



Rosângela Rennó

Artistas “trocam figurinhas” em grupo, 2019

Arte sobre fotografia de Miriam Fichtner, publicada no Segundo Caderno de O Globo em 16 de junho de 1991, em matéria de igual título, assinada por Sheila Kaplan.¹

Visorama, a entrevista

Natália Quinderé, Ivair Reinaldim, Bernardo Mosqueira entrevistam Brígida Baltar, Alex Hamburger, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Valeska Soares, Marcus André, Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi, João Modé, Analu Cunha, Maria Moreira e Márcia Ramos.

Natalia Quinderé: Basbaum, em *O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte* (2002), pontua a importância da formação de grupos de artistas para a constituição da “história da arte moderna”. Ele usa uma imagem bem interessante. A ideia de que existiria uma

¹ Mascarados, da esquerda para a direita, Alex Hamburger, Marcia X., Brígida Baltar, Eduardo Coimbra, Maria Moreira, Analu Cunha, Márcia Ramos e Ricardo Basbaum.

cola que aglutina os artistas em determinados períodos; diga-se, muitas vezes, períodos rápidos – por volta de 2, 3, 4 anos. Vocês ficaram juntos de 1988 a 1994, verdade? Se tivessem que definir uma cola que reuniu vocês, de que tipo ela seria? Super Bonder? Cola plástica? “Fita cola” (nosso famoso durex)? Durepoxi? Solda? Cola branca? Por quê?

Brigida Baltar: Era para ser um possível grupo de estudos, e me lembro vagamente do Basbaum ser o orientador no momento inicial, e logo passou a ser uma forma coletiva de agir. Os encontros foram vitais para mim. Acho que algumas particularidades da época deram um impulso ao Visorama – não havia fáceis capturas de conhecimento como as atuais. Não havia galerias (poucas), feiras de arte, fortes instituições, programas de pós-graduação e doutorados de arte nas universidades. O que queríamos saber chegava através de conversas e por algumas revistas importantes, a *Gávea*, e as internacionais como *Art in America* e *Flash Art*. Elas eram as fontes pelas quais íamos conhecendo a história atual da arte no mundo. Eram, no entanto, raras e caras. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) foi também um lugar de encontros. Lá conheci Basbaum e Eduardo Coimbra. Ao mesmo tempo, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), durante os anos 1980, absorveu, com energia, os assuntos trazidos pela exposição *Como vai você Geração 80?*, e embora alguns integrantes do Visorama tenham feito parte desta exposição, os interesses se ampliaram. Queríamos outras ações, sem formato definido, a descoberta da arte como *performance*, fotografias, registros, arte conceitual, ambientes, instalações. Arte como existência. Arte como incorporação da própria cultura. O Visorama vivenciou esta passagem entre os anos 1980 e 90 e, resumidamente, posso afirmar que existiu pela vontade de conhecer arte, de criar identidades, de perceber o circuito e de ser parte ativa nele, e isso coincidia com o amadurecimento pessoal e do próprio trabalho, um conhecer a si e lançar-se com coragem na vida.

Alex Hamburger: Embora tenha participado do Visorama, eu não pertenci ao seu núcleo central (Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum, Brígida Baltar, Márcia Ramos, Analu Cunha, Maria Moreira, Carla Guagliardi, Valeska Soares e João Modé). Na época de sua vigência (1988 – 1994), desenvolvia uma parceria com a artista plástica Márcia X., que teve a duração de 8 anos (1984 – 1992), período em que realizamos uma gama enorme de trabalhos, notadamente em arte *performance*, exposições, literatura, poesia, publicações, instalações, objetos, vídeo etc. Estabelecemos, ainda, parcerias eventuais com diversos

outros artistas do circuito, como o Aimberê Cesar, Mauricio Ruiz, Ana Cavalcanti, Wallace Hermann etc., e criamos, com o concurso dos dois primeiros, um interessante coletivo de duração fugaz denominado *Ziklus*. Por outro lado, eu e a Márcia X. éramos bem próximos dos artistas do Visorama, tanto por meio de laços de amizade quanto por afinidades artísticas, o que nos levou a participar do grupo, embora não de forma “oficial”, isto é, participávamos eventualmente de alguns encontros e reuniões, frequentávamos algumas de suas atividades – como *vernissages*, lançamentos, palestras, eventos sociais –, e vice-versa. Portanto, diria que o que nos unia ao grupo não era propriamente uma “cola”, mas talvez a palavra certa fosse “adesivo”, que considero ser uma junção um pouco mais flexível, menos “fixante”, que pode ser aposta e, depois de um certo tempo, retirada.

Rosângela Rennó: Eu cheguei ao Rio de Janeiro no finalzinho de 1989, logo depois do turno que elegeu o Collor. Em 1991, mudei-me para o prédio onde morava a Carla Guagliardi (onde depois o João Modé foi morar...) e acabei por me aproximar bastante dos artistas que formavam o grupo, que se reunia para conversar sobre arte contemporânea no apartamento do Edu Coimbra. Tenho lembrança de nos encontrarmos também, algumas vezes, no apartamento do Rodrigo Cardoso, no Jardim Botânico. Também me recordo que, em 1991, alguns de nós participamos do “edital” mais importante da época, o programa de exposições do CCSP, coordenado pela Sônia Salzstein. Estivemos, em 1991, juntos na exposição coletiva, o João Modé, Marcus André e o Rodrigo Cardoso.

Ricardo Basbaum: Como qualquer grupo, o Visorama não teve uma única formação e nem todo mundo tomou parte de todas as atividades do início ao fim. Em 1988, comecei um grupo de estudos, para ganhar algum dinheiro e para aproveitar os textos e os livros que havia reunido quando finalizei minha monografia de especialização, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mas, depois de pouco mais de um ano e meio, o grupo de estudos foi se transformando e não havia mais sentido em cobrar pelos encontros: estávamos juntos não mais para ler e discutir textos em conjunto, mas para articularmos alguma forma de ação coletiva que colocasse nossos trabalhos efetivamente no centro do debate. Nesse momento, o primeiro nome, GEAMOCO – Grupo de Estudos de Arte Moderna e Contemporânea (que surgiu de brincadeira como

óbvio e estranho acrônimo) –, que deve ter aparecido por volta de 1989, foi dando lugar ao Visorama, já com uma formação que se interessava mais na construção de um arquivo e na discussão do circuito de arte local do que na leitura de textos. O Visorama começou em 1990 e foi até 1994; o período anterior, do grupo de estudos, foi de 1988 a 1990.

Valeska Soares: Nós começamos como um grupo de estudo, para fazer pós-graduação na PUC. Esse grupo foi resultado da necessidade que as pessoas sentiam, pela falta de diálogo, falta de ter com quem conversar, foi crescendo, crescendo, fizemos milhares de atividades dentro dele, desde dar palestras de arte contemporânea até curar exposições.

