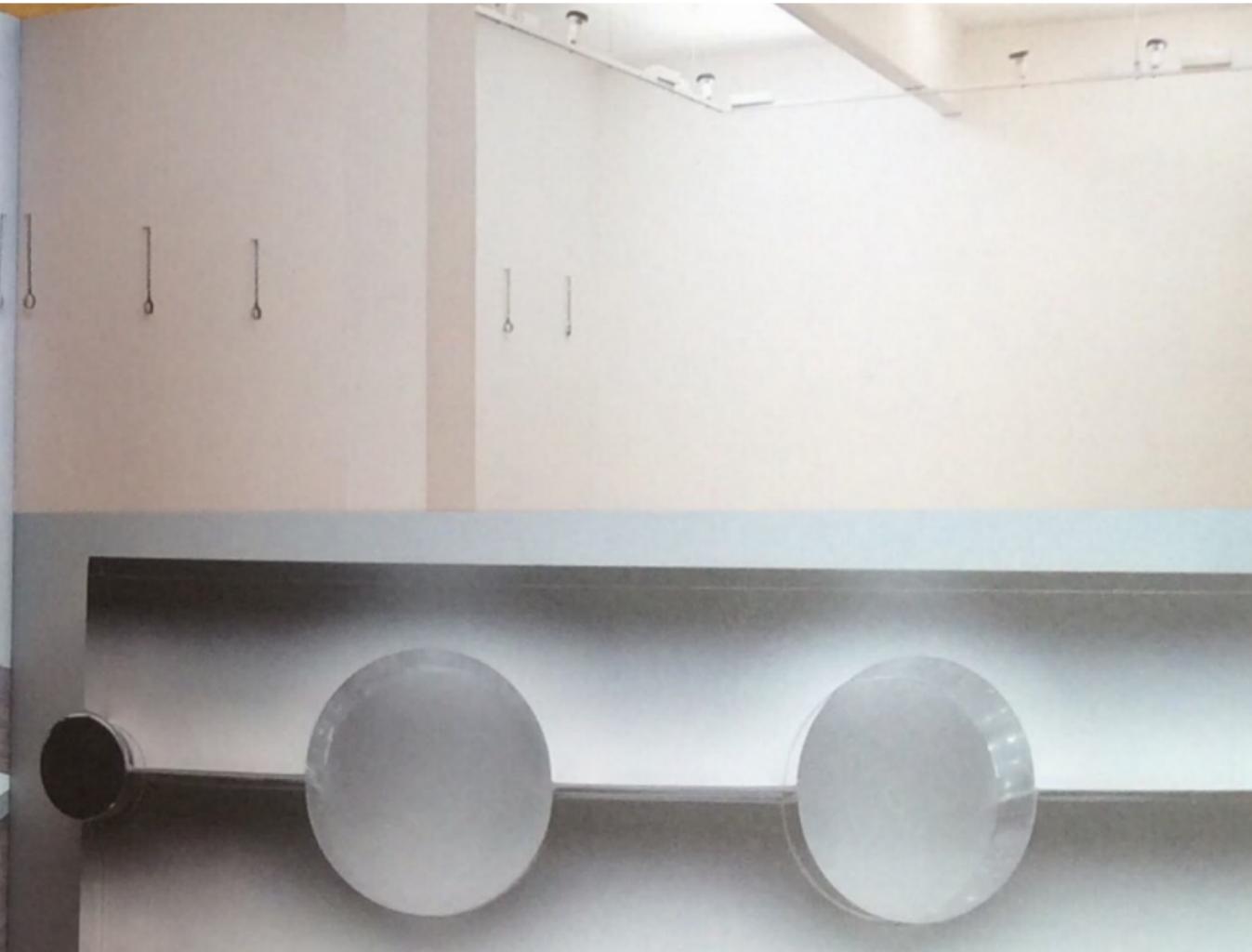






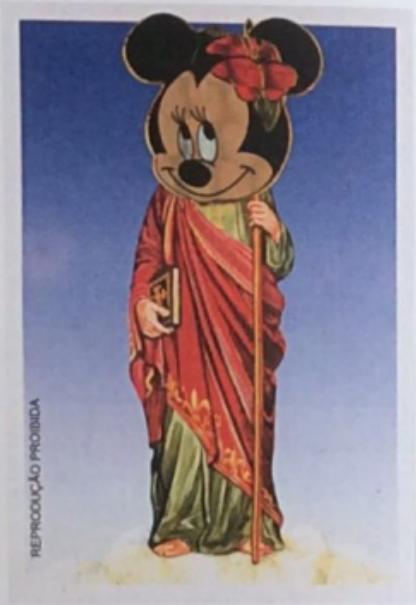














regina silveira



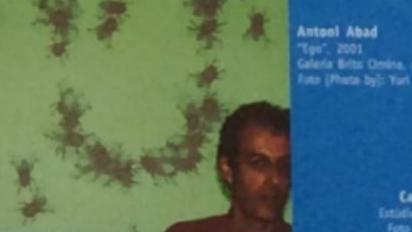








Ana Maria Tavares
"Middelburg Airport Lounge com Paredes Niemeyer"
(Middelburg Airport Lounge with Niemeyer Wall), 2001
Vista Geral da Exposição de Veneza, Middelburg,
Holanda (Overview of the De Veneza exhibition
venue, Middelburg, Holland)
Foto [Photo by]: Leo van Kampen



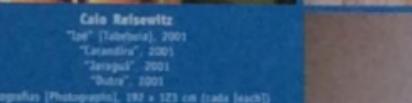
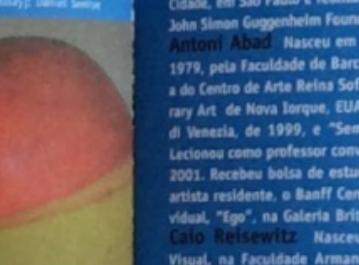
Antoni Abad
"Ego", 2001
Galeria Brito Clímino, agosto de 2001 [August 2001]
Foto [Photo by]: Yuri



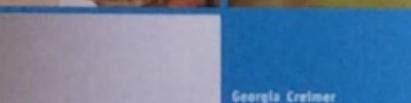
Carlos Eduardo Uchôa
Estúdio da artista [Artist's studio]
Foto [Photo by]: Rachelle Costa



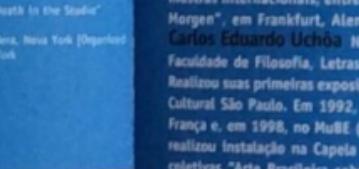
Daniel Senise
"Detalhe" [Detail], 2000
Acrílico sobre tela sobre madeira [Acrylic on canvas on wood]
Ensaios Fotográficos (Photo essay): Daniel Senise



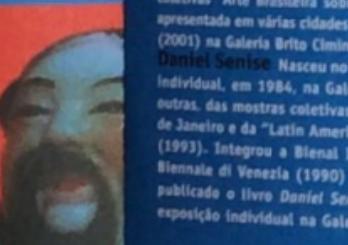
Caió Reisewitz
"Tod", 2001
"Carandiru", 2001
"Jesujo", 2001
"Batu", 2001
Fotografias [Photographs], 192 x 123 cm (cada [each])



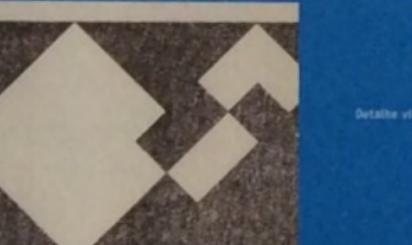
Georgia Creimer
Projeto "Death in the Studio" ["Death In the Studio" project], 2001
Organizado por H. Preisach e N. Lederer, Nova York [Organized by H. Preisach and N. Lederer, New York]



Geraldo de Barros
Folher Bienal 1979 [Biennial folder]



Liliana Porter
Detalhe vídeo "Drum Solo" [Detail from the video
"Drum Solo"], 2001
Galeria Brito Clímino, João (July) 2001



Ana Maria Tavares Nasceu em Belo Horizonte, MG, em 1958. Em 1986, recebeu o Master of Fine Arts pela School of the Art Institute of Chicago (EUA) e, em 2000, concluiu doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou sua primeira individual, "Objetos e Interferências", em 1982, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Participou da Bienal Internacional de São Paulo, em 1983, 1987 e 1991, da Bienal de La Habana, Cuba, de 1984 e 2000 e da Bienal de Istambul, Turquia, em 2000. Entre suas últimas instalações destacam-se: "Porto Pampulha" (1997), em Belo Horizonte, MG, "Relax'Q'Sision" (1998), no MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), São Paulo, "Middelburg Airport Lounge with Parede Niemeyer/Numinoso", no De Vleeshal, Middelburg, Holanda (2001). Em 2002 participa do projeto Arte/Cidade, em São Paulo e realiza individual na Galeria Brito Clímino. Recebeu, em 2001, a bolsa da John Simon Guggenheim Foundation. Vive e trabalha em São Paulo.

Antoni Abad Nasceu em Lleida, Espanha, em 1956. Formou-se em História da Arte, em 1979, pela Faculdade de Barcelona. Entre suas mais importantes exposições individuais está a do Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha, em 1997 e a do New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque, EUA, em 2001. Dentre suas mostras coletivas constam a Biennale di Venezia, de 1999, e "Sem Fronteiras", Santander Cultural, em Porto Alegre, RS, de 2001. Lecionou como professor convidado no centro de estudos de Le Fresnoy, na França, de 2000 a 2001. Recebeu bolsa de estudos da Civitella Ranieri Foundation, Itália, e freqüentou, como artista residente, o Banff Centre for the Arts, no Canadá. Em 2000, realizou exposição individual, "Ego", na Galeria Brito Clímino. Vive e trabalha em Barcelona, Espanha.

