



D
E
-
C
O
M
P
O
S
I
T
I
O
N

FOTOGRAFIA CONSTRUÍDA NA GRÃ-BRETANHA



Uma exposição
do British Council

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

30 de abril a 17 de maio

Av. Paulista, 1578

São Paulo

CENTRO CULTURAL DO PORTÃO

26 de maio a 8 de junho

Av. República Argentina, 3430

Curitiba

ITAÚ GALERIA

15 de junho a 29 de junho

Rua Barão do Rio Branco, 1266

Campo Grande

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE

7 de julho a 27 de julho

Rua Jardim Botânico, 414

Rio de Janeiro

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO

Galeria Vicente do Rego Monteiro

4 de agosto a 24 de agosto

Rua Henrique Dias, 609

Recife

SOCIEDADE BRASILEIRA DE CULTURA INGLESA-PITUBA

1 de setembro a 21 de setembro

Rua Mato Grosso, 481

Salvador

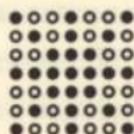
GALERIA ATHOS BULCÃO

29 de setembro a 19 de outubro

Anexo do Teatro Nacional

Claudio Santoro - sub-solo

Brasília



I N T R O D U Ç Ã O

Esta exposição reúne um grupo de artistas cuja obra obscurece a distinção entre 'quadros' e 'fotografias'. De certa forma, todos os trabalhos são quase que obviamente vistos como sendo mentiras. A câmera, assim como qualquer pincel ou espátula, pode ser usada para manipular, moldar, esconder, revelar, editar e cortar, e estas fotos comprovam esse fato. Um pouco da pretensão que brota destas grandes imagens tem a ver com a quebra da expectativa do que uma fotografia deve ou não ser.

Os trabalhos selecionados foram todos realizados durante a última metade da década de 80 e o início dos anos 90. De uma forma ou de outra, eles analisam várias convenções da arte de fotografar - das tradições estabelecidas da iconografia religiosa, paisagem, natureza morta e pintura histórica passando por técnicas como colagem, montagem e ampliação. A preocupação com a composição está presente em toda a exposição. Na série *Objects from a Rubbish Dump* (Objetos de um Monte de Lixo), de Keith Arnatt, as garrafas quebradas de Coca-Cola, os papéis pega-mosca, os brinquedos partidos e os entulhos lambuzados de geleia que normalmente são excluídos da nossa concepção de Natureza, aparecem em destaque. Escolhidos ao acaso em um monte de lixo no Vale do Wye (famoso como um dos pontos de beleza da Grã-Bretanha), estes produtos derivados de uma nação pós-industrial decifram a ilusão que a própria palavra natureza parece sugerir. O Vale do Wye, de forma geral, ainda é imaginado nos termos das imagens criadas no Século XIX por seus mais famosos intérpretes, Turner e Wordsworth. Atualmente, bem provida de hospedarias, lanchonetes 'fish and chip' (peixe com batatas fritas) e antiquários, a cidade ainda permanece na imaginação como uma área de esplendor rural imaculado, como se a natureza quisesse ignorar o mundo do comércio e dos objetos manufaturados pelo homem. Este cenário aconchegante da natureza, tão venerado na visão britânica do panorama rural, é apaixonadamente exposto por Arnatt como sendo mais artificial que os plásticos, casacos de pele falsas e papéis

quimicamente impregnados que os habitantes do campo normalmente escondem dos olhos alheios.

Composições sagradas também são destruídas em *Adam and Eve* (Adão e Eva), de Ron O'Donnell. O'Donnell admite francamente ter tido que pesquisar em livros de história da arte para ver como os antigos mestres compuseram este tema: de que lado da árvore Adão e Eva estavam respectivamente, qual o tamanho da árvore, qual dos dois segurava a maçã, etc. O jardim dos deleites terrenos que ele reconstrói é apropriadamente feito de papelão, como que se pudesse permitir à polpa de madeira tornar-se árvore novamente. E aqui, no gênese de todas as nossas existências, no coração da maior de todas atividades de reciclagem, os plásticos aparecem novamente, desta vez na forma de um par de envelopes de 'Play Safe Durex' (preservativos), carregados no alto, em uma pequena bandeja, por um anjinho. Idéias pré-concebidas, especialmente a respeito do pré-julgamento, são cortadas pela raiz. Outras transposições óbvias dos trabalhos dos velhos mestres ocorrem em *Deluge* (Dilúvio), de Tim Head, onde uma confusão de lenços de papel Kleenex usados assemelha-se às imagens de gelo e neve que convencionalmente significam cenários alpinos (ref. Caspar David Friedrich e J. M. W. Turner) e em *Meat Abstracts* (Abstrações da Carne), de Helen Chadwick, onde a sensualidade e superabundância do final do Século XX são levadas a conclusões Maneiristas. Suas fotos duramente iluminadas de miúdos de aves envolvidas por cetim e figados e lâmpadas no topo de travessas contendo pele não depenada, lembram as composições de Caravaggio.

As referências à história da criação de imagens são numerosas. Onde não existe história, Lea Andrews inventa uma. Em um espaço vazio de Sonning Common, cidade típica como tantas outras desenvolvidas no período pós-guerra da Grã-Bretanha e o local onde ele nasceu, Andrews introduz um Memorial de Guerra em tamanho natural.

Montado a partir de uma fotografia do artista vestindo um

uniforme da Primeira Guerra Mundial unida à parte inferior do Monumento Fúnebre de Lutyens no Whitehall (a parte com a inscrição "Os Gloriosos Mortos"), a fotografia foi primeiramente ampliada, depois colada em uma folha de compensado e então montada, com o auxílio de suportes, em um espaço vazio entre um açougue e uma farmácia. Em um gesto tocante, um veterano da Segunda Guerra Mundial levou uma coroa de papoulas para ser depositada aos pés deste modelo fotográfico bi-dimensional; recordações reais sendo sobrepostas a um Memorial impingido e inventado.

Como se chega ao ponto em que as imagens são fixadas também é uma das preocupações de Helen Sear. Suas fotografias são montadas através da refotografia de slides projetados, às vezes, várias exposições em um mesmo negativo. Interiores banhados em luz refletida e pássaros empalhados aparentemente prestes a alçar vôo sugerem que toda a informação visual está em um estado de fluxo constante, sempre decompondo-se e reconstruindo-se à luz de circunstâncias novas.

A decomposição no sentido de matéria original sendo dissolvida é um outro motivo recorrente da exposição. Em seu nível mais básico, é uma preocupação com os aspectos ambientais; em um nível mais complexo, a relação entre excesso e carência, glamour e decadência e utilização e re-utilização está constantemente entrelaçada na imagem. As girafas infláveis de Boyd Webb, coroadas de louro e rodeando um globo terrestre escolar estão engajadas em uma polêmica interminável sobre a diminuição dos recursos naturais. O rinoceronte de Mari Mahr, preso firmemente ao solo, aparenta estar surpreendentemente refugiando-se atrás das bordas da lona encerada que assemelham-se de maneira impressionante ao seu próprio e impenetrável couro. As conchas penduradas em uma rede na gravura de papel de gelatina e prata Collins e os macacos de dentes arreganhados, tordos canoros e tapetes de leões no tríptico de Calum Colvim indicam a existência frágil de itens roubados de seu meio-ambiente natural e requisitados

para um outro uso - frágeis mas também estranhamente belos no novo papel sintético que desempenham.

Outro fator comum a quase todos os trabalhos desta exposição é sua grande escala. Naturalmente dramáticos, os formatos enormes celebram a habilidade da câmara de explorar avanços tecnológicos da forma mais apropriada à era dos plásticos à base de petróleo. Do brilho confiante dos grandes 'cibachromes' de Boyd Webb à refinada gravura em papel de gelatina e prata proporções colossais utilizada por Hannah Collins, estes trabalhos demonstram que a inovação técnica unida ao conhecimento preciso dos fundamentos da arte de fotografar podem criar uma reforma completamente original de comunicação para os significados modernos. Foi Picasso quem afirmou que devemos dizer mentiras para atingir as verdades. Nestas obras as mentiras são muitas mas a verdade manifesta-se.