Marcus André: Estou aqui juntando cacos da minha memória de 1990 no Rio de Janeiro. Quando comentei com Analu, uma parcela disso, para mim, fazia parte daquela época na EAV. A EAV ocupava muito espaço na minha vida, porque me formei lá, dava aula lá, assim como muitos dos participantes do grupo Visorama. Pensando no Visorama como um grupo, acho que existia uma profunda união entre os participantes. Eu nem me considero do núcleo, do *core* mesmo, porque participei de uma maneira mais superficial, fazendo parte de algumas reuniões na casa do Edu Coimbra. Mas gostaria de citar todos como pessoas muito queridas naquela época. Parecia-me que o grupo tinha uma união bem profunda. No caso do próprio Edu, do Ricardo Basbaum, do Alex, da Rosângela, do João, da Brígida, Analu ² também, das reuniões, enfim.

Eduardo Coimbra: creio que o que motivava a união era o interesse de todos pela criação de um ambiente onde nossas ideias e trabalhos coexistissem num amplo cenário de ações e relações.

Carla Guagliardi: Talvez, em vez de cola, eu sugeriria a imagem de um imã, que era esse lugar atraente de reflexão e exercício das questões que naquela época nos mobilizava. Cada um de nós chegou ao grupo de estudos em momentos diferentes de seu percurso, e essa diversidade já em si era bastante rica, pois deixava em aberto as identificações e

2 Na verdade, Analu Cunha entrou no Visorama depois que Marcus André saiu. A confusão se deve, certamente, pela convivência anterior de todos nos grupos de estudo.

diferenças formais e conceituais do que estávamos fazendo, ampliando as discussões para campos por vezes bem distantes das nossas perspectivas individuais.

João Modé: Quando tento lembrar desse período, parece-me que tínhamos um ritmo de vida mais tranquilo, se comparado com a complexidade de informações que tentamos dar conta atualmente. Lembro de frequentarmos as casas uns dos outros, de termos tempo para caminhar juntos na cidade, para ir ao cinema, para trocar ideias pessoalmente, tudo muito diferente das mensagens rápidas que trocamos agora, dessa aproximação distanciada que os meios de comunicação trouxeram. Sem dúvida, foi um momento especial na vida de todos nós, e foi importante para o nosso amadurecimento, tanto pessoal quanto da obra.

Analu Cunha: Cola quente. É claro que havia alguma estratégia em nos unirmos. Mas isso, ao menos para mim, na época, era algo bem difuso: eu estava próxima de amigos e, sobretudo, vendo e discutindo o que gostava. No final dos anos 80, começo dos 90, estava casada com o Ricardo Maurício, e dividíamos ateliê com o Basbaum, o Roberto Tavares e o Ivo Ito (1963–1990), na rua Alice. Dentre outros grupos de estudos (filosofia com Claudio Ulpiano e, mais tarde, estética com Luiz Camillo Osorio), eu já frequentava o grupo que o Basbaum organizava. Os encontros aconteciam em diferentes casas e ateliês – lembro que um deles foi no da rua Alice –, quando líamos e discutíamos textos de arte. Dessa época pré-Visorama, lembro de lermos sobre Arte Povera, textos da revista *Gávea*, da PUC-Rio, artigos seminais da revista *Malasartes*. Líamos também o *Arte Moderna*, do Giulio Carlo Argan, em italiano (entrei num curso de italiano no final dos anos 80 especificamente para ler Argan), e muito Merleau-Ponty. Nunca esqueci que o Marcos Chaves, que estivera em Milão como assistente do Antonio Dias (1944–2018), uma vez trouxe um texto sobre necrofilia na arte, em italiano: era bem anos 80, isso. Depois desse período de grupos de estudo, me envolvi em outras atividades para pagar minhas contas (além dos trabalhos em design, vitrine e cenário, trabalhei como adrecista na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira) e me afastei um pouco. Em 1991, havia me separado e dividia ateliê com um grupo de artistas no porão da escola estadual João Alfredo, em Vila Isabel (Efrain Almeida, Dudu Candelot, João Modé, Julio Castro e

Ricardo Basbaum)³. Certa vez, o Efrain comentou que o Marcus André tinha saído do Visorama e, na ocasião, pensei que seria uma boa oportunidade de voltar a me sentir parte de um grupo. Nessa época, entrei para a especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil (PUC-Rio).

Maria Moreira: Apesar de estar na foto inaugural do Visorama⁴, a minha participação no grupo foi episódica, o que era uma característica que considero muito positiva do grupo — a possibilidade de aderências transitórias —, e além da metáfora da cola, talvez pudéssemos usar também o conceito de Lygia Pape e falar do grupo como um “espaço imantado”, congregando interesses momentâneos ao redor de um evento catalizador, abrindo espaços de respiro e ação, dando a saber.

O Visorama, mesmo não sendo um coletivo, nos termos em que atualmente se entende a denominação, era uma ação de artistas por artistas e para artistas na sua relação com o circuito. Explico: o ano de 1988 foi também o ano dos *NOVOS NOVOS 88*, do qual Ricardo Basbaum foi o curador convidado com Ascânio MMM e Ronaldo do Rêgo Macedo, os artistas que eram responsáveis pela Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio. O *NOVOS NOVOS* era uma iniciativa anual de levantamento da produção iniciante no período, que Ascânio e Ronaldo fomentavam naquele espaço gerido por artistas e com patrocínio de uma grande empresa — a João Fortes Engenharia; alguns dos artistas presentes àquela exposição já tinham passado pela Galeria Contemporânea, outro espaço gerido por artista — a gravadora Dora Basílio, que ocupava, como forma de patrocínio, as duas salas da frente de uma molduraria. Esses dois espaços eram espaços-de-ação que se colocavam como portas de entrada para o circuito, portas generosamente mediadas por artistas de uma geração anterior.

O Visorama, ao contrário dos dois exemplos citados, não era um espaço, era uma ação-como-ação, direta e sem patrocínio, e a porta que queria abrir era de mão dupla — dar a saber o mundo para os artistas do grupo, dar a saber os artistas do grupo para o mundo —, sendo esta uma outra característica do Visorama — a coragem da escala-mundo, e a escala era naturalizada pelo reconhecimento no trabalho, de todos os que participavam do grupo, da capacidade de ser respondente às questões relevantes de seu tempo, surgindo daí a necessidade de mapear essas questões e dar a saber.

³ Na época, realizamos exposição *Atelier Vila Isabel*, no subsolo da Capela Ecumênica da Uerj, na gestão do André Lázaro no Departamento Cultura (Decult).

⁴ Maria se refere à imagem que abre a entrevista.

Marcia Ramos ⁵: A proposta de um imã me pareceu atraente. Toda e qualquer movimentação muito lenta e em um só sentido já estaria excluída da definição do conceito de migração (pelo ponto de vista científico). Vejo uma correlação de forças rápidas, e eficiente em diversos sentidos, em um campo magnético bem construído por um grupo de artistas, cujo propósito primordial seria a busca da expansão de conceitos artísticos, a fim de trazer maior mobilidade e um sentido de orientação apurado no panorama das artes visuais. Surge a ideia de que o grupo pudesse vir a ser uma espécie de condutor, ao sabor do vento, na busca de novos voos em uma maior expansão territorial da Arte (O Campo Ampliado).