Caió Reisewitz Nasceu em São Paulo, SP, em 1961. Formou-se em Comunicação Visual, na Faculdade Armando Álvares Penteado, em 1989. No inicio dos anos 90, na Alemanha, freqüentou a Fachoberschule für Gestaltung, em Darmstadt, e, entre 1992 e 1997, a Johannes Gutenberg-Universität Mainz, em Mainz, Alemanha, onde se especializou em fotografia. Em 1996, realizou as primeiras exposições individuais na Schlossgarten Galerie, em Darmstadt, Alemanha, e no Centro Cultural São Paulo. Participou de diversas mostras internacionais, entre elas do "Cutting Edge", ARCO, em Madri, Espanha, do "Projekt Morgen", em Frankfurt, Alemanha, ambas em 2002. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Carlos Eduardo Uchôa Nasceu em São Paulo, SP, em 1961. Obteve o título de doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1991.

Realizou suas primeiras exposições individuais em 1990, na Galeria Itau, São Paulo, e no Centro Cultural São Paulo. Em 1992, realiza exposição individual na Galerie Michel Vidal, em Paris, França e, em 1998, no MuBE (Museu Brasileiro de Escultura), em São Paulo. No ano seguinte, realizou instalação na Capela do Morumbi, em São Paulo. Integrou, entre outras exposições coletivas: "Arte Brasileira sobre Papel no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", apresentada em várias cidades brasileiras, e "Parallèle Brito Clímino/Fiac" (1999) e "Recortes" (2001) na Galeria Brito Clímino, onde expôs em 2000. Vive e trabalha em São Paulo.

Daniel Senise Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1955. Realizou sua primeira exposição individual, em 1984, na Galeria do Centro Empresarial Rio de Janeiro. Participou, entre outras, das mostras coletivas "Como Vai Vocé, Geração 80?" (1984), no Parque Lage, Rio de Janeiro e da "Latin American Artists of the 20th Century", no MoMA, Nova Iorque, EUA (1993). Integrou a Bienal Internacional de São Paulo de 1985, 1989 e 1998, a XLIV Biennale di Venezia (1990) e a Liverpool Biennial, na Inglaterra (1999). Em 1998, foi publicado o livro *Daniel Senise: Ele que não Está (Cosac & Nally)*. Em 2001, realizou exposição individual na Galeria Brito Clímino. Vive e trabalha em Nova Iorque, EUA.

Dudi Maia Rosa Nasceu em São Paulo, SP, em 1946. Realizou sua primeira exposição coletiva em 1967. De 1971 a 1974, integrou o grupo Escuela Brasil. Em 1978, realizou sua primeira mostra individual, no Museu de Arte de São Paulo. Entre algumas de suas mostras individuais mais recentes estão: "Desenhos", no Centro Cultural São Paulo (1998) e "Pinturas", na Galeria Brito Clímino (2001). Participou, entre outras, das seguintes exposições coletivas: 19ª e 22ª Bienal Internacional de São Paulo (1987 e 1994), 1º Bienal de Johanesburg, na África do Sul (1995) e das edições de 1973, 1986, 1989 (Prêmio MWM Brasil de Pintura) e 1993 do "Panorama da Arte Brasileira" do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 2001, integrou a mostra "Obra nova" no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo.

Geraldo de Barros Nasceu em Xavantes, SP, em 1923. Em 1949, participou da criação de laboratório e curso de fotografia do Museu de Arte de São Paulo, onde realizou, no ano seguinte, a exposição individual "Fotoformas". Em 1951, freqüentou a HfG - Hochschule für Gestaltung (Escola Superior de Forma), em Ulm, Alemanha. Foi um dos fundadores dos grupos Ruptura (1952) e Rex (1966). Participou da I, II, IX, XV e XXI Bienal de São Paulo e da Bienal di Venezia de 1986. O Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, organizou, em 1999, a retrospectiva "Geraldo de Barros: Pioneer". Em 1996, a Galeria Brito Clímino promoveu importante exposição de sua obra. No mesmo ano, foi publicado o livro *Fotoformas* (Prestel), com textos críticos de Marcos Augusto Gonçalves, Michel Favre, Daniel Girardin e Reinhard Miselbeck. A retrospectiva "Sobras e Fotoformas" foi apresentada no Ludwig Museum, em Colônia, Alemanha (1999) e no Musée de l'Élysée, em Lausanne, Suíça (2000). Morreu em São Paulo, SP, em 1998.

Georgia Creimer Nasceu em São Paulo, SP, em 1964. Licenciou-se em Artes Plásticas, pela Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, em 1985, ano em que realizou sua primeira exposição individual, "Objetos de Arte", na Galeria Mônica Filgueira. Em 1987, integrou a XIX Bienal Internacional de São Paulo. Expõe internacionalmente - sobretudo na Áustria, onde vive desde 1988 - em mostras coletivas e individuais, entre elas, a individual de 1991, no Wiener Secession (Áustria), e "O Corpo Anagramático", em 1999, no Kunsthaus, em Mürzuschlag (Áustria). Entre suas mais recentes exposições no Brasil, destacam-se as coletivas: "Obra Nova" (2000) e "Retratos" (2003), no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, e "Recortes" (2001), na Galeria Brito Clímino. Vive e trabalha em Viena, na Áustria.

Liliana Porter Nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1941. Estudou na Escuela Nacional de Bellas Artes, em Buenos Aires, Argentina, e na Universidad Iberoamericana, na Cidade de México, México. Realizou as primeiras mostras individuais em Nova Iorque, em 1973. Participou de diversas exposições coletivas, entre elas, "Latin American Artists of the 20th Century", no MoMA, de Nova Iorque, EUA (1993) e "Drama Queens, Women behind the Camera", no Guggenheim Museum, Nova Iorque, EUA (2001). Recebeu cinco vezes o PSC-CUNY Research Award, entre 1994 a 2000, a bolsa de estudos da Civitella Ranieri Foundation, Itália, e da New York Foundation for the Arts, em 1999. Dentre suas principais mostras individuais estão "The Secret Lives of Toys: Liliana Porter Photographs", no Phoenix Art Museum, EUA (2001) e "To Say Something" (2001), Galeria Brito Clímino. Vive e trabalha em Nova Iorque, EUA.

Luciana Martins e Gerson de Oliveira Nasceu em São Paulo, SP, em 1967, e Gerson de Oliveira, em Volta Redonda, RJ, em 1970. Cursaram cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; trabalham com design, em parceria, desde 1991. Expõem desde 1993, quando integraram a mostra "Iluminativa", no Museu de Arte de São Paulo. Entre alguns dos prêmios que ganharam está o Prêmio Tok + Stok Brasil Faz Design (com a mesa "Mientras Tanto"), em 2000. Entre algumas das recentes exposições coletivas estão "Design mit Zukunft", no Focke-Museum de Bremen, Alemanha, em 1997, e "Design Brazil, 5 Contemporary Designers", no Arango Architects em Miami, EUA, em 1998, e Bienal da Prata, em 2001, Porto, Portugal. Em 2000, a Galeria Brito Cimino promoveu a exposição "Playground" com trabalhos da dupla, posteriormente apresentada na "Bienal 50 Anos" em São Paulo. Vivem e trabalham em São Paulo.

MK Kähne Nasceu em 1963, em Vilnius, Lituânia. Estudou na Kunsthochschule Berlin-Weissensee, na Alemanha, entre 1983 e 1988. Recebeu bolsa de trabalho do Senats für Kulturelle Angelegenheiten (1991) e da Stiftung Kulturfonds (1992), ambas em Berlim, Alemanha. Expõe individualmente desde 1990. Dentre suas mostras coletivas mais recentes estão: "From Here to There", no Schloss Solitude, em Stuttgart, Alemanha (2000) e "Observatori OO", no Museo de las Artes y las Ciencias de Valença, Espanha (2000) e "Another Cusp", no Clifford Gallery, Colgate University Hamilton, Nova Iorque, EUA (2001), ano em que realizou, também, exposição individual na Janos Gat Gallery, Nova Iorque, EUA. Vive e trabalha em Berlim, Alemanha.

Nazareth Pacheco Nasceu em São Paulo, SP, em 1961. Em 2002, concluiu o mestrado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Em 1988, realizou sua primeira individual na AB. OHM Galeria de Arte, São Paulo. Participou do "Panorama da Arte Brasileira" do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1988, 1991, 1997 (Prêmio Embratel) e 1999, e da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1998. Participou, em 2001, de diversas exposições coletivas internacionais e nacionais, entre elas, "Virgin Territory", no The National Museum for Women in the Art, Washington D.C., EUA, "The Thread Unraveled: Contemporary Brazilian Art", El Museo del Barrio, Nova Iorque, EUA e "Recortes", na Galeria Brito Cimino. Em 2002, apresenta individual no Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo. Vive e trabalha em São Paulo.