Andrea Rose

Curadora

Acervo do British Council



L E A A N D R E W S

As pessoas amarram suas bicicletas neles, armam suas barracas de feira contra eles e sobem neles para assistir a desfiles mas, a não ser no Dia do Armistício, eles são invariavelmente esquecidos. Memoriais de Guerra, aqueles blocos maciços de bronze e granito construídos com o dinheiro do povo, são encontrados nas grandes praças públicas e nos humildes jardins de cidadezinhas por todo o Reino Unido. Mas até mesmo o Imperial War Museum (Museu Imperial de Guerra), que está, neste momento, organizando uma pesquisa sobre os memoriais de guerra britânicos, não encontrará nenhum em Sonning Common, o vilarejo onde Lea Andrews nasceu e cresceu. E esta é, em parte, a razão pela qual ele decidiu criar o seu próprio. “O vilarejo onde eu nasci tem pouco registro de sua história, já que ele partiu do nada e cresceu vagorosamente durante os últimos cem anos, em terras anteriormente públicas. Eu queria ser capaz de inventar uma história para ele através da criação de versões fotográficas de falsas esculturas públicas que informassem suas origens”.

As fotografias cibachrome em larga escala de *Maquette for War Memorial Sonning Common* (Maquete para o Memorial de Guerra Sonning Common) e *Young Tom and Old Dobbin Discover Sonning Common* (O Jovem Tom e o Velho Dobbin Descubrem Sonning Common) são iguais a todos os trabalhos de Andrews, o ponto máximo de um processo que tem um elemento de performance em

seu âmago. Não satisfeito em apenas vestir a farda de um oficial do exército ou jovem explorador, Andrews está interessado em continuar com a encenação até a própria construção do monumento de Sonning Common. Ciente de que a introdução de um memorial de guerra em um espaço público iria provocar uma vasta gama de reações por parte dos cidadãos, Andrews ficou agradavelmente surpreso com a reação: um ancião residente em Sonning Common ficou tão emocionado com a presença do memorial que decidiu doar sua própria coroa de papoulas, sobrepondo recordações verdadeiras às recordações imaginárias.

Embora Andrews afirme ser pura coincidência, a construção do memorial de guerra no espaço público entre os fornecedores de carne morta e remédios (o açougue e a farmácia), tendo 'Young Tom against the Amazing Yarns' (Jovem Tom contra as Estórias Inacreditáveis) como pano de fundo, introduz um elemento de humor negro ou cínico que tem estado sempre presente em seu trabalho. Uma antiga fotografia de seus tempos de estudante que mostrava o artista agachado 'como um capacho', tirada da posição de alguém abrindo a porta e pisando nele, já evocava este tipo de humor, da mesma forma que acontecia com a imagem de seus pais segurando o telhado de sua casa. Mas em ambos os casos, assim como em sua série de fotos de si mesmo de mãos dadas com seus pais, vestidos e nus, o humor é um meio de explorar temas 'tabus' tais como a identidade sexual ou a humildade e falta de poder de classes específicas da sociedade. Seja numa criação fotográfica baseada na morte de seu avô ou num vídeo investigando as razões pelas quais um hospital de tuberculosos onde muitos de seus parentes haviam trabalhado havia sido fechado, a característica comum a todos os trabalhos de Andrews é um irreparável sentimento de perda. Face a um tema como o fechamento do hospital, Andrews não adota a postura de um político irritado mas, ao invés disso, baseia-se na história oral das

peças que haviam trabalhado ali para criar o espírito perdido de comunidade. Chegamos quase a sentir que, para Andrews, a criação de seu trabalho artístico é um tipo de experiência religiosa - é uma forma de compensação - "de cura das falhas físicas e espirituais das pessoas". Parece quase um sacrilégio, nesta cultura pós-moderna, falar sobre um artista que respeita as fronteiras emocionais e cujo trabalho reflete um certo senso de humildade, mas tais valores estão claramente em evidência no trabalho de Lea Andrews.



K E I T H A R N A T T

Surgindo de um incomensurável 'buraco negro' para nos confrontar com uma objetividade desconfortável, os objetos de depósito de lixo de Keith Arnatt podem ser confundidos com criaturas extra-terrestres ou mutantes de algum holocausto pós-nuclear. Sempre cauteloso em manter seus pés no mundo real, Arnatt deixa um mínimo necessário de pistas para tornar possível ao observador reconstruir as funções originais dos objetos. Em um espírito que poderia ser interpretado como morfológico, os objetos selecionados por Arnatt tendem a ser feitos de plástico, um material que ele prefere por suas sedutoras qualidades estéticas. Moldados originalmente em várias formas, com uma considerável perícia, estes bens duráveis consumistas parecem ter sido abandonados em um monte de lixo, não muito tempo após vencida sua 'data de validade'. Metáforas que não podem escapar do ciclo de vida, maturidade e morte, elas também nos fazem lembrar das infindáveis possibilidades de metamorfose e transformação atingíveis através da própria fotografia.

Desde que Niépce e Fox Talbot fizeram sua revolucionária descoberta do poder da luz sobre o papel tratado quimicamente, artistas criativos têm sido cativados pela habilidade da câmera em tornar visível o que, de outra forma, poderia continuar invisível. Embora atraído por acasos e acidentes como geradores de significado em sua obra, Arnatt reconhece que deve

manter algum senso de controle direcional de seu trabalho, uma estratégia que poderia ser vista como um legado de seus dias de artista conceitual. Quando coloca os objetos em frente à sua câmera 6 x 7" de chapa fotográfica, Arnatt toma tanto cuidado quanto um retratista de estúdio tomaria ao posicionar seu modelo, para certificar-se que o tema - seja ele um papel mata-moscas ou brinquedos de crianças cobertos de geléia - seja colocado cuidadosamente em seu pedestal de forma a receber o nível certo de luz natural, experimentando longa e árduamente com o comprimento do foco para atingir o resultado desejado. Mas, algumas vezes, o que não foi planejado ou antecipado - o inesperado - parece oferecer o melhor resultado.

Explorando as técnicas de iluminação sedutora, cores ricas e grandes proporções usadas na propaganda, estes objetos incomodam, ao invés de tranquilizar, caindo em algum lugar entre os gêneros dos ícones consumistas e naturezas mortas/pinturas Vanitas tradicionais. Assim como Chardin (um pintor admirado por Arnatt) infundia uma nova dignidade e poesia em objetos comuns de uso diário, Arnatt também ressuscita os refugos descartados de nossa opulenta sociedade consumista, dando a eles a chance de uma nova vida. Embora mais velho que a geração de escultores britânicos (Bill Woodrow e Tony Cragg) que tornou-se famosa durante os anos 80 por ressuscitar objetos domésticos e descartados, a abordagem de Arnatt é bastante semelhante à deles, pelo menos em seu mordaz senso de humor.

Desde o princípio, com seu *Self Burial*, uma seqüência de nove fotografias "documentando" o desaparecimento do artista que deu margem a um comentário irônico nos debates em torno da arte conceitual, até suas séries *Walking the Doge Gardeners*, durante os anos 70, Arnatt tem visado subverter as hierarquias tradicionais que separam a fotografia em forma vernácula da artística, a

paisagística da retratista, e a publicitária da documental. A mudança da monocromia à fotografia em cores, em 1986, foi um passo essencialmente pragmático que propiciou a ele um novo meio através do qual poderia continuar a explorar o tema que mais o havia preocupado desde meados da década de 70 - a forma como nossa visão da paisagem foi moldada pelas convenções históricas da arte de retratar.

Lixo abandonado casualmente em uma rua e, mais tarde, um depósito de lixo, fizeram com que ele fosse capaz de estender este tema, resultando em sua memoravelmente sutil *Polythene Samuel Palmers* e na 'Turneresca' *Synthetic Landscapes*. Mais recentemente, o interesse de Arnatt pela paisagem do Sublime e do Pitoresco foi transformado em um interesse pela exploração do poder e da ressonância emocionais de um simples objeto escultural em seu pedestal. As ricas colocações e referências às pinturas barroca e romântica, deram passagem a um mundo mais ameaçador no qual o poder afetivo do objeto paira em algum lugar entre a abstração e o mundo real.