NQ: Quais as principais características do Visorama?

BB: Éramos jovens, alguns já tendo passado pela universidade, todos por salões de arte. Havia diferenças entre nós, de experiência mesmo. O Basbaum, por exemplo, já tinha feito parte dos *Seis Mãos* e de *A Moreninha*. Eu tinha menos vivência e estava menos no meio das artes, o que se transformou num imenso crescimento para mim quando entrei no grupo. Na verdade, sentia-me bem recebida pelas pessoas, e havia muita delicadeza entre nós. Eu acho isso importante, mesmo atualmente, sem nos ver com frequência, há um sentimento de amizade e afeto que se estabeleceu entre nós. A cola que nos agrupou foi bem eficaz.

Depois da vontade de estudar e de ler textos, construímos um importante acervo de *slides* com imagens de obras de artistas, onde incluíamos nossos trabalhos, e que mapeava com critério a cena contemporânea – estamos falando de quase vinte anos atrás. Passávamos normalmente alguma tarde, uma vez por semana talvez, e era como estar no cinema, um cinema particular, entre imagens e conversas. Lembro do apartamento do Eduardo Coimbra, no Leblon. Todos sentados no chão, encostados nas paredes, entre as projeções. Mais tarde, passamos a receber convidados como Barbara Kruger, Mark Dion, Nicholas Logsdail e outras pessoas da cena internacional. O Visorama passou a ser uma referência no Rio de Janeiro, sutil, mas com potência para criar conexões com quem estivesse pela

⁵ A artista foi encontrada já no período das revisões e topou responder algumas perguntas. João Modé, andando por Copacabana com a artista Tatiana Grinberg, lembrou-se do prédio em que morava a mãe de Marcia Ramos. Perguntou ao porteiro, que confirmou que ambas moravam naquele endereço. Chamou pelo interfone, e Marcia apareceu, após mais de um ano de procura e investigações.

cidade. Além disso, tínhamos um interesse em proporcionar debates, que organizávamos com recursos mínimos, como foi o que aconteceu na EAV em homenagem a Documenta de Kassel, e chamamos a Jac Leirneir, o Cildo Meirelles e o Waltercio Caldas, que eram os artistas brasileiros representados naquela Documenta, para uma mesa. Fazíamos cartazes, folhetos para divulgar, havia muita dedicação. Naquele dia, o salão nobre na EAV lotou.

AH: Na minha “visão”, e ela não é de a um historiador frio, mas de alguém que estava envolvido com a produção de ideias no calor daquela hora, as suas principais características, seu leitmotiv, foram, sem dúvida, a discussão sobre os mecanismos de ação e os rumos da arte contemporânea em suas diversas formas, sempre na base do diálogo e da troca de informações sobre artes visuais, *performance*, videoarte, livro de artista, poesia experimental, produção de textos, a interpenetração das diversas linguagens, o papel do artista, das galerias, o mercado de arte, a experiência internacional etc., questões que afligiam a todos que estavam seriamente interessados nas novas possibilidades expressivas e críticas, que aportavam quase diariamente ao circuito e que estavam sendo, por “nós”, na medida do possível, esquadrihadas e desveladas.

RR: Da mesma forma que a Brígida, juntei-me ao grupo com a intenção de estudar e de compartilhar experiências e conhecimento, já que bibliografia e meios de difusão de informação sobre arte contemporânea eram muito limitados naquela época. Lembro-me, por exemplo, de irmos consultar revistas de arte na biblioteca do consulado americano. Eu tinha um interesse específico, na época, que era o uso recorrente da fotografia como meio de expressão, muitas vezes o mais importante (ou único), como no caso da Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Sandy Skoglund, Boyd Webb, William Wegman e outros. Todos os artistas que formaram o grupo da chamada “fotografia construída” ou “fotografia encenada”. Eu tinha começado o mestrado na Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, em 1989, e os nossos encontros foram uma ótima maneira de complementar minha formação acadêmica na área de fotografia. Na ECA, o foco de alguns professores era a fotografia do século XIX.

RB: O Visorama começou a partir da necessidade de discutir e legitimar nossos trabalhos enquanto artistas. Buscamos fazer isso a partir de três eixos: (a) construir um banco de

imagens (hoje diríamos “arquivo”) da arte contemporânea (brasileira e internacional) em que pudéssemos perceber nossos trabalhos dentro do conjunto da produção que se fazia naquele momento; (b) encontrar um modo de discutir o que fazíamos, agrupando os trabalhos a partir de certos grupos de questões que os problematizassem; (c) discutir o circuito de arte brasileiro de modo a identificar seus aspectos retrógrados e buscar atualizá-lo a partir de nossas intervenções críticas. Nesse sentido, vejo o Visorama mais próximo das questões da crítica de arte do que da curadoria (praticamente não havia discussão curatorial naquele momento), pois buscávamos legitimar nossos trabalhos a partir de eixos de discussão crítica. O texto que escrevi com Eduardo Coimbra, *Tornando visível a produção contemporânea*⁶, recusado pelo então editor Wilson Coutinho para publicação no suplemento Idéias do Jornal do Brasil, em 1992 (acabamos publicando-o em Goiânia, em 1995), traz o conjunto de questões que foi organizado naquele momento pelo Visorama, para discutir os trabalhos que nos interessavam. Naquele momento, buscamos abrir um confronto direto com os textos retrógrados que estavam sendo escritos por Ferreira Gullar (reunidos em seu livro *Argumentação Contra a Morte da Arte*, 1993) e que tinham forte acolhida pelo senso comum.

VS: o Visorama é um modelo superinteressante e que atende a várias necessidades que continuam até hoje, principalmente dentro da prática de estúdio, solitária e sem conversa. Para mim, o diálogo e a prática de argumentação são muito importantes. Eu venho de uma tradição jornalística, meu pai era jornalista e bebia cachaça toda noite com os amigos, e, no outro dia, os mesmos escreviam editoriais uns contra os outros. Eu acho que está faltando esse espaço, onde não precisamos concordar um com o outro, mas o excitante é trazer diversas opiniões à discussão. E eu acho que a arte é esse espaço, é um exercício de liberdade.

MA: Características principais do grupo: eu acho que era o que estava escrito, eram os textos. A gente se encontrava, e quem leu o texto sabia do assunto e, muitas vezes eu não tinha lido exatamente aquele texto, mas aquilo era aprofundado nas reuniões, então acho que era isso mais ou menos que regia as reuniões, eram textos em torno de artistas ligados

⁶ O texto está incluído neste dossiê.

à imagem etc. Isso que estava sendo discutido, a questão da imagem, a questão de uma pós-pintura etc.: lembro-me desses detalhes.