Nelson Leirner Nasceu em São Paulo, SP, em 1932. Em 1966, participou da formação do Grupo Rex e, no ano seguinte, realizou o happening "Exposição Não-exposição". Foi professor na Faculdade Armando Álvares Penteado por duas décadas. O Paço das Artes, em São Paulo, promoveu retrospectiva de sua obra em 1994, ocasião em que foi lançado o livro Nelson Leirner, com texto crítico de Agnaldo Farias. Ganhou o Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas, em 1998. No ano seguinte, integrou a 48ª Biennale di Venezia. Em 2002, realizou exposição, na Galeria Brito Cimino, que publicou com o Instituto Takano o livro Nelson Leirner: arte e não Arte, com ensaios de Tadeu Chiarelli. Participa, também em 2002, da 25ª Bienal Internacional de São Paulo. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ.

Regina Silveira Nasceu em Porto Alegre, RS, em 1939. Realizou a primeira exposição individual no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em 1961. Foi professora no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1964/69), na Universidade de Porto Rico, em Mayaguez (1969/73), e, em São Paulo, na Fundação Armando Álvares Penteado (1973/85) e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, onde leciona desde 1974. Desde os anos 60, expõe individualmente no Brasil e no exterior e participa de mostras nacionais e internacionais selecionadas. Representou o Brasil em diversas Bienais (São Paulo, Tóquio, Nova Delhi e Havana) e realizou instalações e exposições nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Recebeu bolsas de estudos das fundações Guggenheim (1991), Pollock-Krasner (1993) e Fulbright (1994). O livro sobre sua obra, *Cartografias do Sombra* (EDUSP), foi publicado durante a exposição "Graphos", no Museu de Arte de São Paulo, em 1996. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Rochelle Costi Nasceu em Caxias do Sul, RS, em 1961. Formou-se em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Frequentando a Universidade Federal de Minas Gerais, a Escola Guignard, em Belo Horizonte, MG, e a Saint Martin School of Art e Camera Work, em Londres, Inglaterra. Expõe individualmente desde 1984. Participou de diversas mostras coletivas, dentre elas: VI e VII Bienal de la Habana, Cuba (1997 e 2000), XXIV Bienal Internacional de São Paulo (1998), XXVI Bienal de Pontevedra, Espanha (2000), "Miradas Impidiéndose", Fundació La Caixa, Barcelona, Espanha (2000) e "Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art", Museum of Contemporary Art, La Jolla, San Diego, EUA (2000). Em 1998, realizou exposição individual na Galeria Brito Cimino. Recebeu a Bolsa Vila de Fotografia, em 2000. Vive e trabalha em São Paulo, SP.

Rubens Azevedo Nasceu em São Paulo, SP, em 1976. Formou-se, em 1998, pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, onde apresentou, pela primeira vez, seus trabalhos em mostra coletiva. Expõe individualmente desde 1998. Participou de diversas exposições coletivas da Galeria Brito Cimino, entre elas, "Seleção" (1998), "Enigmas" (1999), "Parallèle Brito Cimino/Flac" (1999) e "Recortes" (2001), integrando também o "Panorama da Arte Brasileira", no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1999. Atualmente, estuda na Architectural Association School of Architecture, em Londres, Inglaterra, cidade onde vive e trabalha.

Waldemar Cordeiro Nasceu em 1925, em Roma, Itália, onde estudou na Academia de Belas Artes. Em 1946, transferiu-se para o Brasil. Foi um dos fundadores do Grupo Ruptura, cuja primeira exposição ocorreu no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1952. Participou das nove primeiras Bienais de São Paulo, de 1951 a 1967. Em 1948, iniciou pesquisa pioneira sobre o uso de computador nas artes visuais, realizando, em 1973, a mostra coletiva "Artédnica", na Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Em 1972, começou a lecionar na Unicamp (Campinas, SP), onde dirigiu o Centro de Processamento de Dados do Instituto de Artes dessa instituição. Em 1986, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo organizou uma retrospectiva de sua obra, publicando, também, o livro Waldemar Cordeiro: Uma Aventura da Razão, com textos de Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo, Pierre Restany e Décio Pignatari. Em 2001, a Galeria Brito Cimino realizou retrospectiva de sua obra, juntamente com o lançamento de CD-Rom sobre sua trajetória. Morreu em São Paulo, SP, em 1973.



Luciana Martins e [and] Gerson de Oliveira
"Círculo" [Ring-around-the-nose], 2000
Aço inox e vidro [Stainless steel and glass], 24 x 129 x 183 cm
Foto (Photo by): Fernando Lanzlo
"Huevos Revueltos", 2000
Reles, diâmetro: 7 cm cada [Relés, diameter: 7 cm each]
Foto (Photo by): Fernando Lanzlo



MK Kähne
"Koffer", 2001
Aço inox, estofado, veludo [Stainless, upholstered, velvet], 60 x 218 x 107 cm



Nazareth Pacheco
"Sem título" [Untitled], 2001
Acrílico, aço [Acrylic and steel], 7,5 x 71 x 24 cm

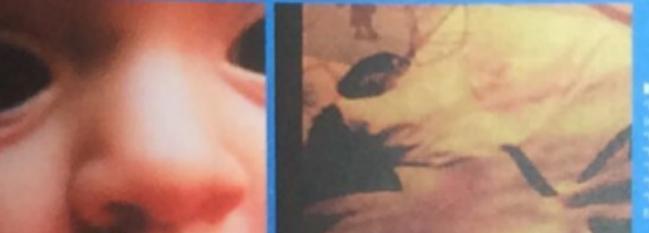
Vista Geral da Exposição Centro Universitário Maria Antonia da USP (Overview of exhibition at Centro Universitário Maria Antonia - USP)
Fevereiro, 2002 [February 2002]



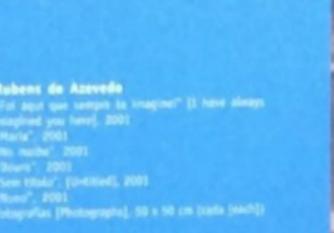
Nelson Leirner
"Plático disney disney latquist", 2002



Regina Silveira
"Capimico" [Capimico], 2002
Vista da instalação [View of installation]
Pavilhão das Cavalariças, Parque Lage, Rio de Janeiro



Rochelle Costi
"Latex"



Rubens de Azevedo
"Tô aqui que sempre te fotografou" (I have always photographed you here), 2001
"Maria", 2001
"No mundo", 2001
"Oceano", 2001
"Sem título", 2001
"Raiz", 2001
"Relógio" [Photograph], 30 x 50 cm (each [each])



Waldemar Cordeiro
Piscina projetada por Waldemar Cordeiro, São Paulo
(Swimming pool design, São Paulo, 1980s)

edições Brito Cimino



Regina Silveira

"To be Continued... (Latin American Puzzle)" 2001

OBRA APRESENTADA PELA ARTISTA EM 1997, AGORA COM REEDIÇÃO
ESPECIAL EM MÚLTIPLO. TIRAGEM LIMITADA A 600 EXEMPLARES.

APOIO INSTITUTO TAKANO

Waldemar Cordeiro

CD Rom

DOCUMENTÁRIO SOBRE A OBRA DESTE IMPORTANTE ARTISTA BRASILEIRO.
TRAZ DOCUMENTOS, IMAGENS E TEXTOS CRÍTICOS SOBRE TODA A SUA
TRAJETÓRIA. COORDENADO POR ANA LUIZA CORDEIRO.



Nelson Leirner

arte e não Arte
Tadeu Chiarelli

REUNINDO CINCO ENSAIOS PRÉDITOS DE TADEU CHIARELLI, ESTE
LIVRO ABREJA A TRAJETÓRIA DE NELSON LEIRNER, DOS ANOS 50
ATÉ A ATUALIDADE. ALÉM DE QUAMAR A ATENÇÃO PARA AS RELAÇÕES
CRÍTICAS DE LEIRNER COM O CIRCUITO, O AUTOR PRIVILEGIÁ
A ATUAÇÃO DO ARTISTA NO CAMPO DA PERFORMANCE E DO
HAPPENING – ONDE ELE FOI UM DOS PRINCIPAIS NO BRASIL.

ILLUSTRADO COM FOTOS DE OBRAS, DOCUMENTOS DE ÉPOCA V
DEPOIMENTOS, NELSON LEIRNER *arte e não Arte*, ABRE NOVAS
PERSPECTIVAS PARA O ESTUDO DA OBRA DO ARTISTA PAULISTANO
E DA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.

APOIO INSTITUTO TAKANO



"As awful and insane slip of mind in my last chronicle. In a comment about the fine arts, an "abandoned sector" came out as an "abundant sector"!"

Notwithstanding the difficulties found in saving through the venue that covers the notion of art gallery, we can no longer underestimate the contradictory density it imposes on anyone who is in the least concerned with current art.

Amid all the contradictions of the national context, these closed, unlocated spaces could be said to be repositories of the disproportionate relation between aesthetic values and market values. On the other hand, if more galleries in Brazil are situated in buildings originally designated as residential and later subjected to structural reforms and adaptations to house art exhibitions, they still seek to conserve the spontaneous atmosphere of a home environment, a circulation and a dialogue that transpired the programmed setting of a strictly commercial space.

In fact, even in spite of the greater "market consolidation," the fragility of more recent production persists in the gallery. Unlike the traditionally more confident tone of a museum, in this other venue the silence of artworks meets the hesitant reverence of something that is viewed for the first time and comes up against sounds of voices as lively as the artist's. Within a short while, each work goes through an almost painless ritual. Following the hubbub of the opening event, the works remain untouched, awaiting a decisive reading that, however, is frustrated by the sporadic attendance and may take decades before it is accomplished.