H E L E N C H A D W I C K

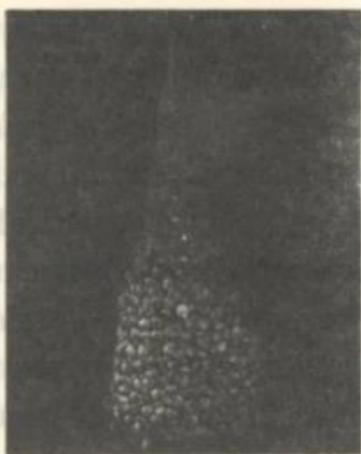
Em um dos episódios mais fantásticos das *Lendas das Mil e Uma Noites*, Simba, o Marujo, descreve como escapou por pouco da morte no Vale dos Diamantes. Mercadores ansiosos em proteger as jóias do Vale, guardadas por serpentes negras gigantes, suspendem pedaços de carne crua dentro do desfiladeiro. Uma vez que os diamantes estão engastados na carne, uma gralha gigante desce para resgatar o prêmio. Nas fotos recentes de Chadwick, tiradas com o uso de câmeras Polaroid, existe um encontro igualmente bizarro entre carne, lâmpadas e materiais luxuosos mas, aqui, a intenção é explorar o corpo humano como o que contém a bile e o estômago, como o provedor de impulsos eróticos e agradáveis. Remover a pele do corpo para revelar seu interior é um tema que, surpreendentemente, tem uma história além daquela mostrada pela ilustração anatômica, mais notadamente dentro do Surrealismo e mais recentemente através dos trabalhos de artistas feministas. A pintora mexicana Frida Kahlo usou seu corpo, assim como imagens de animais e naturezas mortas, para explorar as fronteiras entre dor e prazer, matéria e espírito, porém de uma forma mais diretamente autobiográfica que Chadwick.

Como estes 'retratos a respeito de estar vivo' tornaram-se realidade? Convidada em 1989 pelo Victoria & Albert

Museum para realizar trabalhos fotográficos usando uma Polaroid gigante emprestada ao museu, Chadwick criou todas as imagens no prazo bastante concentrado de dois dias. Tendo primeiro preparado esboços das Miró-escas formas abstratas que cada imagem teria, ela então partiu em busca dos tipos apropriados de material de fundo para atuar como base sobre a qual iria introduzir suas tiras de carne e vísceras. Seda, couro e veludo foram escolhidos devido à sua semelhança com a pele e como uma alusão aos materiais que normalmente contêm, cobre e protege nossa carne. Cada elemento foi cuidadosamente selecionado levando em consideração suas qualidades formais e estéticas: as tripas por sua textura embabadada; o fígado por sua molhada qualidade refletiva e os filamentos nos bulbos e globos dourados por suas fortes formas abstratas.

Embora o olhar seja inicialmente seduzido pela textura luxuosa e cores dos materiais de fundo destas imagens, o imediatismo cru da carne e das vísceras age, ao mesmo tempo, como um repelente ao prazer. O "frisson" que se estabelece lembra o efeito perturbador que encontramos nas pinturas de Francis Bacon, onde as carnes de animais são metamorfoseadas em humana, ou a 'beleza convulsiva' gerada pela famosa fotografia surrealista feita por Raoul Ubac da face de uma mulher cuja língua foi substituída por um pedaço de fígado crú. Na obra de Chadwick, o uso da carne e pétalas murchas em um cenário bastante sedutor lembra a exposição da carnificina do caçador nas pinturas de Vanitas e suas alusões à transcendência da vida. Até mesmo as lâmpadas parecem sugerir uma aceleração no processo de decadência e que o tempo, 'congelado' pelo artifício da câmera, não pode ser parado. A própria artista, entretanto, insiste que, ao conterem sua própria fonte de energia, estas imagens não são 'naturezas mortas', mas sim 'vidas animadas'.

Para o observador, ciente de que os órgãos expostos vieram do açougueiro e não do necrotério, há uma dificuldade em manter as referências à energia sexual e ao princípio do prazer. Embora Chadwick tenha sido citada por ter dito: "A fotografia é a minha pele...", o corpo representado nestas imagens claramente não pertence a nenhum sexo em particular. Este distanciamento da representação de seu próprio corpo e o interesse por um corpo mais 'universal' é um recente ponto de partida para Chadwick, para quem as noções de prazer feminino e narcisismo têm sido uma importante área de preocupação em seu trabalho, explorada mais claramente em sua instalação *Of Mutability* (Da Mutabilidade), em 1986.



H A N N A H C O L L I N S

"Things covered and emptied" (Coisas cobertas e esvaziadas), um fragmento de texto de um trabalho criado em 1986 funciona como refrão por todo o trabalho de Collins. Os corpos gelatinosos e macios de caracóis emergindo de suas cascas, a carne molhada de ostras recentemente abertas, a dura transparência de penduricalhos de vidro suspensos em um filamento delicado - todos estes objetos animados e inanimados são parecidos na medida em que todos eles possuem uma pele, uma superfície ou cobertura que, 'em circunstâncias naturais', serve para protegê-los. Destinados às mesas dos 'gourmets', os caracóis e as ostras logo encontrarão seus destinos ao tornarem-se, como o candelabro, simplesmente um símbolo de uma era de opulência e ostentação em extinção. Seja vivendo em despojadas áreas urbanas do centro de Londres (o que ela fez até 1989) seja trabalhando na vigorosa capital da Catalunha, Barcelona (desde 1989), Hannah Collins sempre procurou recriar em suas grandes peças fotográficas em branco e preto, um senso de lugar; geográfico, arquitetônico ou, mais comumente, social. Embora seus interesses tenham se expandido durante os últimos anos, Collins ainda constrói seus trabalhos visando deixar o máximo possível para a imaginação do observador. Reconhecendo que as obras representam "respostas calculadas ao que está acontecendo à minha

volta”, referências a sexo, religião, desabrigados sociais e cultura de drogas e divisões de classe sociais podem ser encontradas no âmago de seu trabalho.

Representante quase única entre seus contemporâneos, Collins trabalha somente com branco e preto em uma escala que é comum à pintura e não à fotografia tradicional. A escala em tamanho natural das imagens e suas sensação escultural de ‘presença’ provocam um confronto direto com o observador. O peso gravitacional dos caracóis na rede e a quase que etérea elevação do candelabro no espaço revelam uma visão de escultor para transmitir idéias de massa, tridimensionalidade, escala e gravidade. Combinado a isto há uma formidável precisão formal, um interesse lírico em criar uma rede de rimas e ritmos entre o contorno circular das cascas de caracóis e a forma em lua crescente do gancho do açougueiro. Respondendo a qualquer tipo de material que esteja ao alcance de suas mãos, pedaços de papelão, colchões e plásticos encontrados nas ruas de Hackney deram lugar a uma coleção mais ampla de objetos que, embora ainda comuns e amplamente disponíveis, parecem refletir o orgulho artesanal de seus fabricantes (o cesto de lixo e o candelabro).

É a habilidade da câmera em apresentar os fatos e aprisionar o tempo, que liga o trabalho de Collins tanto aos pioneiros dos primórdios da fotografia quanto aos de figuras mais recentes como Bernd e Hilla Becher, Robert Adams e Lewis Baltz. Collins divide com estes artistas o interesse na precisa descrição da imagem em branco e preto, o que lhes permite concentrar-se na exploração das contingências da experiência humana e na complexidade do mundo visual. Apesar da apresentação aparentemente objetiva da informação, o trabalho de Collins oferece uma destilação de experiências sociais e emocionais filtradas através da imaginação.



C A L U M C O L V I N

Abrir caminho através dos labirintos visuais que formam as fotografias de Calum Colvin na esperança de encontrar algum significado é uma tarefa tão frustrante quanto tentar compreender os enigmas que repousam no coração das pinturas de Giorgio de Chirico ou Hieronymus Bosch. O trabalho de Colvin é perturbar o observador através do denso acúmulo de imagens disparatadas. Como em uma "Wunderkammer" (câmara de surpresas) do século XVII, na qual as esquisitices naturais e artísticas eram justapostas para revelar suas afinidades, Colvin resolve, em *Deaf Man's Villa* (Vila do Homem Surdo), eliminar as hierarquias que, tradicionalmente, separam os gêneros. Objetos de arte clássica (um modelo da *Venus de Milo*) são alegremente colocados lado a lado com outros da cultura popular (*Action Man* (Homem Ação), um boneco de beleza kitsch); literatura 'séria' (Shelley, Wittgenstein) é citada simultaneamente com trechos extraídos de livros de poesias infantis e desenhos e a natureza 'real' é incorporada ao lado de objetos manufaturados/artificiais (artigos têxteis e papel de jornal impresso com imagens de animais e folhagens).