Acredito que as preocupações eram diferentes, distintas de cada. Inclusive, a minha preocupação na época era muito em função do meu trabalho de ateliê, como ainda é até hoje. Então, era um período de reuniões em que eu tinha que interromper o meu trabalho de ateliê, que era justamente nesse horário: as reuniões rolavam no início de noite. Eu acredito que isso me marcou bem, na memória: as discussões, os textos etc. E me faz lembrar o episódio em que eu recebi de presente um livro, que é bem significativo para lembrar do Visorama, que era o *Un-Expressionism*, do Germano Celant, que eu acho que acabou ficando com o Ricardo Basbaum. A gente já se conhecia desde a época da exposição *Como vai você geração 80?*, assim como outros, que também fazem parte do grupo: João, Analu etc. O Ricardo tinha escrito um texto para uma exposição individual minha em São Paulo, na galeria Casa Triângulo ⁷. Então, de certa forma, a gente já se conhecia de outros episódios, de outras iniciativas em torno do Parque Lage, sempre o Parque Lage, a EAV, né?

CG: Formado a partir de um grupo de estudos, muita curiosidade, afeto e coragem, o Visorama, ao conceber um arquivo de imagens, disponibilizava informações de um cenário de arte nacional e internacional que nos faltava, pela carência de coleções públicas e de publicações acessíveis. Essas informações, primeiramente através dessa enorme coleção de *slides* que juntamos, nos davam referências para pensarmos, discutirmos e contextualizarmos nossa produção, aprofundando o entendimento de nossos próprios trabalhos. Lembro do texto maravilhoso escrito pelo Eduardo Coimbra ⁸ para o convite da minha primeira individual, no Espaço Sérgio Porto em 1991. Essa intimidade do trabalho, partilhada nos nossos encontros, tinha resultantes que até hoje se fazem sentir na continuidade das relações entre nós.

Posteriormente, quando o Visorama se amplia, organizando eventos públicos, esse panorama se adensa ainda mais. Hoje, a Internet cumpriria o papel dessa busca inicial. Mas me pergunto se não foi esse esforço coletivo, na precariedade, o que realmente nos formou. Procurar revistas de arte nas bibliotecas do Instituto Brasil-Estados Unidos

⁷ A resenha foi publicada na Galeria Revista de Arte nº 20, 1990. O texto está incluído neste dossiê.

⁸ O texto está incluído neste dossiê.

(IBEU), do consulado americano, do Parque Lage e da PUC, escrever cartas para artistas do mundo inteiro solicitando *slides*, partilhar informações, conversar sobre esse material e, ainda por cima, ter nosso trabalho contextualizado, em sincronia com tantas outras coisas, era uma incrível sensação de pertencimento.

JM: Não havia uma coisa pragmática com características próprias. Tudo foi acontecendo naturalmente. Começamos como um grupo de estudos que discutia questões contemporâneas através de textos diversos e da nossa própria produção artística; depois propusemos fazer um banco de imagens, e com isto fizemos encontros com o público, em um desdobramento desses encontros e reflexões.

AC: A reunião de artistas com produção heterogênea, interessados em debater a Arte e o circuito de arte contemporâneos.

MM: Uma ação em grupo, mapeando a produção contemporânea, dando acesso às descobertas através de eventos, encontros e palestras, que adentravam o território da crítica e de outros agentes do circuito, e assim contextualizava, para esse mesmo circuito, os trabalhos dos participantes do Visorama. E era também, um tempo de convívio.

MR: A virtude da generosidade foi a maior delas. A proposta não era tão somente ampliar os conhecimentos em um trabalho árduo de discussões, estudos e criação de um banco de imagens, mas transmitir este conhecimento ao público de forma geral e absoluta, muito além dos interesses pessoais, era o maior alvo e ideal.

Ao menos, esta é a minha opinião.

NQ: Como eram as reuniões, por exemplo, assiduidade, locais, temas recorrentes, bibliografia – texto de artista, história da arte, textos críticos –, de quais países?

BB: A minha memória mais nítida de local de encontros era o apartamento do Edu. Mas havia um outro apartamento que íamos, não me lembro de quem era nem onde ficava, e foi lá que recebemos o Hermano Vianna. Em um desses encontros, Hermano nos trouxe um livro sobre “inexpressionismo”, e isso foi um acontecimento. Era uma espécie de

pensamento filosófico que contrariava o movimento do melodrama expressionista como ele chamou. Hermano introduzia para nós e para o debate da cultura contemporânea a ideia de que estávamos condenados a viver em um mundo sem essências e que não existia mais segredo a ser revelado pela obra: tudo já tinha sido descoberto e denunciado, e o artista deixava de lado, de uma vez por todas, a espontaneidade, a paixão e a inspiração. Essas palavras são dele e estão no texto ⁹ que escreveu especialmente para a exposição *Possível Imagem*, no Solar Grandjean de Montigny, em 1990, exposição pela qual o Visorama recebeu o prêmio Fiat de Artes. Sobre locais, ainda poderia dizer que o Visorama também fazia encontros em lugares diversos da cidade, como Floresta da Tijuca, Cachoeira das Paineiras, restaurantes etc. Isso era intencional, encontros que incorporassem a arquitetura da cidade. Não houve muitos.

AH: Bem, as reuniões das quais me recordo de ter participado, e aqui volto a frisar terem sido limitadas, foram, em geral, na casa (apartamento) do Eduardo Coimbra, no bairro do Leblon, onde basicamente se discutia, de uma maneira um tanto informal, textos sobre arte contemporânea, em sua maioria dos países ocidentais, a produção de artistas e de grupos que considerávamos emblemáticos para os nossos interesses gerais, além de haver projeção de vídeos e o escambo de revistas e de livros temáticos, que, infelizmente, eram muito pouco acessíveis à época. Uma outra atividade do grupo, que considero ter sido de grande importância, foi o intercâmbio com outros artistas, vindo-me logo a memória a inesquecível recepção que fizemos à excelente artista experimental norte-americana Barbara Kruger que, na sua passagem pelo Rio – e segundo a própria, curiosa por conhecer seus pares locais do campo mais expansivo das linguagens –, foi por alguém encaminhada até nós, um encontro que nos foi extremamente nutritivo e recebido com júbilo pelos jovens artistas que estavam em busca de novas interlocuções, algo que creio a artista ianque pôde nos oferecer um pouco.

RR: Pelo que me lembro, participei ativamente do Visorama entre 1991 e 1993. Não me recordo exatamente de quando criamos o Ciclo Visorama, que foi o programa de debates que fizemos no Parque Lage, para o qual fizemos a reprodução, em *slides*, de várias obras

⁹ O texto está incluído neste dossiê.

de artistas que nos interessavam discutir. Também não me lembro de todos os temas de cada debate, apenas de um deles, que imagino tenha sido o primeiro, que era sobre o Campo Ampliado, usando, como ponto de partida da discussão, o famoso texto da Rosalind Krauss, *A Escultura no Campo Ampliado*. Como trabalhávamos com um orçamento muito enxuto, lembro-me que fui ao laboratório Kronokroma e consegui convencer o Milan Alram a nos doar filmes 35 mm para *slide* com prazo de validade vencido e as respectivas revelações. O material, às vezes, não rendia boas reproduções, pois alguns filmes estavam de fato velhos, e as reproduções não ficavam muito fiéis, faltava contraste ou eram acinzentadas, etc. ... Mas era o que tínhamos, a custo zero!!! rrsrsrs... Montamos um mega-esquema, na sala do meu apartamento, para reproduzir livros, catálogos e, principalmente, revistas e arte, usados para produzir os *slides* dos debates do Ciclo Visorama. Talvez uma parte tenha sido feita no apartamento do Edu, no Leblon. Era uma documentação preciosa para nós.