Yet, in its most elementary state, the sale of these works remains an activity that requires a singular intuition about art. Not theoretical speculation, but the knowledge of an evocative practice that links the evocation of a "magical" value to an object and some conceptual propositions capable of shifting it from this place where it tends to remain, quietly. As if at the moment the art dealer took responsibility for the pieces on display at the gallery, they turned into new editions of molybdates, in front of which only an earlier guess at what the artist actually makes would dispense with a more relevant persuasion.

Soon, the current premise that a gallery owner's success in a highly competitive environment largely depends on a particular form of aggressiveness - something that diverts attention away from his hitherto allegedly sufficing values - is contradicted by beliefs that commonly struggle with the upper spirit of a salesperson selling any type of merchandise.

No one can deny that the role of art dealers has substantially changed in the Brazilian context. Whether or not their relations with artists exclude personal friendships, dealers have to yield an open discussion on aspects involving the work's placement in the contemporary scene. This discussion is about the specificities of each individual medium regarding its need to support the institutionalizing process through retrospective exhibitions and publications that reduce the precariousness of register and assessment of an ongoing work, among other demands of a developing medium.

In some cases, showing in the physical space of the gallery is not a priority. There are artists who, despite being represented by a certain dealer for a while have not yet held solo exhibitions in the gallery space or, however, dealer and artist work together in the search for exhibitions and more adequate means to disseminate the work. Depending on its characteristics and the timing, this partnering is essential, in view of the distinctly representational and "spatial" tradition of art made in Brazil over the last 50 years, or less, and that previously would not be able to rely on the same audience within an instance disconnected from the great institutions in Brazil.

In fact, there is no viewer capable of successfully establishing the rôle of the art gallery in the production of contemporary Brazilian art, in display, understanding it as relatively recent recognition that is always shifting, contributing the development of other sectors more in tune with the local art production. Furthermore, the gallery is a cultural organization fully conditioned by the singularities of the artist it represents. Different institutional status and productions regulated by distinct certificates and prices, which are key factors, even in extremely bold globalized instances that outside art made in Brazil and are capable of generating touring points and awareness outside my program.

For the time being, it seems easier to suspect that the mere thought of an art merchandise is far too complex to yield anything positive.

We have become accustomed to the fact that a few critical attributions highlight parts of the contemporary production in the artistic legitimization and recognizability and, at the same time, refuse to allow the existence of other tendencies that later are regarded as important. On few occasions and in a much more mundane sphere, we are invited to assess our artful culture over art, as for example when an unrecognizable tragedy takes place, a routine fulfillment at drawing an absurd comparison between a rapist or scoundrel and a human being.

In a realm presenting such singular characteristics, no adjustment qualifies the disbelief in face of a profession that, in a great manner, consumes or investing resources and expectations in something that is, like us humans, the premium share of the unpredictable.

¹ "Um postal herói escapou à imprensa de Olinda critica. Fomos os falhanços, os 'menos' falhanços, os que se fizeram abusos." *Tomaz Alves Rosa*, in an article of *SAC*, in: *Artefatos*, São Paulo, Ed. Série, 2000.

Today, by looking at the "completed" gallery, one cannot tell that the two of you arrived at this point via relatively different paths. What were the factors that most influenced your decision to become art dealers?

Luciana Brito The first thing that comes to mind in terms of education is a project I developed together with a couple of classmates - Mônica Nador and Martin Grossman (presently vice-director of the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea - MAC/USP) - in the early 1980s, when we were art students at FAAP. Our task was to design an education system to be implemented at MAC/USP. We were so excited over our design that we presented it to an historian, Aracy Amaral, who at the time had just been appointed director of that museum. It was a slow process and, in the meantime, I became involved with other activities; finally, our project was approved and its implementation, scheduled to begin in 1984.

Were there any other art education programs in São Paulo in those days?

Brito As I recall, only the Pinacoteca do Estado offered a program, which had been designed by Paulo Portella. Incidentally, I had long conversations with him, and I even had the opportunity to discuss things I had seen at the museums of Paris, where I lived for a year, in 1980.

Something else I view as

quite important was my contact with Walter Zanin, who held a position as

art teacher at FAAP. He always invited us to discuss issues related to exhibition assembly and to talk about contemporary artists. His class was an

ongoing session that enthusiastically stretched out into the 1983 São Paulo International Biennial, which he curated and at which I worked as

escorting visitors. A little later, I took up a position at MAC, where I remained

for nearly five years. After leaving the museum, I still collaborated with Aracy

Amaral on her book "Perfil de um Acervo" (1988). Then I started looking for

a job in an art gallery, and I ended up at Gabinete de Arte Raquel Arnaud. All

in all, I believe this was the base of my education; a period of hard work and

close contact with extremely generous individuals like Walter Zanin and Aracy

Amaral. They promoted our development and were truly concerned with the

paths that each of us chose for his/her life. It was quite a privilege for me.

Do you see your shifting from museum environment to commercial gallery as an act of boldness?

Brito I would say it was more a matter of curiosity than actual boldness. I had no idea of what the market was like, and I went to work for a gallery precisely because I had always had an interest in art's more direct relations with the market. This change was very important for me to realize what exactly the work of an art dealer entailed in relation to contemporary art, and for me to start setting my own parameters.

Your background has nothing to do with the institutional art environment, Fábio. Does it?

Fábio Cimino No, there are no ties of any sort there. I attended business administration school for two years and my first job was at a very large mining enterprise. Sometime later, I left this company, took my money from "under my mattress" and bought a number of T-shirts produced by a São Paulo artist, to resell. In 1983, in an attempt to market my merchandise, I met art dealer Raquel Arnaud, and she suggested I stopped selling T-shirts and came to work at her gallery, selling pictures instead. The fact is that in those days I didn't have the vaguest idea what art was.

Do you remember what was your first impression of the works shown at her gallery?

Cimino Quite clearly! The first exhibition I saw at Gabinete de Arte had works by Argentine artist Victor Grippo on display. They were lead flowers... something totally unfamiliar and mysterious to me. So much so that instead of selling I did all kinds of small tasks around the gallery; I helped hauling works, assembled exhibits, wrote after sponsorship, distributed press releases to the media, and even picked up wind-blown dead leaves from the gallery floor. In those days, landscape design was still unheard of, so we had ported plants near the gallery entrance.

Did the two of you work together at Raquel Arnaud's gallery?

Cimino No, we didn't. I know that in those days you put on a few performances.

Cimino I had been to Europe with a female friend who was a performer. After I returned to Brazil, I worked for a while in a São Paulo nightclub, the Madame Satã.

Did this activity in any way inform your current occupation as art dealer?

Cimino This question is practically unanswerable. I mean, my track record is not that linear; I cannot possibly assess the relationship between what I did in the 1980s and what I do now - or what I have been doing since I started working as a dealer. It was a significant experience, no doubt, and it earned me a few friendships and good contacts in the artistic environment. The most I can say about this is that I have always been a very curious person.

In the early days of my professional career, whether working at a gallery or doing something else, I always learned a lot from my contact with others. I had the opportunity to live in close touch with artists such as Willys de Castro, Sérgio Camargo, Mira Schendel and Hércules Baroni, and I was humble enough to tell them I didn't know anything about art. In other words, if I have any merit at all, it is my ability to listen to others - and that is something I conserve to date. This is why I say the most important thing we have here is not the works, but the artists and the privilege of keeping in close touch with them here. What is more, this type of proximity was, and still is, a way to deal with our own lack of knowledge about the complexities of art and the artistic realm.

Could you your partnership be regarded as complementary?

Brito We have always played complementary roles, which in turn depended on individual development. For example, until I started working more closely

What made you start working together?

Brito First, I'd like to remark that Fábio not only was close with the artists he mentioned, but also with dealers who were influential in his "education."

Cimino That's right, I had quite a bit of contact with Rubem Braga and João Sette, who owned Galeria Subsistência. After I left Raquel Arnaud's gallery, in 1988, I got a job at an advertising company and I became a partner in an insurance brokerage house. But what I really wanted was to go back to working with art, and Galeria Subsistência was a strong reference at the time. In some way, they were the ones who encouraged me to take up art dealing as my exclusive occupation. Watching the way they worked, I had a fair insight into how to run a gallery; however, in those days I had no idea that someday I would be dealing in art myself. Soon after that João died and I became a close friend of Rubem Braga's, who besides everything has always been my advisor. Today, at 39, I know for sure that they were truly good friends of mine.

When did Luciana and Fábio establish their partnership?

Brito In those days I was trying to render independent projects feasible, representing artists such as Ana Maria Tavares and Regina Silveira, and acting as a sort of agent. Various parallel projects marked the beginning of our partnership even before we created our own gallery. For two years, I worked in a gallery owned by a construction company, Espaço Namur, at which I organized group exhibitions. There was also another project, called "Arte Na Cidade" (Art in the City), which did not last beyond its first edition, but was very interesting as an idea. It involved taking artists to smaller cities throughout Brazil, showing their work, organizing workshops, and producing public works to be left in those cities. Yet, in 1982, I had set up an art cabinet and Fábio was busily operating in the art market. I mean, I was also active in the art market, but he was far more knowledgeable about its issues; so, we began to work in increasingly closer proximity, and soon we had engaged in a sort of informal partnership. Except that now, besides selling works, we also purchased them and formed a collection.