A busca de imagens de Colvin junto ao seu interesse pelos enigmas da representação podem refletir estratégias pós-modernistas atuais que "aceitam o

mundo como um interminável corredor de espelhos, como um lugar onde tudo o que somos são imagens e onde tudo o que sabemos são imagens”, mas outras fontes apropriadas ao seu trabalho podem ser encontradas nas pinturas espanholas e alemãs dos séculos XVII e XVIII. *Allegory of Hearing* (Alegoria da Audição), de Jan Bruegel (1825-1625), parte de uma série de alegorias dos sentidos, mostra uma composição igualmente claustrofóbica na qual Venus canta acompanhada por Cupido, rodeada por alces, pássaros e um séquito de instrumentos musicais, relógios e pinturas.

Segundo Colvin, *Deaf Man's Villa* surgiu após uma visita ao Museu do Prado onde fora ver os trabalhos de Bosch e Goya. Naquela ocasião, ele descobriu por acaso que a extraordinária série de pinturas negras de Goya (Saturno devorando suas crianças, *Fantastic Vision - Visão Fantástica*) havia sido pintada pelo artista nas paredes de uma casa que havia sido previamente ocupada por um homem surdo. O fato de que o próprio Goya estava perdendo a audição durante o período durante em que criava estas pinturas de grande poder emocional, não passou despercebido a Colvin, que viu neste tema a possibilidade de explorar o conceito de som através de uma forma puramente visual. Símbolos musicais convencionais (um acordeão, toca-disco, trombeta), metáforas relativas à audição (poesia, tordos, papagaios) e Little Boy Blue tocando sua corneta, enchem o ar de som ao mesmo tempo em que uma citação de Wittgenstein (que aparece uma vez na íntegra e outra na forma resumida) “devemos calar sobre o que não se pode falar” postula os limites da linguagem e o valor do silêncio.

A transformação do ego através de espelhos anamórficos, os recorrentes instantâneos borrados do artista e seus alter egos (Action Man e Little Boy Blue usando um saíote escocês) reforçam a exploração autobiográfica que tem sido a base do trabalho de Colvin desde o início.

Dentre os símbolos de identidade não resolvida referentes tanto à sua nacionalidade escocesa quanto à sua masculinidade, um talvez se destaque como um ato de consumação pictórica e escultural: os genitais de Little Boy Blue, pintados no negativo que foi sobreposto aos de um manequim feminino. Humano em escala e soprando orgulhosamente seu trompete que também serve de pincel, Little Boy Blue parece, basicamente, representar o artista, de maneira sui-generis, cuja função na sociedade contemporânea permanece marginal e mal definida.



T I M H E A D

Entre a confusão de objetos que parecem ter caído do céu ao acaso no trabalho *Fallout* (Partículas Radioativas) de Tim Head, um lavatório verde-ervilha, colocado exatamente no centro, parece ser o único objeto que permanece na vertical. Preso em uma batalha de forças que parece traçar um paralelo entre o relacionamento doentio que existe entre a sociedade de consumo contemporânea e o excesso de tecnologia, o maquinário das operações militares modernas (foguetes, aviões, até as caveiras) entra em choque com objetos domésticos (lâmpadas, calculadoras, dinheiro). Head quase que poderia nos fornecer uma morfologia contemporânea de apagadores de inovações - pois apagar é a função ostensiva de cada um destes arcanos. Comprados novos, por atacado, estes objetos começaram a aparecer no trabalho de Head em *State of the Art* (Estado da Arte), em 1985. Nele, uma genealogia exótica, declaradamente erótica, foi utilizada para criar um panorama urbano fictício de proporções épicas. Além de permitir a Head continuar com sua exploração dos efeitos opressivos e intimidadores do meio-ambiente urbano que tem sempre sido sua principal preocupação. *State of the Art* não mostra a 'arte' como tal, mas sim como 'o estado da tecnologia - os progenitores de uma cultura inteira da qual nós ainda não temos consciência'.

Em *Fallout e Deluge* (Dilúvio) (completado mais tarde no mesmo ano mas não impresso até 1987), Head continuou a lidar com objetos corriqueiros e familiares, embora agora tratados de maneira mais abstrata e formal. Em um esforço para expressar a perpétua claustrofobia de nosso ambiente consumista, Head cria um novo tipo de espaço não-ilusionista no qual os objetos (apagadores e lenços de papel) tornaram-se tanto 'primeiro plano' quanto 'fundo', operando de uma arena decorativa plana. Dois anos mais tarde, uma nova série de 'paisagens sintéticas' vagamente baseada nas convenções da pintura paisagística, exigiu a reintrodução da perspectiva aérea. Head caprichosamente vira de cabeça para baixo as noções românticas do pitoresco e do sublime, remodelando cenários montanhosos e solos de gelo em paisagens anti-higiênicas de sujeira, contaminação e decadência.

Em um dos trabalhos mais irresistíveis desta série, *Toxic Lagoon* (Lagoa Tóxica), a cuidadosa orquestração das cores combinada com o manuseio movimentado à moda de Pollock dos vários sólidos (lã de algodão) e líquidos (vários cosméticos e artigos de limpeza) servem, ao mesmo tempo, para atrair e repelir o observador. Mas pairando por trás das cores sintéticas brilhantes e texturas sedutoras, permanece a ironia de que os materiais empregados por Head - os lenços de papel de colorido esmaecido, os limpadores de vasos sanitários, as borrachas e os plásticos - são os produtos que estão causando a poluição do globo terrestre.

Nas espirituosas subversões das convenções pictóricas de Head, seu apreço por superfícies que ou são duras ou então macias (lenços de papel, líquidos ou os apagadores que são paradoxalmente, ambos ao mesmo tempo) assim como seu interesse pela escala monumental, leva-nos a, talvez, detectar a influência do escultor americano Claes Oldenburg, com quem Head trabalhou por pouco tempo

em seus tempos de estudante. De importância mais direta para ele tem sido o trabalho de Richard Hamilton, que foi professor de Head durante seu período na Newcastle Polytechnic. A abordagem iconoclástica de Hamilton à fotografia em uma época em que ela não era levada a sério como um meio artístico, assim como sua consciência precoce da forma como publicidade e os bens de consumo formavam nossas percepções, afetaram muitos dos artistas da geração de Head. É quase tentador perguntar se os lenços de papel amassados que nos dão a noção de movimento em *Deluge* podem ter sido concebidos como uma homenagem a Hamilton, cujo desmascaramento irônico-analítico de Cézanne em um trabalho dos anos 60 baseado no papel higiênico Andrex tornou-se um dos trabalhos mais seminais da Arte Pop.



M A R I M A H R

Quando lhe perguntaram qual sua reação à encenação, por Peter Hall, de sua peça *Rhinoceros* (Rinoceronte) como um musical, em 1960 Ionesco respondeu: "Eu temo uma abordagem musical a *Rhinoceros* porque musicais são alegres e esta peça é trágica". Para Mari Mahr, zoológicos podem ser locais de entretenimento e pesquisa científica porém, na maior parte das vezes, estas metas só são atingidas às custas do bem-estar de seus habitantes. Visto de relance através da abertura de uma tenda de safari, o rinoceronte de Mahr tem uma aparência sofrível: restringido e perdido, com uma presa faltando. Ele claramente partilha o desejo da artista de voltar ao seu habitat natural - assim como está implícito no título 'Eu gostaria de participar de um safari' - ao invés de permanecer em seu lar atual, o zoológico de Londres. É uma ironia a mais, ainda que triste, que o rinoceronte de Mahr tenha a mesma aparência trágica do hipopótamo do zoológico londrino, o primeiro animal a ter sido captado de forma bem-sucedida pela câmera, uma façanha alcançada pelo Conde de Montizon em 1854.