RB: No Visorama, não havia discussões de textos, que eu me lembre – não era isso que nos colocava juntos. A grande dinâmica inicial do grupo foi mesmo a construção do banco de *slides*: cada um trouxe, de casa (ou emprestado de alguém), catálogos e revistas de arte, a partir de nomes de artistas que íamos listando em conjunto – muita coisa foi descoberta nesse momento, artistas que eu não conhecia. Houve um mutirão para fotografar esses materiais e revelar os filmes (com apoio do Laboratório Kronokroma). Fizemos reuniões para planejar os eventos organizados pelo grupo, estabelecer temas e linhas de discussão. Em termos de bibliografia, lembro que tínhamos as principais revistas de arte daquele momento (*Art Forum*, *Art in America*, *Flash Art*, *Art Press* e as locais *Galeria* e *Guia das Artes*), assim como a revista *Gávea* e o livro *História da Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan. Mas lembro que passou pelas mãos de quase todo mundo do grupo o livro *Un-Expressionism: art beyond the contemporary*, de Germano Celant (1988) – havia ali uma interessante seleção de artistas e boas fotografias.

CG: Nossos encontros foram iniciados como um grupo de estudos semanal, no princípio, em diferentes locais, até que se estabeleceu no apartamento do Eduardo Coimbra. O Ricardo Basbaum era quem tinha talvez a maior formação teórica e indicava alguns textos para lermos e discutirmos na semana seguinte. Lembro muito do impacto do texto da Rosalind Krauss (*A escultura no campo ampliado*), foi aí que percebemos que

precisávamos ampliar também nossos conhecimentos a respeito da produção internacional que, de certa forma, naquele momento, norteava questões com as quais estávamos lidando. O livro do Argan era também uma referência super embasadora, assim como textos nacionais do Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ligia Canongia, Fernando Cocchiarale dentre outros.

Passamos a trazer imagens para ilustrar nossas conversas. Juntávamos revistas e livros, e com enorme curiosidade, nos deliciávamos folheando e lendo também alguns desses textos. Surge aí a ideia de fotografar essas imagens para projetá-las. Não tínhamos ainda noção da dimensão que isso tomaria. Muita sorte ter no grupo a Rosângela Rennó, que se incumbiu de encabeçar essa empreitada. Já não me recordo a sequência dessa produção, que vai dar no ciclo de palestras na EAV, no Parque Lage, sucesso total.

A repercussão desses eventos chegou a nos trazer a visita de grandes nomes da cena internacional, como o curador da Documenta 9, Jan Hoet, o galerista inglês Nicholas Logsdail e os artistas Barbara Kruger, Pistoletto, Mark Dion, Alfredo Jaar entre outros.

JM: O fato de termos interesses diversos trouxe uma pluralidade de questões para o grupo. Nosso banco de imagens, por exemplo, era muito abrangente, porque cada artista trazia um tipo de referência. Lembro da Rosângela nos apresentando obras de fotógrafos, a Márcia X., trabalhos de *performance*, Marcus André, de pintura... Essa troca de informação era muito rica para todos que frequentavam o grupo.

AC: Não lembro da periodicidade, mas acredito que devia ser uma vez por semana, na casa do Edu, no Leblon. Nessa época, não líamos muitos textos, mas víamos e discutíamos muito as obras dos artistas presentes nas revistas ArtForum, Flash Art (em inglês e italiano), Art Press (francesa), mas também líamos textos em espanhol. Recebíamos convidados, lembro de conversas com Ligia Canongia, Alex Hamburger, Marcia X., Waltercio Caldas, Paulo Venancio, o psicanalista Aluisio Menezes e com os artistas internacionais. Eventualmente, fizemos sessões de *slides* entre nós, com imagens das revistas e de artistas brasileiros a quem pedíamos imagens. E nos divertíamos: fizemos alguns Clubes Visorama na casa da família do Edu, no Alto da Boavista, com cerveja, churrasco e piscina.

MM: Lembro de três episódios, além do dia da foto fundadora e suas máscaras de papel: uma conversa de estudos no apartamento de Edu Coimbra, cujo tema seria o trabalho de Cindy Sherman – eu cheguei querendo falar da série *Film Still* e do conceito de “filmico”, segundo Barthes, e Edu queria falar da série *History Portraits* e o conceito de “simulacro”, segundo Jean Baudrillard. Houve um debate sobre o que se discutiria, que foi esquentando, até que Brígida colocou uma palavra suave e dissolveu o vapor [obrigada, Brígida!]. Lembrei desse encontro duas décadas depois, em 2008, quando fui ver o belo trabalho *Nuvem*, do Edu, na Praça XV, no Rio de Janeiro, numa noite de chuva fina — as caixas de luz, simulacros do céu, transformavam o chão da praça em horizonte, e um casal de namorados surgiu e espontaneamente começou a performar, com leveza, entre as caixas de luz, o filmico do encontro enamorado!

Outro episódio foram as apresentações do sábado no evento *Visorama na Documenta* – ali, em certos momentos, percebi os artistas convidados como se alinhados com as preocupações do Visorama: Waltercio Caldas comentando sua estratégia para ampliar a visibilidade de seu trabalho *Raum für den nächsten Augenblink* –, na Documenta, e listou: a) não descrever o trabalho para jornalistas, mas fornecer um enigma, um *koan*, que devolva o olhar à matéria; b) produzir várias mostras pequenas nos arredores da Documenta, para dar acesso ao arco da própria produção, contextualizando as questões que desaguavam no trabalho presente na mostra; Cristina Pape projetando e comentando os seus 320 *slides* da Documenta, num esforço de partilha da imagem impossível de dimensionar pelos que cresceram na facilidade de acesso à imagem do mundo digital; Cildo Meireles, enquanto comentava seu belo trabalho *Fontes* ainda na versão amarela, dizer que não era artista profissional, assim indicando sua vontade de escapar do lugar designado ao artista pelo circuito.