Cimino Purchasing is an important issue and one that I learned, among other things, from gallery owners such as Sattamini and Braga, as well as from art dealers such as Paulo Brincoourt and Paulo Kuczynski. I firmly believe that, in this business, purchasing works is critically important; in fact, for good results, you must start by believing in the artists and assuming risks for them. This is an unconditional hat, given it doesn't warrant any positive results whatsoever; and an important point too, considering that the market is not a disconnected, parallel entity. Rather its structure is built on the basis of personal opinions.

Brito This has to do with our initiative to organize "anthological" exhibitions. In these events, we present something that not always yields financial proceeds, but it brings in more public and gives a contribution to Brazilian art. This is by no means strategic, yet the results are quite fulfilling.

Is there a difference between selling artworks and representing artists?

Cimino Yes, there is, but in those days, we were not aware of how different that was. Today I think it is exciting to spend an afternoon talking to Nelson Leirner on the day before the opening of his show and the dedication of the book on his body of work. In those early days, we had no idea of how much each artist influences the dynamics of our activities - which is something completely different than handling a sporadic sale of a work by a modernist artist, for example.

How important are the international fairs to you?

Brito Art fairs are extremely important, not only from the commercial viewpoint, but also in terms of publicity for our work at the gallery. Furthermore, the regular attendance of such fairs allows us to show the develop-

ment of an artist's output. At each year, critics, curators and collectors can check for themselves the consequences of works on display and even of the gallery, as representative of a certain country or group.

Cimino Working in partnership entails a great deal of complicity and mutual respect for differences in opinion. This is something that partners build little by little.

What changes took place after you established the gallery?

What led you to open the gallery?

Cimino There are two good explanations for it. One is that we had been working together for nearly six years in the art cabinet, selling artworks to collectors. One day, a gallery owner in São Paulo informed us she was moving out of her location and asked if we would be interested in leasing it. One month later, we were installed in our new premises. The other explanation is, at least I believe so, a "divine intervention": I felt compelled to open that gallery, whether I liked to or not. And that was exactly what we did [laughs].

Brito We were frequently asked if we had any plans to open a gallery, so the moment arrived at which we had to take this decision. Yet, that was not part of a previous program, really.

Did your activities change in any way?

Cimino In fact, at first we asked ourselves about the convenience of going ahead with the business, because at that point we were questioning the mode of relationship between dealer, artist and buyer. Obviously, we would have to come up with an original modus operandi; and, even if this were feasible, we felt somewhat embarrassed at referring to our space as "gallery", so we named it Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna. We viewed it more as an art cabinet than a commercial gallery in itself.

When did you stop being "embarrassed" over referring to the gallery as gallery?

Brito Well, I wasn't exactly embarrassed. I was just dreading the responsibility to represent artists.

Is there a difference between selling artworks and representing artists?

Cimino Yes, there is, but in those days, we were not aware of how different that was. Today I think it is exciting to spend an afternoon talking to Nelson Leirner on the day before the opening of his show and the dedication of the book on his body of work. In those early days, we had no idea of how much each artist influences the dynamics of our activities - which is something completely different than handling a sporadic sale of a work by a modernist artist, for example.

Who were the artists that you represented in the beginning?

Brito Regina Silveira, Ana Maria Tavares, Mônica Nador, and Nelson Leirner.

Regina Silveira and Nelson Leirner had been your teachers at college...

Brito And I was already their admirer in those days... But, let me explain my notion of representing artists: in the case with Ana Tavares, for example, she never showed in a solo exhibition at our gallery, though we have represented her since 1997, or maybe earlier. This approach is consistent with the idea that our activity is definitely not restricted to the sale of works at solo shows.

Cimino Obviously, this type of event is highly consequential, but in the specific case of Ana Tavares, we have collaborated with her on the exhibition of her large installations, one at the Museu de Arte da Pampulha, in Belo Horizonte (MG), and the other at the Museu Brasileiro da Escultura - MuBE, in São Paulo, as well as other shows. To us, these projects were fundamental. We viewed our relationship with our represented artists along the same lines: a partnership based on the principle that dealers ought to provide support for "their" artists, suffer together with them, and run risks in search of recognition for them. This approach requires that dealer and artist keep in close touch. Something similar happens with clients, in the sense that you must build a relationship of trust and reliability with them, and that takes time. No one materializes out of nothing and says "I like you, I'm going to buy works from you."

How would you describe the introduction of the other artists that today form the gallery's roster?

Cimino I agree, the large roster is not a problem. You deal in visual media because that is the reality of our art scene, extremely diversified. The diversity of language is a reflection of the current moment.

How would you define the gallery owner's contribution to our contemporary art environment?

Cimino Our path holds close ties with the period when the entire Brazilian art circuit witnessed widespread professionalization. Today, gallery owners and their represented artists play a defining role in the dynamics of contemporary art.

Brito If for no other reason, because since the art market is a market in the economics sense of the word, we believe that, above all, it maintains a direct relation with the cultural field where assessments and social acknowledgments take place.

Ana Maria Tavares Ana Tavares was born in Belo Horizonte, MG, in 1958. In 1986, she attained her Master of Fine Arts degree from the School of the Art Institute of Chicago, and in 2000, her doctorate from the University of São Paulo's School of Art and Communication. She held her first one-person exhibition - "Objetos e interferências" [Objects and Interferences] - in 1982 at the Pinacoteca do Estado, in São Paulo. She showed at the São Paulo International Biennial in 1983, 1987 and 1991, in the Havana Biennial in Cuba, in 1984 and 2000; and in the Istanbul Biennial, in Turkey, in 2000. Ana Tavares' latest installations shown individually include "Porto Pampulha" (1997), in Belo Horizonte; "Relax'n'Vision" (1998), at Museu Brasileiro da Escultura, in São Paulo; and "Middelburg Airport Lounge with Parade Niemeyer/Numinous" (2001) at De Vleeshal, in Middelburg, Holland (2001). In 2002, she participates in the Projeto Ame/Cidade event held in São Paulo, and shows her work solo at Galeria Brito Cimino. In 2001, she was recipient of a scholarship from the John Simon Guggenheim Foundation. Ana Maria Tavares lives and works in São Paulo.

Antoni Abad Antoni Abad was born in Lleida, Spain, in 1958. He attained a degree in Art History from the University of Barcelona, in 1979. His most important one-person shows included those held at Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, in 1997, and at the New Museum of Contemporary Art of New York, USA, in 2001. He showed in solo exhibitions that include the 1999 Venice Biennale, and "Sem Fronteiras" [Borderless], at Santander Cultural, in Porto Alegre (RS), in 2001. Abad taught as a visiting scholar at the center of studies of Le Fresnoy, in France, from 2000 to 2001. He was recipient of the Civitella Ranieri Foundation scholarship, in Italy, and he attended the Banff Center for the Arts, in Canada, as a resident student. In 2000, he showed in the one-person exhibition "Tg5", at Galeria Brito Cimino. He lives and works in Barcelona, Spain.

Caio Reisewitz Caio Reisewitz was born in São Paulo, SP, in 1981. He attained his degree in Visual Communication from the Fundação Armando Álvares Penteado, in 1989. In the early '90s, in Germany, he attended the Fachoberschule für Gestaltung in Darmstadt, and from 1992 to 1997, the Jihannes Gutenberg-Universität Mainz, in Mainz where he specialized in photography. In 1998, he held his first one-person exhibition at Schlossgarten Galerie, in Darmstadt, Germany, and at the Centro Cultural São Paulo, in São Paulo. He also showed in several group exhibitions, including "Cutting Edge" at ARCO in Madrid, and "Projekt: Morgen" in Frankfurt, both in 2002. Caio Reisewitz lives and works in São Paulo, SP.

Carlos Eduardo Uchôa Carlos Eduardo Uchôa was born in São Paulo, SP, in 1961. He attained his doctorate from the University of São Paulo's School of Philosophy, Letters and Human Science in 1991. Uchôa held his first solo exhibitions in 1980 at Galeria Itaú and the Centro Cultural São Paulo, both in São Paulo. He showed in one-person exhibitions at Galeria Michel Vidal, in Paris, France, in 1992, and at Museu Brasileiro da Escultura, in 1998 in São Paulo. The following year he set up an installation at Capela do Morumbi, in São Paulo. Uchôa has also participated in several collective exhibitions, including, "Arte Brasileira sobre Papel no Acervo do Museu de Arte Moderna da São Paulo," which was presented in several cities in Brazil; and "Paralelo Brito Cimino/Fic" and "Recortes" [Cuts], held in 1999 and 2001, respectively, at Galeria Brito Cimino where he exhibited individually in 2000. Carlos Eduardo Uchôa lives and works in São Paulo, SP.

Daniel Senise Daniel Senise was born in Rio de Janeiro, RJ, in 1965. He held his first individual exhibition in 1984 at the Galeria do Centro Empresarial Rio de Janeiro. He also showed, among others, in the collective shows

"Como vai você, geração 80?" (1984) at Parque Lage (Rio de Janeiro), and "Latin American Artists of the 20th Century", presented at the MoMA, of New York, in 1993. Senise presented his work in the São Paulo International Biennial in 1985, 1989 and 1999; in the 44th Venice Biennale (1990); and in the Liverpool Biennial (1999). In 1998, the book "Daniel Senise: ele que não está" [Conac & Naily] was published. In 2001, he held a one-person show at Galeria Brito Cimino. Daniel Senise lives and works in New York.