Usando a técnica da montagem defendida pelos surrealistas, Mahr dá início à coleta de materiais para o seu trabalho buscando em lojas de antigüidades e mercados de pulgas e também em arquivos de família, freqüentemente por muitos meses, se não anos, até

decidir-se sobre o tema final da série. Excepcionalmente, no trabalho do rinoceronte a idéia foi concebida e executada bastante rapidamente. Tendo visitado o zoológico de Londres e fotografado o animal, Mahr começou a trabalhar em seu estúdio criando a tenda a partir de materiais simples: papel encerado e ilhóses de metal, com a mesma habilidade de uma bandeirante. Colocadas contra a monocromia pouco expressiva do rinoceronte, as artificiais estrias marrons da tenda tecem um comentário irônico ao possível destino do animal. Ao incorporar uma imagem 'documental' a uma fabricada, Mahr está claramente traçando um paralelo à falibilidade das reivindicações feitas para a imagem documental como testemunha e registradora de eventos, uma preocupação que surgiu de sua própria experiência pessoal.

Tendo sido inicialmente treinada como fotojornalista na Hungria, Mahr estava habituada a ser enviada em missões com instruções de fotografar tudo o que encontrasse - de um vilarejo Magyar à inauguração de uma fábrica - para os arquivos de seu jornal. Não foi senão até sua chegada a Londres em 1972, quando foi confrontada com a necessidade de responder a uma nova cultura e linguagem, que sua desilusão com o documentário manifestou-se, inspirando-a, após um curso na Polytechnic of Central London, a começar a criar suas próprias séries de fotografias. Foi assim que ela deu início à sua exploração da vida e da época das mulheres que admirava (Lily Brik, Georgia O'Keefe, Maxine Kingston) bem como à criação de narrativas mais diretamente autobiográficas. Comum a todos estes trabalhos é a preocupação com o desajuste cultural (o seu próprio, assim como o de seus ostensíveis temas), com a morte e com a maneira como a história pessoal pode moldar a imaginação.

Historical Grievances (Injustiças Históricas), 1987,

explora estes temas com um novo sentido de urgência política que não aparecia anteriormente no trabalho de Mahr. Uma grande estatueta de madeira, feminina mas não pertencente a nenhuma cultura específica, torna-se a testemunha inocente dos eventos que se desenrolam como resultado dessas 'injustiças históricas'. Embora a série tenha tido origem em um acontecimento específico (visitando, durante uma viagem a Israel, uma vila Árabe, a ponto de ser destruída, sob o som perturbador dos aviões que a sobrevoavam), o tema é tratado de uma maneira não-partidária. Ao invés da estridência política que alguém poderia encontrar em outros lugares, a sensibilidade poética e a acuidade visual latente de Mahr - uma orquestração das formas, cores e texturas - colocam o trabalho em primeiro plano e em destaque no mundo da ficção ao invés da realidade.



R O N O ' D O N N E L L

Imagine um espetáculo de parque de diversões onde você pode subir ao palco e assumir o papel de Adão ou Eva ou encarnar e reviver a experiência de descobrir um túmulo egípcio. Com a persuasão de um showman combinada aos talentos extraordinários de escultor, pintor e fotógrafo, O'Donnell quase que consegue nos convencer de que este pode realmente ser um túmulo egípcio no qual a cama de Osíris foi ritualmente recriada, e não um canto de uma ferraria decadente de Edimburgo cujas paredes foram pintadas no mesmo estilo de um mural egípcio.

Movendo-se de uma construção abandonada para outra, (conforme elas vão se tornando disponíveis antes de serem demolidas), O'Donnell se permite tempo para responder à atmosfera de cada local antes de determinar a natureza da instalação. Ao re-encenar o mito de Osíris (o rei do Egito que trouxe as habilidades industriais e agrícolas para seu povo) em um prédio que, por si só, é uma vítima da desindustrialização, O'Donnell está sugerindo que a "civilização egípcia que desapareceu há muitos anos é, de certa forma, a mesma que aquela que viveu nesta ferraria". Tenazes remanescentes repintadas de azul e amarelo, reforçam o tema da metalurgia em destaque no mural da parede. O esquite de metal para o qual, a lenda nos leva a acreditar, Osíris foi atraído por seu irmão antes de ser assassinado (seu



R O N O ' D O N N E L L

Imagine um espetáculo de parque de diversões onde você pode subir ao palco e assumir o papel de Adão ou Eva ou encarnar e reviver a experiência de descobrir um túmulo egípcio. Com a persuasão de um showman combinada aos talentos extraordinários de escultor, pintor e fotógrafo, O'Donnell quase que consegue nos convencer de que este pode realmente ser um túmulo egípcio no qual a cama de Osíris foi ritualmente recriada, e não um canto de uma ferraria decadente de Edimburgo cujas paredes foram pintadas no mesmo estilo de um mural egípcio.

Movendo-se de uma construção abandonada para outra, (conforme elas vão se tornando disponíveis antes de serem demolidas), O'Donnell se permite tempo para responder à atmosfera de cada local antes de determinar a natureza da instalação. Ao re-encenar o mito de Osíris (o rei do Egito que trouxe as habilidades industriais e agrícolas para seu povo) em um prédio que, por si só, é uma vítima da desindustrialização, O'Donnell está sugerindo que a "civilização egípcia que desapareceu há muitos anos é, de certa forma, a mesma que aquela que viveu nesta ferraria". Tenazes remanescentes repintadas de azul e amarelo, reforçam o tema da metalurgia em destaque no mural da parede. O esquite de metal para o qual, a lenda nos leva a acreditar, Osíris foi atraído por seu irmão antes de ser assassinado (seu

corpo tendo sido dividido em quatorze partes das quais todas, menos seu falo, foram recuperadas por sua irmã Ísis), está, agora, repleto de símbolos de fertilidade: espigas de trigo brotando e, naturalmente, o falo perdido. Assim como em suas ficções construídas do início dos anos 80 nas quais animais espalhados de museu foram removidos de suas jaulas e colocados de volta, “pela última vez”, em seus ambientes naturais, aqui a atenção central estava em “trazer alguma conclusão à lenda através da reunião de Osíris com seu pênis”.

Como será que O'Donnell consegue dar novo ímpeto a temas tão batidos quanto Adão e Eva, todos eles feitos em ‘estúdios’ reciclados e com o uso de materiais refugados? Posicionados especialmente para a câmera, que foi fabricada de acordo com as instruções de O'Donnell, estas instalações esculturais, uma vez fixadas pela mesma, são abandonadas, deixadas ao processo de decadência ou aos caprichos de vândalos. Embora sua escala, cores brilhantes e atenção aos menores detalhes possa sugerir o mundo glamuroso da propaganda, é sua falsidade e o caráter altamente provisório dos materiais empregados que atraem O'Donnell. Os mais preferidos são aqueles encontrados localmente, nas ruas ou depósitos de lixo - papelões usados (ironicamente remodelados em árvores) e plásticos (a boneca de criança com asas de plástico, segurando preservativos de borracha). A economia de meios estende-se ao próprio trabalho de fotografar a peça - longas exposições significam que O'Donnell não precisa contar com mais de duas luzes, colocadas estrategicamente em pontos diferentes durante a exposição. Ainda assim, os resultados pictóricos que elas produzem são convincentes, combinado um tipo de espontaneidade improvisada com o mais sofisticado repertório visual.

Seja tirado de uma fonte diretamente visual (como Adão e Eva, que foi baseado em uma pintura de Lucas Cranach)

corpo tendo sido dividido em quatorze partes das quais todas, menos seu falo, foram recuperadas por sua irmã Ísis), está, agora, repleto de símbolos de fertilidade: espigas de trigo brotando e, naturalmente, o falo perdido. Assim como em suas ficções construídas do início dos anos 80 nas quais animais espalhados de museu foram removidos de suas jaulas e colocados de volta, “pela última vez”, em seus ambientes naturais, aqui a atenção central estava em “trazer alguma conclusão à lenda através da reunião de Osíris com seu pênis”.