O terceiro episódio foi após a palestra dos artistas estrangeiros expositores no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-Rio), durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a chamada ECO-92. Fomos todos para o bar Hipódromo, na Gávea, e ficamos divididos em dois grupos – expositores e curadores num conjunto de mesas, jovens artistas em outras. Num dado momento, Bill Woodrow veio conversar conosco, dizendo que já conhecia as pessoas das outras mesas e que queria nos conhecer. Depois, vieram Antony Gormley e Mark Dion, e terminamos todos no apartamento do Edu, conversando sobre os trabalhos da mostra e outros assuntos — Bill Woodrow confessou que sabia que não devia, mas tinha achado as queimadas que sobrevoou na Amazônia de uma beleza irreprimível, e seu trabalho na mostra tentava dar

conta dessa dualidade na recepção do fato; Gormley, comentando sobre proporções e singularidades do corpo humano, contou que colocou suas medidas em um programa de computador capaz de relacionar proporções e etnias, e o programa concluiu que ele, Gormley, era um homem preto etíope! Mais para o fim da noite, Mark Dion, depois de passar um tempo folheando o arquivo de *slides* do Visorama, comentando o trabalho dos artistas ali incluídos, falou que, desde que havia chegado ao Brasil, era a primeira vez que se sentia como em Nova Iorque, entre seus pares — o arquivo de *slides*, pensado como uma ferramenta de contextualização do trabalho de cada integrante do Visorama frente às práticas contemporâneas, demonstrou sua eficácia.

NQ: Como descreveriam o cenário local-global do circuito das artes (universidades, cursos livres, exposições em galerias, museus etc.) na época do surgimento do Visorama?

BB: Na época do surgimento do grupo, a cena da arte no Brasil, no Rio de Janeiro, era bem diferente da recente: anterior à radical globalidade que logo iria ocorrer, portanto, tudo precisava ser alcançado na época, de uma forma mais analógica. Assim, os livros foram muito importantes, mais que o mundo digital, que mudaria, em breve, o mundo real. Essa foi a força que o nosso grupo encontrou, inventar algumas atividades públicas – era como ocupar um espaço que faltava, nas escolas, nas universidades, nas instituições etc., e levar, a um novo espectador, interessado como nós, novos impulsos e possibilidades, sempre projetando nossos *slides*.

AH: Eu diria que, em termos de cenário local, no circuito relativamente limitado que atuei, e que exclui, por exemplo, o cenário das universidades, além de um “retorno à pintura”, que eclodiu em 1984, houve também, a partir dessa data e ao longo da época do Visorama, um palpável “retorno ao experimental”, à invenção de novas formas de expressão caracterizadas pela interdisciplinaridade do meios e suportes, pela indistinção entre as fronteiras que demarcavam linguagens e técnicas, e até por um radicalismo inusitado em termos de posturas, principalmente se considerarmos que “tudo já tinha sido feito no terreno”, com o aporte, aqui e ali, de insurgentes hibridismos. Passou-se também a considerar que não só os espaços convencionais poderiam abrigar a produção da época, mas inúmeros outros que até então não eram utilizados, como apartamentos, casas

provisoriamente desocupadas, bares e diversos tipos de espaços alternativos, ao ar livre etc., descentralizando um pouco a hegemonia das galerias e dos museus. Em termos universitários e de cursos, como disse no início, não vivenciei quase nada do alcance teórico e prático eventualmente proporcionado pelo ensino superior no terreno da arte, embora tenha tido a informação e tenha podido apreender, por meio de textos emanados desses agentes, sobre seus avanços em determinados aspectos, mas que, em geral, pareceram-me ainda não estar devidamente preparados para responder a uma série de questões relativas ao(s) campo(s) expandido(s) da arte. Com relação aos cursos livres, com as exceções de praxe, creio que se viu muito pouco. Quanto ao cenário global, esse, sem dúvida, estava alguns anos à frente do nosso em termos de inovação, pesquisa, prospecção e ousadia no que concerne à utilização de uma enorme caixa de ferramentas que sempre lhe esteve disponível, e que sabemos possuir um potencial de irradiação motivacional e estético bastante amplo.

JM: Quero reforçar o que a Brígida falou e reiterar que é importante contextualizar o Visorama naquele momento pré-internet, quando a circulação de informação e de pessoas era bem mais difícil e dispendiosa. Vale lembrar que, nessa época, o circuito ainda era todo voltado para a produção europeia e norte-americana, e o isolamento de países como o Brasil era enorme. Coincidentemente, foi quando começou a haver um interesse, por parte de instituições e curadores estrangeiros, pela arte brasileira, ainda muito concentrados na produção de Hélio Oiticica e de Lygia Clark.

Tinha, ali, também uma ideia de “coletivo”, que, nas décadas seguintes, firmou-se como prática artística em diversos segmentos da arte, apesar de o nosso interesse principal ser mais o de uma reflexão sobre a produção contemporânea do que o de propostas artísticas. Mas lembro que chegamos a fazer um trabalho coletivo para uma exposição que aconteceu em Brasília.

RB: A universidade mais próxima era a PUC-Rio, pela presença do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Como escrevi acima, comecei o grupo de estudos, em 1988, depois de concluir esse curso, para compartilhar as leituras que havia realizado para o desenvolvimento de minha monografia. Diversos artistas do Visorama fizeram esse mesmo curso – lembro de um momento em que o grupo de estudos

esteve envolvido, curiosamente, na preparação para as provas de admissão na PUC. Outro curso universitário próximo naquele momento era a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), onde eu estava realizando meu mestrado. O Visorama realizou lá o evento *Visorama na UFRJ*¹⁰, em 1992. E havia também o Parque Lage, onde eu dava aulas e realizava outras atividades. Ali fizemos o primeiro evento do grupo, o superbem sucedido *Ciclo Visorama* (1991), e também organizamos o evento *Visorama na Documenta* (1992), um amplo painel da Documenta 9.

VS: Começamos como um grupo de estudos para passar para na pós-graduação da PUC. O Basbaum tinha um grupo que se chamava *A Moreninha*, que fazia *performances*: milhares de pessoas foram se agregando, e teve uma hora em que havia umas 40 pessoas. E, aí, *A Moreninha* meio que migrou para o Visorama.

[As revistas] Flash Art e Art in America, eram muito caras, só tínhamos acesso a elas no Parque Lage. Eu passava meu tempo na biblioteca lendo essas revistas. O Visorama, naquela época, foi importante porque nós dividíamos conhecimentos que não estavam ali dados como hoje. Atualmente, você “dá um Google” e tem uma gama de informação. Você vê os artistas, vê tudo o que você quer, tem Wikipédia, enfim. Na nossa época, não tinha nada disso. Então, se não fossemos lá buscar, nas revistas, tirar fotografias dos trabalhos, fazer *slides*, não tinha como adquirir um conhecimento sobre arte contemporânea. Na academia, as aulas sempre paravam no Warhol e no Serra. Eu fui fazer essa especialização na PUC porque tinha chegado a um ponto em que eu ouvi de um curador que ele sabia falar melhor do meu trabalho do que eu mesma. Esse curso da PUC foi, para mim, um exercício para aprender os mecanismos e os instrumentos que os críticos tinham para falar do meu trabalho, para ter a possibilidade de engajar em um diálogo e me dar o poder sobre o discurso sobre meu trabalho. Era um movimento de resistência nessa época, era um clube do Bolinha. Tínhamos aula com Ronaldo Brito, Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Carlos Zilio. Paulo Sergio, para mim, era o mais generoso de todos. As coisas que eram trazidas nas aulas... até hoje eu lembro, eu tinha um livrinho de anotações de ideias que achava absurdas. Tipo: “cinema não é arte”...; “Se você colocar o Hélio Oiticica ao lado do Amilcar de Castro, o Hélio Oiticica

¹⁰ A programação completa do *Visorama na UFRJ* está incluída neste dossiê.

não dá conta do fato plástico do Amílcar”; “a gente nunca vai ter arte importante, porque não temos tradição”, enfim... Vejam bem o lugar onde nos encontrávamos.