Dudi Maia Rosa Dudi Maia Rosa was born in São Paulo, SP, in 1946. He showed for the first time in a group exhibition in 1987. From 1971 to 1974, he was a member of the group Escola Brasil. In 1978, he presented his first one-person exhibition at Museu de Arte de São Paulo - Masp. Some of his more recent solo exhibitions include "Desenhos" [Drawings] at the Centro Cultural São Paulo (1998); "Pinturas" [Paintings], at Galeria Brito Cimino (2001); and "Gravuras" [Engravings], at the Museu Victor Meirelles (Florianópolis, SC) in 2002. Maia Rosa also showed in the following collective exhibitions, among others: 18th and 22nd editions of the São Paulo International Biennial (1987 and 1994), 1st Johannesburg Biennial (1995), and Panorama of Brazilian Art at the Museu de Arte Moderna de São Paulo in 1973, 1986, 1989 (MWM Brasil Painting Prize) and 1993. In 2001, he showed in the exhibition "Obra Nova" [New Work] at the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea. Dudi Maia Rosa lives and works in São Paulo, SP.

Geraldo de Barros Geraldo de Barros was born in Xavantes (SP), in 1923. In 1949, he participated in the creation of the photography laboratory and course at the Museu de Arte de São Paulo - Masp, where he held his first important solo exhibition, "Fotoformas," in 1950. In the following year, he attended the HIG - Hochschule für Gestaltung in Ulm, Germany. Barros was one of the founders of the Ruptura (1951) and Rex (1966) groups. He showed in the 1st, 2nd, 8th, 15th, and 21st São Paulo Biennials, and the 1986 Venice Biennale. In 1999, the Centro Cultural Banco do Brasil, of Rio de Janeiro, organized the retrospective "Geraldo de Barros: Pioneiro [Pioneer]." In 1995, the Galeria Brito Cimino hosted an important exhibition of his works. In that same year, critical essays by Marcos Augusto Gonçalves, Michel Favre, Daniel Girardin, and Reinhold Misailbeck were published in the book *Fotoformas* (Prestrel) featuring his work. The retrospective "Sobras e Fotofomas" was presented at the Ludwig Museum, in Cologne (1999), and at the Museu de l'Elysée, in Lausanne (2000). Geraldo de Barros died in São Paulo in 1998.

Georgia Creimer Georgia Creimer was born in São Paulo, SP, in 1964. She received her teaching degree in art from the Fundação Armando Álvares Penteado in São Paulo in 1995. In that same year she held her first one-person show, "Objetos de arte" [Art Objects], at Galeria Mônica Figueiras. In 1997, Creimer showed in the 19th São Paulo International Biennial. She has been presenting her works internationally - above all in Austria, where she has lived since 1986 - at solo and group exhibitions. Her most important presentations include a one-person show held in 1991 at the Wiener Secession, in Austria, and "O Corpo Anagramático" [The Anagrammatic Body], in 1999, at the Kunsthalle, in Mötzschlag, also in Austria. Her most recent shows in Brazil include the group exhibitions "Obra Nova" [New Work], and "Retratos" [Portraits] held at the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea in 2000 and 2001, respectively; and "Recortes" [Cuts], organized at Galeria Brito Cimino in 2001. Georgia Creimer lives and works in Vienna, Austria.

Liliana Porter Liliana Porter was born in Buenos Aires, Argentina, in 1941. She studied at the Escuela Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, Argentina, and at Universidad Iberoamericana in Mexico City. She held her first solo exhibitions in New York, in 1973. She has also shown in various group exhibitions, including "Latin American Artists

of the 20th Century" presented at the MoMA of New York, USA (1993), and "Drama Queens: Women behind the Camera", at the Guggenheim Museum, of New York (2001). Porter is a five-time winner of the PSC-CUNY Research Award, (between 1994 and 2000), and scholarships granted by the Civitella Ranieri Foundation, and the New York Foundation for the Arts, in 1999. Her main solo exhibitions include "The Secret Lives of Toys: Liliana Porter Photographs", at the Phoenix Art Museum, USA (2001), and "To Say Something" (2001), at Galeria Brito Cimino. Liliana Porter lives and works in New York.

Luciana Martins and Gerson de Oliveira Luciana Martins was born in São Paulo (SP), in 1967, and Gerson de Oliveira, in Volta Redonda (RJ), in 1970. They attended the University of São Paulo's School of Art and Communications. Since 1991, they have been working as partners in a design studio. They began to show in 1993, in a group exhibition "Ruminativa" held at Museu de Arte de São Paulo - Masp. Among other prizes, Martins and Oliveira were awarded the Prêmio Tek & Stuk Brasil Faz Design (for their table *Mientras Bien*, in 2000. The group exhibitions in which they have shown include "Design mit Zukunft", at the Focke-Museum of Bremen, Germany, in 1997; "Design Brazil, 5 Contemporary Designers", at Arango Architects of Miami, USA, in 1998; and "Bienal da Praça", in 2001, at O Porto Portugal. In 2000, Galeria Brito Cimino organized the exhibition "Playground," with works by Martins and Oliveira, which later were shown at "Bienal 50 Anos", in São Paulo. They live and work in São Paulo.

MK Kähne MK Kähne was born in 1963, in Vilnius, Lithuania. He attended the Kunsthochschule Berlin-Weissensee, in Germany, between 1983 and 1988. He was recipient of work scholarships granted by the Senats für Kulturelle Angelegenheiten (1991) and the Stiftung Kulturfonds (1992), both from Berlin, Germany. Kähne has shown individually since 1990. The most recent group exhibitions he has attended include "From Here to There", at Schloss Solitude, in Stuttgart, Germany (2000); "Observatori 00", at Museo de las Artes y las Ciencias of Valencia, Spain (2000); and "Another Cup", at Clifford Gallery, Colgate University Hamilton, New York, USA (2001). In 2001, he also held a one-person show at Janus Gut Gallery, in New York. Kähne lives and works in Berlin, Germany.

Nazareth Pacheco Nazareth Pacheco was born in São Paulo, SP, in 1961. In 1988, she held her first solo exhibition at the AB - OHM Galeria de Arte, in São Paulo. She showed in the Panorama of Brazilian Art at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 1988, 1991, 1997 (Embratel Prize) and 1999, and in the 24th São Paulo International Biennial, in 1998. In 2001, she participated in several Brazilian and international exhibitions, including "Virgínia Territory", at The National Museum for Women in the Art, Washington D.C., USA; "The Thread (Unravel): Contemporary Brazilian Art", El Museo del Barrio, New York, USA; and "Recortes" [Cuts] at Galeria Brito Cimino. In 2002, she attained her master's degree from the University of São Paulo's School of Art and Communication and she presented a one-person show at the university's Centro Universitário Maria Antonia, in São Paulo. Nazareth Pacheco lives and works in São Paulo, SP.

Nelson Leinier Nelson Leinier was born in São Paulo, SP, in 1932. In 1966, he took part in formation of the Gruppo Rio and in the following year presented the happening "Exposição não-exposição" [Exhibition non-Exhibition]. Leinier taught at Fundação Armando Álvares Penteado for twenty years. In 1994, the Paço das Artes in São Paulo presented a retrospective of his work, during which the book *Nelson Leinier, by Agnaldo Faria*, was dedicated. Leinier was granted the Johnnie Walker Art Prize in 1998. In the following year, he showed his work in the 48th Venice Biennale. In 2002 the book *Nelson Leinier: arte e não Arte*, by Tadeu Chiarelli, a joint effort by Galeria Brito Cimino

and Instituto Tekno, was dedicated at Leinier's solo exhibition at the gallery. In 2002, he showed in the 25th São Paulo International Biennial. Leinier lives and works in Rio de Janeiro, RJ.

Regina Silveira Regina Silveira was born in Porto Alegre (RS), in 1938. She taught at the Rio Grande do Sul Federal University's Art Institute (1964/65); at the University of Puerto Rico, in Mayaguez (1969/70); and, in São Paulo, at the Fundação Armando Álvares Penteado (1973/75) and the University of São Paulo's School of Art and Communication, where she has been teaching since 1974. Since the 1960s Silveira has been presenting her work in Brazil and abroad, both in solo exhibitions or in group shows. She has represented Brazil in several international biennials (São Paulo, Tokyo, New Delhi and Havana), besides having shown her installations and other works in the United States, Europe, and Latin America. She has been granted scholarships from the foundations Guggenheim (1989), Fulbright (1993) and Fulbright (1994). A book on her work, titled *Características de Sombra* (EDUSP), was dedicated during the exhibition "Graphs", at Museu de Arte de São Paulo, in 1996. Regina Silveira lives and works in São Paulo.

Rochelle Costi Born in Caxias do Sul, RS, in 1961, Rochelle Costi attained her degree in Social Communications from the Catholic University of Rio Grande do Sul. After that she attended the Federal University of Minas Gerais, the Escola Guignard of Belo Horizonte (MG) and the Sotheby's School of Art and at Camera Work of London, England. She has been showing individually since 1984. Costi has taken part in various group exhibitions, including the 8th and 7th editions of the Havana Biennale, in Cuba (1987 and 2000); 2nd Tokyo Photography Biennal, in Japan (1987); 24th São Paulo International Biennial (1998), and the 26th Pontevedra Biennial, in Spain (2000); "Mémoires Impudiques," at Fundació La Caixa, in Barcelona, Spain (2000); and "Ultrabearable Aspects of Post-Latin American Art," of the Museum of Contemporary Art, La Jolla, San Diego, USA (2000). In 1998, Rochelle Costi held a solo exhibition at Galeria Brito Cimino. In 2000, she was granted the Vitae Photography Scholarship. She lives and works in São Paulo, SP.