Como será que O'Donnell consegue dar novo ímpeto a temas tão batidos quanto Adão e Eva, todos eles feitos em ‘estúdios’ reciclados e com o uso de materiais refugados? Posicionados especialmente para a câmera, que foi fabricada de acordo com as instruções de O'Donnell, estas instalações esculturais, uma vez fixadas pela mesma, são abandonadas, deixadas ao processo de decadência ou aos caprichos de vândalos. Embora sua escala, cores brilhantes e atenção aos menores detalhes possa sugerir o mundo glamuroso da propaganda, é sua falsidade e o caráter altamente provisório dos materiais empregados que atraem O'Donnell. Os mais preferidos são aqueles encontrados localmente, nas ruas ou depósitos de lixo - papelões usados (ironicamente remodelados em árvores) e plásticos (a boneca de criança com asas de plástico, segurando preservativos de borracha). A economia de meios estende-se ao próprio trabalho de fotografar a peça - longas exposições significam que O'Donnell não precisa contar com mais de duas luzes, colocadas estrategicamente em pontos diferentes durante a exposição. Ainda assim, os resultados pictóricos que elas produzem são convincentes, combinado um tipo de espontaneidade improvisada com o mais sofisticado repertório visual.

Seja tirado de uma fonte diretamente visual (como Adão e Eva, que foi baseado em uma pintura de Lucas Cranach)

ou fabricado a partir de uma idéia inicial (*The Burning Bush* (O Arbusto Incendiado), *The Rusty Node* (O Nódulo Enferrujado), *The Great Divider* (O Grande Divisor) e *The Scotsman* (O Escocês)), todos os trabalhos de O'Donnell oferecem uma fatia de comentário social misturado com uma boa dose de humor, enriquecido pela cultura vernacular escocesa (especialmente as histórias em quadrinhos).

ou fabricado a partir de uma idéia inicial (*The Burning Bush* (O Arbusto Incendiado), *The Rusty Node* (O Nódulo Enferrujado), *The Great Divider* (O Grande Divisor) e *The Scotsman* (O Escocês)), todos os trabalhos de O'Donnell oferecem uma fatia de comentário social misturado com uma boa dose de humor, enriquecido pela cultura vernacular escocesa (especialmente as histórias em quadrinhos).



H E L E N S E A R

Gralhas negras pairam como sentinelas ao redor de um refrigerador doméstico que lembra uma pira funerária completa com suas luzes brilhantes. Será que estas carniças em suas caixas herméticamente fechadas estão sendo enviadas de volta ao seu 'habitat natural' como está implícito em seu título ou será que o drama iminente que elas testemunham é a nossa própria 'museumificação'? Ambas as possibilidades são sugeridas através da colocação da cena em um ambiente doméstico perto de um terreno baldio, e pelo uso de animais empalhados de museu como metáforas à iminência da morte e ao desejo de captar a decadência. De uma forma ou de outra, existe pouca possibilidade de escapar da qualidade sombria de destino iminente que parece impregnar este tríptico. Olhando mais de perto, entretanto, poderemos notar a arquitrave de uma porta e as ondulações de um radiador de parede, pistas do fato de que esta cena tem suas raízes na sala de estar do próprio artista, onde cada instalação é, a princípio, construída e então transformada por uma imagem projetada de um slide, frequentemente uma exposição dupla ou tripla, tirada de várias fontes tais como uma tela de televisão ou exteriores residenciais. Explorando a habilidade descritiva da câmera de gravar reflexos e distorcer a cor da luz através de longas exposições, Sear consegue criar imagens que são convincentes fotograficamente mas também ricas em referências às instalações, filmes, desenhos e colagens. Embora a fragmentação da imagem



H E L E N S E A R

Gralhas negras pairam como sentinelas ao redor de um refrigerador doméstico que lembra uma pira funerária completa com suas luzes brilhantes. Será que estas carniças em suas caixas herméticamente fechadas estão sendo enviadas de volta ao seu 'habitat natural' como está implícito em seu título ou será que o drama iminente que elas testemunham é a nossa própria 'museumificação'? Ambas as possibilidades são sugeridas através da colocação da cena em um ambiente doméstico perto de um terreno baldio, e pelo uso de animais empalhados de museu como metáforas à iminência da morte e ao desejo de captar a decadência. De uma forma ou de outra, existe pouca possibilidade de escapar da qualidade sombria de destino iminente que parece impregnar este tríptico. Olhando mais de perto, entretanto, poderemos notar a arquitrave de uma porta e as ondulações de um radiador de parede, pistas do fato de que esta cena tem suas raízes na sala de estar do próprio artista, onde cada instalação é, a princípio, construída e então transformada por uma imagem projetada de um slide, frequentemente uma exposição dupla ou tripla, tirada de várias fontes tais como uma tela de televisão ou exteriores residenciais. Explorando a habilidade descritiva da câmera de gravar reflexos e distorcer a cor da luz através de longas exposições, Sear consegue criar imagens que são convincentes fotograficamente mas também ricas em referências às instalações, filmes, desenhos e colagens. Embora a fragmentação da imagem

e sua disposição em camadas possam ter suas fontes pictóricas na colagem cubista, o mundo do cinema poderia oferecer o paralelo mais próximo às tentativas de Sear de criar uma condensação do tempo e do espaço em uma única imagem através da fragmentação narrativa (flashback), dupla exposição e iluminação 'dia para noite'.

Contudo a importância do cinema não pode ser subestimada, ela é o assunto da instalação que teve maior importância informativa no trabalho de Sear com a fotografia. De suas obras de pós-graduação às suas instalações mais recentes, Sear tem realizado experiências consistentes com fotografias, retro-projeção, imagens projetadas e vídeos. A fonte original para *Natural Habitats* (Habitats Naturels) pode ser encontrada em uma instalação, *Greenhouse* (Estufa), feita em 1989, na qual ela combinou todas as três formas. Instantâneos de exposições de museus de história natural foram instalados como parte da estrutura da construção, junto a uma vitrine de vidro através da qual um slide de prateleiras da geladeira foi projetado sobre uma parede adjacente. A imagem colorida de uma estufa comercial vividamente iluminada por holofotes à noite reforçou a idéia da natureza sendo artificialmente elaborada para facilitar o consumo.

Foi a possibilidade de manter um controle maior sobre todos os aspectos do processo criativo e não a qualidade efêmera do trabalho de instalação que encorajou Sear a continuar experimentando, em 1990, com fotografias construídas. Esta possibilidade permitiu que a artista pudesse trabalhar em casa, um fator que logo repercutiria em sua obra. Em *Domestic Interiors* (Interiores Domésticos), Sear explora as convenções de fotografias de revista encontradas em publicações volumosas como 'The World of Interiors' (O Mundo dos Interiores), imbuindo sua própria sala de estar com uma iluminação sutil e colorido sedutor. Mas nem tudo é o que aparenta a

e sua disposição em camadas possam ter suas fontes pictóricas na colagem cubista, o mundo do cinema poderia oferecer o paralelo mais próximo às tentativas de Sear de criar uma condensação do tempo e do espaço em uma única imagem através da fragmentação narrativa (flashback), dupla exposição e iluminação 'dia para noite'.

Contudo a importância do cinema não pode ser subestimada, ela é o assunto da instalação que teve maior importância informativa no trabalho de Sear com a fotografia. De suas obras de pós-graduação às suas instalações mais recentes, Sear tem realizado experiências consistentes com fotografias, retro-projeção, imagens projetadas e vídeos. A fonte original para *Natural Habitats* (Habitats Naturels) pode ser encontrada em uma instalação, *Greenhouse* (Estufa), feita em 1989, na qual ela combinou todas as três formas. Instantâneos de exposições de museus de história natural foram instalados como parte da estrutura da construção, junto a uma vitrine de vidro através da qual um slide de prateleiras da geladeira foi projetado sobre uma parede adjacente. A imagem colorida de uma estufa comercial vividamente iluminada por holofotes à noite reforçou a idéia da natureza sendo artificialmente elaborada para facilitar o consumo.

Foi a possibilidade de manter um controle maior sobre todos os aspectos do processo criativo e não a qualidade efêmera do trabalho de instalação que encorajou Sear a continuar experimentando, em 1990, com fotografias construídas. Esta possibilidade permitiu que a artista pudesse trabalhar em casa, um fator que logo repercutiria em sua obra. Em *Domestic Interiors* (Interiores Domésticos), Sear explora as convenções de fotografias de revista encontradas em publicações volumosas como 'The World of Interiors' (O Mundo dos Interiores), imbuindo sua própria sala de estar com uma iluminação sutil e colorido sedutor. Mas nem tudo é o que aparenta a

superfície, já que o aconchegante interior doméstico é perturbado pela intromissão de uma imagem projetada nele a partir de uma fonte externa que transforma, desta maneira, um espaço arquitetônico em um espaço psicológico. A realidade externa é imposta sobre a doméstica neste novo tipo de espaço, um espaço onde se reconhece que o domínio privado não está mais separado do domínio público.

superfície, já que o aconchegante interior doméstico é perturbado pela intromissão de uma imagem projetada nele a partir de uma fonte externa que transforma, desta maneira, um espaço arquitetônico em um espaço psicológico. A realidade externa é imposta sobre a doméstica neste novo tipo de espaço, um espaço onde se reconhece que o domínio privado não está mais separado do domínio público.