MA: O cenário local do Rio de Janeiro, naquela época, era um pouco uma ressaca da falta de galerias. As galerias dos anos 80, nesse momento, não existiam mais, e foi o início, nesse período de 1990, da fortificação dos espaços institucionais. Então, por exemplo, no caso da Rosângela, do João, a gente já tinha participado do projeto do Centro Cultural São Paulo, sob a regência da Sônia Salzstein, lá em São Paulo, então isso era um ponto de união, a própria galeria Casa Triângulo, a Rosângela também, a gente participou de algumas coletivas lá. Até então, o cenário era as instituições ganhando um pouco de relevância. Havia o [Espaço Cultural Municipal] Sérgio Porto, que também fazia parte desse circuito um pouco mais alternativo a essa cena mais degradada do sistema de galerias.

CG: A maioria de nós vem de outras formações. No Rio de Janeiro, o único curso de formação em artes plásticas existente na época, eu creio, era na Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ) e não era, que eu saiba, um curso focado nas questões contemporâneas. O bloco escola do MAM e o Parque Lage cumpriam, modestamente, essa lacuna e atraíam alunos que buscavam uma formação mais ampliada, mais heterodoxa. O formato dos cursos da EAV também possibilitava diálogos entre linguagens diversas, o que contribuía para o alargamento desse panorama. O curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC, dava sequência a uma formação teórica mais aprofundada. Muitos dos futuros integrantes do Visorama fizeram esse curso, o que, de certa forma, nos reuniu. As galerias e os museus eram poucos, mas vale lembrar a série de exposições acontecidas nos anos 90, em espaços institucionais como o Sérgio Porto, Solar Grandjean de Montigny, na PUC, e a galeria do IBEU, que deram visibilidade a muitos artistas dessa geração.

AC: Eu, Marcus André e João fizemos EBA, nos conhecemos lá. Era a única universidade que oferecia cursos de arte no Rio. Em *design* (formação minha e do João) havia a Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI) e a PUC. Havia cursos livres no Parque Lage, no MAM (onde fiz pintura com Aloisio Carvão

e com José Maria da Cruz) e no Museu do Ingá, em Niterói, que oferecia curso de gravura com Anna Letycia Quadros e com Assumpção Souza (que frequentei com Marcus André, Ana Miguel, Fernando Lopes, dentre outros) e escultura com Haroldo Barroso. Galerias institucionais, lembro das da Fundação Nacional de Artes (Funarte), a do Ibeu, em Copacabana, da Candido Mendes, unidades do Centro e de Ipanema e a do Sérgio Porto. Acho que praticamente todos nós fizemos esse circuito. Das [galerias] comerciais, Thomas Cohn, Saramenha, Petite Galerie, Paulo Klabin.

MM: Na passagem de 1988 para 89, eu estava finalizando um mestrado na ECO-UFRJ, após ter me graduado em Arquitetura, e lembro dos amigos do circuito, também com formação diversa, cursando a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC. O Parque Lage tinha se firmado como a escola dos pintores da Geração 80, sob a tutela do Luiz Aquila, Charles Watson e John Nicholson. E a EBA/UFRJ exigia malabarismos para driblar os mandarinos enraizados, como fizeram Analu e Modé, cursando *design*. A [artista] Celeida Tostes, na época, saiu do Parque Lage e começou a dar aula na EBA, sendo logo seguida por Lygia Pape, ambas com a intenção expressa de ter uma atuação questionadora dentro da instituição. Mais à frente, em meados de 1990, Carlos Zilio, Paulo Houayek, Paulo Venancio Filho e Glória Ferreira adentraram o Programa de História da Arte da EBA/UFRJ, onde implantam uma área de Linguagens Visuais, que, no fim da década, seria transformada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. No Parque Lage, Suzana Queiroga observou que existia uma nova produção tornando-se visível no circuito, de artistas mais envolvidos com questões “instalativas”, e que não tinham passado pela escola, e decidiu criar um programa de oficinas, convidando três desses artistas de cada vez para ministrar mini-cursos. As primeiras foram Carla Guagliardi, Fernanda Gomes e eu, no que foi uma experiência muito positiva e abriu minha curiosidade sobre as peculiaridades do ensino/aprendizagem em arte, influenciando minha decisão de aplicar para uma bolsa de mestrado no exterior, que depois emendou em um doutorado. Acabei saindo do Rio no mesmo ano da criação do mestrado teórico-prático da EBA — 1995 —, e retornando quando seu doutorado já estava estabelecido, assim como o mestrado do Instituto de Artes da UERJ. Quanto a exposições em galerias, museus, como já comentei acima, existia um circuito de entrada, ao qual se podia ter acesso ou apresentando portfólio diretamente — Galeria Contemporânea e as galerias do Centro Cultural Candido Mendes, no Centro e em

Ipanema —, ou respondendo a editais — Galeria do IBEU, Galeria da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Galeria do Centro Empresarial Rio – ou aceitando convites — Galeria Sérgio Porto, as galerias da Funarte e as galerias do Paço Imperial. Percorrido o circuito de entrada, o trabalho poderia ser incluído por um crítico em uma grande coletiva, como Marcio Doctors fez com meu trabalho enquanto curador da Coleção Candido Mendes, exposta no MAM em 1991 (Obrigada, Márcio). Outras singularidades podiam ocorrer também, como o modo como conheci o dono da Orlando Bessa Gabinete de Arte – fui visitar a bela exposição de Suzi Coralli, e quando assinei o livro de presença, Bessa comentou: “Ah, você é Maria Moreira, recebi seu convite (o postal que havia feito para a exposição da Galeria Contemporânea), comentei com Lygia Pape, ela falou bem de seu trabalho, não quer trazer algo para eu ver?” Levei, e ele colocou em uma coletiva, e quando fui buscar de volta, ele me ofereceu uma data para uma exposição individual, disse que confiava no trabalho e nem iria ver no ateliê, que eu trouxesse tudo pronto na data. Bessa gostava do meu trabalho, dizia-me que, no entanto, era invendável e continuava a me dar espaço para expor (Obrigada, Bessa).

NQ: Qual foi a força motriz para o Visorama passar a propor atividades públicas?

BB: Eu vejo as atividades do Visorama se desdobrando em outras ações, seguindo com a revista item e o Espaço Agora/Capacete, por exemplo. Naquele momento, Eduardo Coimbra, João Modé e Ricardo Basbaum, que organizaram a revista, e embora não fosse um projeto assinado pelo Visorama (já não havia encontros do grupo), eram as pessoas que estiveram juntas, anos antes, afinando suas parcerias e afeições e logo tornaram possíveis outros planos, envolvendo outras pessoas, como Raul Mourão e Helmut Batista.