Rubens Azevedo Rubens Azevedo was born in São Paulo, SP, in 1966. In 1996, he graduated from Fundação Armando Álvares Penteado (São Paulo), where he first presented his works in a group exhibition. Azevedo has been showing individually since 1996. He took part in several group exhibitions at Galeria Brito Cimino. "Salazar" (1998), "Enigma" (1999), "Paralelo Brito Cimino/Fic" (1999), and "Recortes" (2001) - and in the Panorama of Brazilian Art at the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 1999. Azevedo is currently studying at the Architectural Association School of Architecture in London, England, where he lives and works.

Waldemar Cordeiro Waldemar Cordeiro was born in 1925 in Rome, Italy, where he studied at the Academy of Fine Arts. He moved to Brazil in 1948. Cordeiro was one of the founders of the Gruppo Rio whose first exhibition took place at the Museu de Arte Moderna de São Paulo in 1952. He showed his work in the first nine editions of the São Paulo Biennial, from 1951 to 1967. In 1968, he began research on the use of computers in the visual arts, a field he pioneered in Brazil. In 1971, he held the group exhibition "Anodina" at Fundação Armando Álvares Penteado in São Paulo. His teaching career began in 1972 at Unicamp (Campinas, SP) where he headed the An Institute's data processing center. In 1985, the University of São Paulo's Museu de Arte Contemporânea organized an important retrospective of his work and published the book *Waldemar Cordeiro: some auras de madeira*. featuring essays by Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo, Pierre Restany, and Dicos Paganini. In 2003, Galeria Brito Cimino organized a retrospective show of his oeuvre and launched a CD-ROM featuring his work. Waldemar Cordeiro died in São Paulo, in 1973.

ON THE RETRIEVAL OF A FEW FORM-OBJECTS OF CONCRETE ART

by Geraldo de Barros

This retrospective aims at nothing but a simultaneous interpretation, customized under my Concrete pact, of the always simple and objective persistence of these five painting or form-object projects submitted to the authentic scrutiny of a creative reading of the past 25 years.

Impressionism (as onset of a visual process that captures the expression of the Industrial Revolution into painting, particularly in Monet) and post-impressionist artists (Cézanne, with Cézanne • Van Gogh, with Formal Analysis) introduce OBJECT ANALYSIS into the field of painting. In the same way that Renaissance relied on Naturalism to discover itself, the Industrial Revolution was to find in its own objects a direct form of Objectivism and Concrete Art. Toulouse-Lautrec ushered Painter Art and the Art of Visual Communications. Seurat, in turn, took the fragmentation of light and conducted a COLOR ANALYSIS that yielded pointillism. Malevich performed a Constructive analysis with Suprematism. The foundations of my optical and colorist training are in my discovery of Paul Klee (1948) in concurrent association with the influential importance of the BAUHAUS (and its descendants, like Griselda), in the attempt to implement a new conception of artistic integration with a view to reorienting the relations between ART and INDUSTRY.

Why?
Because that is where INDUSTRIAL DESIGN is brought into being.
Well-aware of the industrialization process in Germany, the BAUHAUS brought together the philosophical thought on the Industrial Revolution into an institution engaged in researching issues of design in view of the mass processing and production of objects (Hannes Meyer - *Architectura e machine* - Francesco Sal Giorgi).

In Germany the school of industrial design began to interrogate certain roles derived from the "machine-making" of goods and objects interconnected through art and industry. The political-economic pressure of market competition forces the theoretical thinking of Industrial Design to integrate, into the dynamics of the national scene, the disjunction concept of "abundance by the rule", namely through the foundational norms of the DIN (Deutsche Industrie Norm).

INDUSTRIAL DESIGN • NORM • THE REAL NEED OF OBJECTIVITY of a defined people that at the end of World War I made way for a new viewpoint, that is, a painting that combined all these circumstances of a pressing gestation.

Therefore, INDUSTRIAL DESIGN purposefully required the "specification of a design." Designs rule the production of objects in accordance to specified norms.

Yet, the product is not a design, though it derives from it. In other words, "each product can only be consequent from and equal to the specifications that will structure the norms for its design" - each product reproduces its design.

NORM • PRODUCT • ADEQUATE PRODUCT

The specification of the irreducible minimum of a satisfactory product.

The fundamental concept of INDUSTRIALIZATION relies on NORM.

THE NORM: to specify what is good (i.e., necessary, sufficient).

But, can norms be established in aesthetic norms?

In terms of Concrete Art, aesthetics is normative.

With his thesis "Nature of Affinity in the Work of Art", Mário Pedrosa is one of the first to mention the GESTALT among us [Brazilians].

The product of German thought, the GESTALT, as Mário Pedrosa wrote, "proposes to

ensure the viewer (from the viewpoint authorized by the author) that what is painted corresponds to what is seen." This is an objective manner to produce "the thing", the form-object in itself, in the same way that it will be seen by the spectator, with a great amount of control to ensure that the fact is precisely that which others are seeing.

INDUSTRIAL DESIGN • NORM • GESTALT • CONCRETE ART

A symmetrical occurrence takes place in Holland:

- The journal of the movement DE STIJL, directed by Piet Mondrian and van Doesburg featured orthogonal designs and principles that led to Neo-Plasticism.
- Mondrian established the guidelines of a "Constructive" trend
- G. Vantongerloo introduced the term CONCRETE PAINTING in the publication "L'Art et son Avenir", where he presented his constructive principles.

The dialogue among these artists informs the scheme that will produce the optic effects if a "concrete painting" of objective lines and pure colors.

"Painting is no longer painting, but form-object" (Waldemar Cordeiro).

The painter ceased to paint horses, mountains, and other things that were OUTSIDE HIS PICTURE...

It was better to paint in concrete form a picture that would be its own object - a Painting/Object, an object in and of itself...

NO to external objects and their representation, YES to production through the painting of its own object.

My proposal for a CONCRETE ART (1953) was no other than an attempt to promote "design specification" in the sense of obscuring a PAINTING-OBJECT/DESIGN meant for large-scale production.

At this Biennial five designs are being presented together with their respective prototypes, thus offering the possibility for each individual or viewer to receive the elements of each project (described in the brochure), and to execute them...

By eliminating one-of-a-kind objects (the means of livelihood of dealers and galleries), CONCRETE ART proposes an ensuing collectiveness of painting and the other visual arts.

CONCRETE ART (according to Max Bense's theory of objective analysis for aesthetic appreciation) suppresses all review related to critical subjectivity, and universally forces art critics to adopt objective concepts, i.e., concrete concepts in their Analysis.

A result of post-War developments (1945), the onset of industrialization in Brazil directly focused and affected the hierarchical order and/or the re-evaluation of concepts on art production, whether they be materials or methods to be applied in new products, as for example enameled on beaverboard, works on pressed panelboard, the use of blades of transparent Plexiglas, reliefs on painted aluminum, and even volumetrics on tin and anodized aluminum. Absence of signature.

In this context there appeared

GRUPO RUPERTA: charme, certeza, de barro, fogo, hora, neveira lama, sociedade, whisky, and, later, flamingo and patch-island

as a convergent thought in Brazilian painting in face of the urgent necessity to change supports, media, techniques, the way of addressing issues, and even the production of works, to make them manufacturable, and thus confer on art "a definite place within the scene of contemporary spiritual work."

a picture that were its own object

a picture that were its own object to be
a picture that were its own object to be painting

form-objects

The author allows the reproduction of the form-objects as long as they are copies of the presented prototypes, and in absence by the standards specified in their design.

LEGENDAS

Scheme of the five projects presented at this Biennial

The project develops from the successive inscriptions of a square inside a square. Several variations of the project are acceptable (See figure):

- 1) Identical to the white and black prototype;
- 2) Its negative;
- 3) With the use of one color and its complementary;
- 4) With the use of three simple colors, their complementaries, white, and black.

The project develops from a rectangle the size of which is a square plus half that same square (See figure), in whose half another square is inscribed.

By extending the intersecting lines, another square is obtained that is identical to the inscribed square.

The following variations of this project are acceptable:

- 1) Identical to the white and black prototype;
- 2) Its negative;
- 3) With the use of a color and its complementary.

The project develops from the horizontal and vertical division of a square into 5 parts. One of the parts is similarly divided to determine the distance that separates the two identical figures formed and superimposed by the two diagonals, with the displacement of the central square (See figure).

Acceptable variations: in white and black (or negative) for the two identical figures.

Two simple colors for each displaced square, and the central square accumulating the two simple colors.

The project develops from the horizontal and vertical division of a square into 6 identical parts. Horizontal and vertical diagonals are used to compose 2 similar and opposing figures (See figure).

Different variations are achieved with the use of a single color and its complementary; or white or black background.

The project is based on the horizontal and vertical division of a square into 6 identical parts. Three diagonals are used to outline three cubes (See figure). Simple colors are used in the three resulting squares. Acceptable variations: with negatives of white and black.



Galeria Brito Cimino

A Galeria Brito Cimino iniciou suas atividades no dia 30 de setembro de 1997, na rua Adolfo Tabacow, 144, Itaim, em São Paulo. Em maio de 2001, a mudou-se para a rua Gomes de Carvalho, 842, na Vila Olímpia, São Paulo. O novo espaço, projetado pelo arquiteto José Arménio Cruz, do Escritório de Arquitetura Piratininga, conta com 350 m² de área expositiva.