B O Y D W E B B

Clone (Clone), *Glut* (Fartura), *Pillion and Waiver* (Garupa e Renúncia), *Thaw* (Degelo), *Lagoon* (Lagoa), *One for Darwin* (Um para Darwin), *Corral* (Curral). Os títulos das fotografias mais recentes de Webb, assim como os próprios trabalhos, parecem oscilar entre um tom de alta seriedade moral e outro de puro absurdo. Ao explorar a tênue linha existente entre estas duas esferas morais que não são mais vistas como absolutas, Webb reconhece a influência de uma série de fontes dispares - do misticismo Sufi e dos escritos de Alfred Jarry ao estilo vitoriano de pintura.

Qual foi a atração que a fotografia exerceu sobre Webb que, originalmente, em sua terra natal, a Nova Zelândia, estudara escultura? "A fotografia é uma mídia flexível. Ainda que tolerante ao excesso de abusos, ela sempre retém uma honestidade inerente - ela pode reproduzir com grande clareza até mesmo o mais desinteressante dos materiais produzidos pelo homem. Eu utilizo esta integridade para refletir uma certa retidão moral que, espero, repousa no âmago de minha obra." Esta honestidade essencial combinada a uma forma de ingenuidade à la Heath Robinson está no coração dos trabalhos de Webb - nos adereços baratos que ele usa para construir estes quadros entre as paredes de seu pequeno estúdio no East End de Londres e, mais



B O Y D W E B B

Clone (Clone), *Glut* (Fartura), *Pillion and Waiver* (Garupa e Renúncia), *Thaw* (Degelo), *Lagoon* (Lagoa), *One for Darwin* (Um para Darwin), *Corral* (Curral). Os títulos das fotografias mais recentes de Webb, assim como os próprios trabalhos, parecem oscilar entre um tom de alta seriedade moral e outro de puro absurdo. Ao explorar a tênue linha existente entre estas duas esferas morais que não são mais vistas como absolutas, Webb reconhece a influência de uma série de fontes dispares - do misticismo Sufi e dos escritos de Alfred Jarry ao estilo vitoriano de pintura.

Qual foi a atração que a fotografia exerceu sobre Webb que, originalmente, em sua terra natal, a Nova Zelândia, estudara escultura? "A fotografia é uma mídia flexível. Ainda que tolerante ao excesso de abusos, ela sempre retém uma honestidade inerente - ela pode reproduzir com grande clareza até mesmo o mais desinteressante dos materiais produzidos pelo homem. Eu utilizo esta integridade para refletir uma certa retidão moral que, espero, repousa no âmago de minha obra." Esta honestidade essencial combinada a uma forma de ingenuidade à la Heath Robinson está no coração dos trabalhos de Webb - nos adereços baratos que ele usa para construir estes quadros entre as paredes de seu pequeno estúdio no East End de Londres e, mais

especialmente, no prazer desafiador que ele sente ao expor os artificios empregados em sua produção. Em um trabalho recente como *Corral*, Webb não faz nada para disfarçar o fato de que está usando baratas girafas plásticas infláveis que estão 'flutuando' em um 'lago' fabricado a partir de um plástico comum transformado pelo uso de luzes amarelas. Embora sejamos persuadidos, pela escala pictórica e presença convincente da imagem, a manter em suspenso nossa descrença, estamos igualmente cientes de que o cenário inteiro é temporário e poderia (assim como o próprio mundo) desaparecer ao apertar de um botão.

Suspensos em posições não naturais contra fundos de mares fortemente coloridos ou equilibrados precariamente em tiras de papel adesivo, os animais agora tomam o lugar das 'figuras comuns' que apareciam em seus trabalhos mais antigos. Igualmente alheios, eles são presos em uma série de eventos que parecem estar além de seu controle. Em *Day for a Night* (Dia para a Noite), um bando de zebras repousa suspenso em uma fina rede sobre um grupo maior de 'carcaças'; em *Candle* (Vela), um globo terrestre feito de plástico inflável e uma lamparina afundam a rede criando buracos iguais àqueles existentes na camada de ozônio. Em *Corral*, um toque irônico é dado através do uso do 'vilão' do meio-ambiente, o plástico, que é moldado na forma de um lago represado tendo uma coroa de louros murcha como pano de fundo servindo de símbolo de desonra ao invés de vitória. As referências à catástrofe ambiental que estamos impingindo ao planeta e que têm sido uma preocupação constante no trabalho de Webb, parecem agora estar ocupando o centro do palco.

Ao mesmo tempo, a acuidade visual de Webb e sua sensibilidade para com os materiais alcançou o auge. Em *Corral*, Webb atinge um senso 'Tiepolesco' de leveza e levitação, um efeito que é acentuado pelo fato de que a

especialmente, no prazer desafiador que ele sente ao expor os artificios empregados em sua produção. Em um trabalho recente como *Corral*, Webb não faz nada para disfarçar o fato de que está usando baratas girafas plásticas infláveis que estão 'flutuando' em um 'lago' fabricado a partir de um plástico comum transformado pelo uso de luzes amarelas. Embora sejamos persuadidos, pela escala pictórica e presença convincente da imagem, a manter em suspenso nossa descrença, estamos igualmente cientes de que o cenário inteiro é temporário e poderia (assim como o próprio mundo) desaparecer ao apertar de um botão.

Suspensos em posições não naturais contra fundos de mares fortemente coloridos ou equilibrados precariamente em tiras de papel adesivo, os animais agora tomam o lugar das 'figuras comuns' que apareciam em seus trabalhos mais antigos. Igualmente alheios, eles são presos em uma série de eventos que parecem estar além de seu controle. Em *Day for a Night* (Dia para a Noite), um bando de zebras repousa suspenso em uma fina rede sobre um grupo maior de 'carcaças'; em *Candle* (Vela), um globo terrestre feito de plástico inflável e uma lamparina afundam a rede criando buracos iguais àqueles existentes na camada de ozônio. Em *Corral*, um toque irônico é dado através do uso do 'vilão' do meio-ambiente, o plástico, que é moldado na forma de um lago represado tendo uma coroa de louros murcha como pano de fundo servindo de símbolo de desonra ao invés de vitória. As referências à catástrofe ambiental que estamos impingindo ao planeta e que têm sido uma preocupação constante no trabalho de Webb, parecem agora estar ocupando o centro do palco.

Ao mesmo tempo, a acuidade visual de Webb e sua sensibilidade para com os materiais alcançou o auge. Em *Corral*, Webb atinge um senso 'Tiepolesco' de leveza e levitação, um efeito que é acentuado pelo fato de que a

própria fotografia tem uma presença escultural ao 'flutuar' livremente em sua moldura. Combinado a isto, há uma nova economia da forma, a redução dos elementos figurativos e narrativos ao mínimo que concedem mais espaço para a exploração das possibilidades abstratas de áreas de cores líricas. Tanto aqui quanto na escala do trabalho, Webb reconhece sua dívida não apenas com a arte 'high' (Mark Rothko, Morris Louis), como também com a influência cotidiana dos out-doors, sendo bem-sucedido, mais uma vez, em extrair aquilo que precisa de onde quer que possa encontrá-lo.