Galeria Brito Cimino began its activities on September 30, 1997 at Rua Adolfo Tabacow 144, in São Paulo. In May 2001, the gallery moved to Rua Gomes de Carvalho 842. The new location with architectural design by José Arménio Cruz, of Escritório de Arquitetura Piratininga, boasts 350 m² of exhibition floor space.

Brito Cimino Arte Contemporânea e Moderna

1997/1998

Inauguração [Gallery opening] 30 de setembro [September 30]

Exposição de Inauguração [Inaugural exhibition] Nelson Leirner, Mônica Nodar, Regina Silveira and Ana Maria Tavares 30 de setembro a 30 de novembro [September 30 – November 30]

Rochelle Costi
Leonison

Lançamento do livro Leonison: Use, é lindo, eu garanto [Dedication of Leonison's book] 1º de abril a 1º de maio [April 1 – May 1]

"Velox"
Regina Silveira 18 de junho a 30 de julho [June 18 – July 30]

"Uma Instalação" [Installation] Nelson Leirner 17 de agosto a 12 de setembro [August 17 – September 12]

"Seleções" [Selected works] Nelson Leirner, Mônica Nodar, Regina Silveira e [and] Ana Maria Tavares 26 de setembro a 8 de novembro [September 26 – November 8]

1999

Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea [International Fair of Contemporary Art] (Madrid, Espanha) [Madrid, Spain] 11 a 16 de fevereiro [February 11 – 16]

Lygia Clark 20 de abril a 19 de maio [April 20 – May 19]

Lançamento das Camisetas Fundação Hope [Launching of Fundação Hope T-shirt collection] Rochelle Costi, Nelson Leirner, Mônica Nodar e [and] Regina Silveira 20 de maio [May 20]

"Enigmas" – Curadoria de Eduardo Brandão [Curated by Eduardo Brandão] Rubens Azevedo, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Rochelle Costi, Georgia Creimer, Nelson Leirner, Anna Maria Maulino, MK Kähne, Gerson de Oliveira, Nazareth Pacheco, Liliânia Portela, Ernesto Pujol, Casio Resenewitz, Dudi Maia Rosa, Daniel Senise, Regina Silveira e [and] Ana Maria Tavares 31 de maio a 20 de julho [May 31 – July 20]

VI Salão de Artes e Antiquidades Hebraica [6th Hebraica Salon of Art and Antiques] (São Paulo, SP) 19 a 29 de agosto [August 19 – 29]

"Paralela Brito Cimino – Fiac" 31 de agosto a 30 de setembro [August 31 – September 30]

Fiac – Foire Internationale D'Art Contemporain [International Fair of Contemporary Art] (Paris, França) [Paris, France] 15 a 20 de setembro [September 15 – 20]

Geraldo de Barros 8 de novembro a 30 de janeiro de 2000 [November 8 – January 30, 2000]

2000

Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea [International Fair of Contemporary Art] (Madrid, Espanha) [Madrid, Spain]
Cutting Edge Rochelle Costi, Mônica Nodar, Nazareth Pacheco e [and] Ana Maria Tavares 10 a 15 de fevereiro [February 10 – 15]

"Ano III" Rubens Azevedo, Geraldo de Barros, Rochelle Costi, Nelson Leirner, Anna Maria Maulino, Odires Matsucho, Mônica Nodar, Nazareth Pacheco, Dudi Maia Rosa, Regina Silveira, Ana Maria Tavares e [and] Carlos Eduardo Uchôa Lançamento da publicação III [Release of III magazine] 21 de março a 8 de abril [March 21 – April 8]

"Ano III"
Carlos Eduardo Uchôa 13 de abril a 13 de maio [April 13 – May 13]
Arturo Cuenda 10 de junho a 15 de julho [June 10 – July 15]

Basel – Feira Internacional de Arte Contemporânea [International Fair of Contemporary Art] (Basileia, Suíça) [Basel, Switzerland] 21 a 26 de junho [June 21 – 26]

Daniel Senise 24 de outubro a 17 de novembro [October 24 – November 17]

Salão de Artes e Antiquidades da Hebraica [Hebraica Salon of Art and Antiques] (São Paulo, SP) 19 a 27 de agosto [August 19 – 27]

"Playground" Luciana Martins e [and] Gerson de Oliveira 21 de novembro a 10 de janeiro de 2001 [November 21 – January 10, 2001]

Lançamento da Illy Collection Artistas do Brasil [Launching of the Illy Collection Artistas do Brasil] MuBE – Museu Brasileiro da Escultura 7 de dezembro [December 7]

2001

Arco – Feira Internacional de Arte Contemporânea [International Fair of Contemporary Art] (Madrid, Espanha) [Madrid, Spain] 14 a 17 de fevereiro [February 14 – 17]

Regina Silveira 17 de março a 28 de abril [March 17 – April 28]

Inauguração do novo espaço [Inauguration of gallery in new location] 12 de maio [May 12]

"Recortes" [Cutsouts] Rubens Azevedo, Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Rochelle Costi, Georgia Creimer, Nelson Leirner, Anna Maria Maulino, MK Kähne, Gerson de Oliveira, Nazareth Pacheco, Liliânia Portela, Ernesto Pujol, Casio Resenewitz, Dudi Maia Rosa, Daniel Senise, Regina Silveira e [and] Ana Maria Tavares 12 de maio a 16 de junho [May 12 – June 16]

"To be Continued..." Regina Silveira Lançamento do múltiplo [Dedication of multiple series] 2 de junho [June 2]

Basel – Feira Internacional de Arte Contemporânea [International Fair of Contemporary Art] (Basileia, Suíça) [Basel, Switzerland] 13 a 18 de junho [June 13 – 18]

"To Say Something" Liliana Porter 6 de julho a 3 de agosto [July 6 – August 3]

Palestra de Liliana Porter [Lecture by Liliana Porter] 6 de julho [July 6]

"Pinturas" [Paintings] Dudi Maia Rosa 16 de agosto a 6 de setembro [August 16 – September 6]

Salão de Artes e Antigüidade da Hebraica [Hebraica Salon of Art and Antiques] (São Paulo, SP) 19 a 26 de agosto [August 19 – 26]

Palestra de Dudi Maia Rosa [Lecture by Dudi Maia Rosa] 18 de agosto [August 18]

"Ego" Antoni Abad 29 de agosto a 6 de setembro

Waldemar Cordeiro 18 de setembro a 13 de outubro [September 18 – October 13]

Mesa-redonda sobre Waldemar Cordeiro Aracy Amaral, Ana Maria Belluzzo e [and] Giorgio Moscati [Panel on Waldemar Cordeiro] 29 de setembro [September 29]

Daniel Senise 24 de outubro a 17 de novembro [October 24 – November 17]

Salão de Artes e Antigüidades da Hebraica [Hebraica Salon of Art and Antiques] (São Paulo, SP) 19 a 27 de agosto [August 19 – 27]

Nelson Leirner Exposição e lançamento do livro Nelson Leirner: arte e não Arte de Tadeu Chiarelli [Art show and release of book by Tadeu Chiarelli] 17 de janeiro a 8 de fevereiro [January 17 – February 8]

Lançamento da Illy Collection Artistas do Brasil [Launching of the Illy Collection Artistas do Brasil] MuBE – Museu Brasileiro da Escultura 7 de dezembro [December 7]

"Numinosum" Ana Maria Tavares 17 de março a 28 de abril [March 17 – April 28]



Calendário [Exhibition Calendar] 2002

Nelson Leirner

Exposição e lançamento do livro "arte e não Arte", de Tadeu Chiarelli [Exhibition and release of the book "arte e não Arte", by Tadeu Chiarelli] 17 de janeiro a 8 de fevereiro / January 17 – February 8

Arco - Feira Internacional de Arte Contemporânea [ARCO - International Fair of Contemporary Art]

14 a 17 de fevereiro / February 14 – 17

Ana Maria Tavares

17 de março a 28 de abril / March 17 – April 28

Paralela [Parallel]

21 de março a 28 de abril / March 21 – April 28

MK Kähne

maio a junho / May – June

Art Basel

12 a 17 de junho / June 12 – 17

Albuquerque Mendes

junho / July

Regina Silveira

agosto / August

Salão de Artes e Antigüidades da Hebraica [Hebraica Salon of Art and Antiques] 17 a 25 de agosto / August 17 – 25

Rochelle Costi

setembro a outubro / September – October

Georgia Creimer

outubro a novembro / October – November

Art Basel Miami Beach

5 a 8 de dezembro / December 5 – 8

GALERIA BRITO CIMINO

Adriana Brito

Antonio Vitorino

Cibele Feneira

Fábio Cimino

Laésio Rodrigues

Luciana Brito

Maria Lima

Mariana Martinez

4 é uma publicação anual da Galeria Brito Cimino

coordenação editorial
Galeria Brito Cimino

teste e entrevista
Rafael Vogt Maia Rosa

crônica dos artistas
Margarida Sant'Anna

revisão
Victoria Murat

tradução
Isabel Murat Burbridge

projeto gráfico
José Roberto Freire



Rua Gomes de Carvalho, 842
Vila Olímpia 04547 003 São Paulo SP
tlf [5511] 3842 0634 e 3842 0635
britocimino@uol.com.br

apoio
**GRUPO
TAKANO**

www.britocimino.com.br

© Galeria Brito Cimino



MARIA GORETE DE CARVALHO - AV. 2 - RJ - RJ - JANEIRO - 2002 - 1437