1
 Young Man &
 Looking Up
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

2
 MAQUETTE FOR WAR
 MEMORIAL FOR WOMEN
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

3
 MR AND MRS ANDREWS
 IN THEIR PAST HOME
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

4
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

HANNAN COLLINS
 16
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black

17
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black

CALVIN KANTO
 18
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black

TIM HEAD
 19
 1964
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue,
 Black

própria fotografia tem uma presença escultural ao 'flutuar' livremente em sua moldura. Combinado a isto, há uma nova economia da forma, a redução dos elementos figurativos e narrativos ao mínimo que concedem mais espaço para a exploração das possibilidades abstratas de áreas de cores líricas. Tanto aqui quanto na escala do trabalho, Webb reconhece sua dívida não apenas com a arte 'high' (Mark Rothko, Morris Louis), como também com a influência cotidiana dos out-doors, sendo bem-sucedido, mais uma vez, em extrair aquilo que precisa de onde quer que possa encontrá-lo.

1
 Young Man &
 Looking Up
 Color: Yellow, Orange, Red, Blue, Green, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

2
 MAQUETTE FOR WAR
 MEMORIAL FOR WOMEN
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

3
 MR AND MRS ANDREWS
 IN THEIR FIRST HOME
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

4
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

HANNAN COLLINS
 16
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

17
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

CALVIN KANTO
 18
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

TIM HEAD
 19
 1964
 Color: Red, Orange, Yellow, Green, Blue, Black
 12 1/2 x 16 1/2 in.

LISTA DAS OBRAS

Todas as obras pertencem ao acervo do British Council com exceção das mencionadas. As dimensões assinaladas são os tamanhos das imagens, altura precedendo largura.

LEA ANDREWS

1

MAQUETTE FOR 'YOUNG TOM AND DOBBIN DISCOVER SONNING COMMON', 1989

(Maquete para 'Young Tom e Dobbin Descubrem Sonning Common') Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm

2

MAQUETTE FOR 'WAR MEMORIAL FOR SONNING COMMON', 1989

(Maquete para 'Memorial de Guerra para Sonning Common') Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm

3

MR AND MRS ANDREWS BUY THEIR FIRST HOME, 1989

(O Senhor e a Senhora Andrews Compram sua Primeira Casa) Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm
Coleção do Artista

KEITH ARNATT

4a 11

Oito trabalhos sem título da série:
'OBJECTS FROM A RUBBISH DUMP', 1990
(Objetos de um Monte de Lixo)
Fotografias coloridas tipo C
Cada trabalho: 91,4 x 91,4 cm

HELEN CHADWICK

12a 15

MEAT ABSTRACTS, 1989
(Abstrações da Carne)
Fotografias de Polaroid
Cada trabalho: 61 x 50,8 cm

HANNAH COLLINS

16

UNTITLED, 1990
(Sem Título)
Gravura em papel de gelatina e prata
199 x 134 cm

17

UNTITLED, 1990
(Sem Título)
Gravura em papel de gelatina e prata
146 x 185 cm

CALUM COLVIN

18

DEAF MAN'S VILLA, 1989
(Vila do Homem Surdo)
Tríptico
Cibachromes
Fotografias da esquerda e da direita: 121 x 98 cm
Fotografias centrais:
153 x 121 cm

TIM HEAD

19

TOXIC LAGOON, 1987
(Lagoa Tóxica)
Cibachrome
122 x 178,3 cm

LISTA DAS OBRAS

Todas as obras pertencem ao acervo do British Council com exceção das mencionadas. As dimensões assinaladas são os tamanhos das imagens, altura precedendo largura.

LEA ANDREWS

1

MAQUETTE FOR 'YOUNG TOM AND DOBBIN DISCOVER SONNING COMMON', 1989

(Maquete para 'Young Tom e Dobbin Descobrem Sonning Common') Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm

2

MAQUETTE FOR 'WAR MEMORIAL FOR SONNING COMMON', 1989

(Maquete para 'Memorial de Guerra para Sonning Common') Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm

3

MR AND MRS ANDREWS BUY THEIR FIRST HOME, 1989

(O Senhor e a Senhora Andrews Compram sua Primeira Casa) Escultura Pública, Série Terreno Particular
Cibachrome
127 x 151 cm
Coleção do Artista

KEITH ARNATT

4a 11

Oito trabalhos sem título da série:
'OBJECTS FROM A RUBBISH DUMP', 1990
(Objetos de um Monte de Lixo)
Fotografias coloridas tipo C
Cada trabalho: 91,4 x 91,4 cm

HELEN CHADWICK

12a 15

MEAT ABSTRACTS, 1989
(Abstrações da Carne)
Fotografias de Polaroid
Cada trabalho: 61 x 50,8 cm

HANNAH COLLINS

16

UNTITLED, 1990
(Sem Título)
Gravura em papel de gelatina e prata
199 x 134 cm

17

UNTITLED, 1990
(Sem Título)
Gravura em papel de gelatina e prata
146 x 185 cm

CALUM COLVIN

18

DEAF MAN'S VILLA, 1989
(Vila do Homem Surdo)
Tríptico
Cibachromes
Fotografias da esquerda e da direita: 121 x 98 cm
Fotografias centrais:
153 x 121 cm

TIM HEAD

19

TOXIC LAGOON, 1987
(Lagoa Tóxica)
Cibachrome
122 x 178,3 cm

20

FALLOUT 1985

(Partículas
Radioativas)
Cibachrome
122,5 x 94 cm

21

DELUGE 1985

(Dilúvio)
Cibachrome
94 x 123,2 cm

MARI MAHR

22

**I WOULD LIKE TO GO ON
SAFARI 1989**

(Eu gostaria de Participar de
Um Safari)
Triptico
Cibachromes
Cada fotografia:
61,5 x 51 cm

23

**HISTORICAL GRIEVANCES -
ISRAEL 1988**

(Injustiças Históricas - Israel)
Seis fotografias
Cibachromes
Cada fotografia:
50,6 x 76,2 cm

RON O'DONNELL

24

BED OF OSIRIS 1989

(Cama de Osíris)
Cibachrome
121,9 x 152,4 cm

25

ADAM AND EVE 1989

(Adão e Eva)
Cibachrome
152,4 x 121,9 cm

HELEN SEAR

26

**NATURAL HABITAT
(LIVING ROOM) 1989**

(Habitat Natural (Sala de
Estar))

Triptico

Fotografias coloridas tipo C

Cada fotografia:

91,4 x 91,4 cm

27

**PROJECTED INTERIORS
(SITTING ROOM) 1989**

(Interiores Projctados (Sala de
Estar))

Díptico

Fotografias coloridas tipo C

Cada fotografia:

106,7 x 106,7 cm

BOYD WEBB

28

CORRAL 1989

(Curral)

Fotografia colorida

158 x 128 cm

20

FALLOUT 1985

(Partículas
Radioativas)
Cibachrome
122,5 x 94 cm

21

DELUGE 1985

(Dilúvio)
Cibachrome
94 x 123,2 cm

MARI MAHR

22

**I WOULD LIKE TO GO ON
SAFARI 1989**

(Eu gostaria de Participar de
Um Safari)
Triptico
Cibachromes
Cada fotografia:
61,5 x 51 cm

23

**HISTORICAL GRIEVANCES -
ISRAEL 1988**

(Injustiças Históricas - Israel)
Seis fotografias
Cibachromes
Cada fotografia:
50,6 x 76,2 cm

RON O'DONNELL

24

BED OF OSIRIS 1989

(Cama de Osíris)
Cibachrome
121,9 x 152,4 cm

25

ADAM AND EVE 1989

(Adão e Eva)
Cibachrome
152,4 x 121,9 cm

HELEN SEAR

26

**NATURAL HABITAT
(LIVING ROOM) 1989**

(Habitat Natural (Sala de
Estar))

Triptico

Fotografias coloridas tipo C

Cada fotografia:

91,4 x 91,4 cm

27

**PROJECTED INTERIORS
(SITTING ROOM) 1989**

(Interiores Projetados (Sala de
Estar))

Díptico

Fotografias coloridas tipo C

Cada fotografia:

106,7 x 106,7 cm

BOYD WEBB

28

CORRAL 1989

(Curral)

Fotografia colorida

158 x 128 cm

Curadoria da Exposição:

Andrea Rose e Brett Rogers

Assistente da Curadoria:

Ruth Charity

Tradução:

Rozanne M. de C. Leite Zachetti

Projeto Gráfico:

Iran do Espírito Santo

Curadoria da Exposição:

Andrea Rose e Brett Rogers

Assistente da Curadoria:

Ruth Charity

Tradução:

Rozanne M. de C. Leite Zachetti

Projeto Gráfico:

Iran do Espírito Santo