AH: Segundo Eduardo Coimbra, um dos fundadores do grupo, em declaração a uma edição de junho de 1991 do “Segundo Caderno”, do Jornal O Globo, o acesso às artes plásticas no Brasil é precário. O público dos *vernissages* é formado pelos próprios artistas ¹¹. Talvez por isso, a gente sinta tanta falta de conversar com quem está no ramo. No que eu completaria: “para sentir se esse era um dos poucos caminhos para se debater as nossas propostas ou se haveria outras opções possíveis”. O que significa, mais ou menos, a mesma opinião: uma vez que os produtos de nossa criação não obtinham uma

¹¹ “Artistas ‘trocam figurinhas’ em grupo”, publicada no Segundo Caderno” de O Globo, em 16/06/1991.

recepção à altura do que sonhávamos de grande parte do circuito, se quiséssemos sobreviver, teríamos que procurar alternativas viáveis de canalização de uma produção cujas características mais marcante eram o ineditismo e a proposição de ideias renovadoras. Essa foi, segundo me parece, a força motriz que mais nos mobilizou, algo que creio ser o grande impulso motivacional de todos que se lançam até hoje.

RR: Promovemos alguns encontros diferentes, também, além das “entrevistas” com os convidados Barbara Kruger e Mark Dion, que foi nos reunirmos nas exposições de alguns de nós, na época. Lembro-me claramente do encontro na galeria Sérgio Porto, onde o Edu Coimbra fez uma exposição individual. Foi um debate excelente na época, mas não sei se isso estava totalmente vinculado ao Visorama.

Lembro-me, também, de uma cena divertida. Um dia, o Tico ¹², filho da Brígida e do Edu, que era bem pequeno na época, apareceu na sala e lançou a frase: “Não se afastem da contemporaneidade!” Suponho que ele tenha ouvido a expressão em algum dos nossos encontros e repetiu. Caímos na gargalhada, e virou uma espécie de bordão, de piada interna... Nunca me esqueci disso! rrsrs... Quem sabe o Edu não se lembra desse episódio e complementa com alguma informação?

RB: As atividades públicas começaram a partir de um desejo de intervenção no circuito de arte local, de produzir valor a partir de nossas práticas e legitimar nossas produções – exercer, frente o circuito de arte, o papel de artistas para “além da mera produção de obras de arte”.

CG: Nosso grupo tinha um núcleo fixo de integrantes e visitas eventuais de outros artistas e de alguns curadores. Com a projeção de *slides*, nossos encontros tornaram-se ainda mais atrativos. Não me lembro como surgiu a ideia do primeiro ciclo de palestras no Parque Lage, mas foi aí que se deu o início dessa nova fase. Isso ocorreu de forma natural, como um desdobramento do que já rolava, mas foi surpreendente perceber o crescente interesse do público, o que nos motivou a dar continuidade a essa proposta.

¹² Hoje, o engenheiro Tiago Baltar Simões

JM: Acho que ficamos a fim de dividir todas essas informações que estávamos trocando entre nós. O evento *Visorama na Documenta*, por exemplo, ocorreu porque era a primeira vez que artistas brasileiros participavam da seleção da curadoria. Achamos que seria uma ótima oportunidade para discutir a produção dos artistas convidados e o circuito de arte.

AC: Não lembro bem, mas acredito que, diante do material que acumulamos, tenha sido uma expansão natural.

MM: Creio que este impulso estava na base do Visorama — escapar do lugar designado.

NQ: Por que intitular o grupo de Visorama?

BB: Houve o momento da escolha do nome do grupo, de fazer lista e tal. Fui ao dicionário agora e encontrei – Visorama: realidade virtual vira imersão audiovisual. Um dispositivo que simula um binóculo eletrônico, com recursos que permitem ao usuário interagir com imagens panorâmicas em um ambiente multimídia, que inclui sons e vídeos. Era isso, procurávamos alguma coisa relacionada à imagem, à visão, mas de uma maneira imersiva, ambiental. O nome deveria incorporar isso.

AH: Quando soube do nome do grupo, ele causou-me uma ótima sensação e uma empatia imediata, de tal maneira que nunca procurei saber do autor, ou autores, sobre qual foi a sua motivação e inspiração, parecendo-me algo que traduzia com acuidade o que estávamos vivendo e talvez o que precisávamos fazer naquele momento: ampliar o nosso campo de visão na mesma larga proporção de uma tela panorâmica, onde pudéssemos também nos incluir como participantes do processo.

RB: O nome pareceu interessante, por articular operações ligadas à visão com um dispositivo para articulá-las coletivamente, processá-las e pensá-las. Sugeriria outras possibilidades de pensar o olhar, e acreditávamos estar caminhando, em conjunto e individualmente, nessa direção.

MA: Na minha memória, lembrava sempre do trabalho do Duchamp no Museu de Arte da Filadélfia, em que você tinha que olhar a partir de um visor, de uma espécie de buraco para entender, para poder visualizar o que estava atrás da cena da mulher nua. Então, uma realidade virtual, uma imersão visual, um dispositivo que simula, de certa forma, um binóculo eletrônico. Assim, essa ideia de Visorama, para mim, remetia um pouco a uma questão da imagem, do fantasma da imagem, dessa fantasmática do que seria uma imagem, e isso foi o que ficou para mim, o que resvalava no que eu tinha. Eu estava procurando alguma coisa que fosse mais pictórica, não muito expressiva, mas basicamente pictórica.

AC: Não é perfeito? Procurei agora no *Google*: etimologicamente, Visorama vem do latim *visu* (monte, vislumbre) e *orama* do grego *hórana* (espetáculo, vista). Um nome duplamente dedicado ao espetáculo da visão.

MM: Visorama reverbera “panorama”, dispositivo de captura da cidade em imagens, tem uma rapidez lúdica, uma vontade de percorrer todos os lugares, registrar e contar o vivido, e, na verdade, por que não intitular o grupo Visorama?

NQ: Olhando para trás, quais características você percebe no Visorama que você carrega em sua prática como artistas?

BB: Ser livre e amar arte.

AH: O sentimento de realizar trabalhos em conjunto com outros artistas é uma delas. Isso é tão presente em mim que, recentemente, apesar de hoje trabalhar sozinho, tive um enorme prazer em participar de uma *performance* a oito mãos intitulada *Tetrapack*, e, por acaso, com artistas parceiros que pertenceram ou que gravitaram em torno do Visorama, como Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Mauricio Ruiz. Tenho quase um fetiche por grupos e parcerias, não só por ser um grande admirador das vanguardas e neovanguardas, com seus movimentos, que geraram uma grande quantidade de grupos decisivos da história da arte, em todos os tempos e países, mas também pela diversidade

de ideias e de proposições inusitadas que tais agrupamentos foram capazes de oferecer, permitindo o surgimento de instâncias que foram muito além dos desígnios das outras formas de pensar, possibilitando mesmo a evolução da condição humana a níveis mais altos. Outra é a importância em se debater, de preferência com mentalidades abertas e bem informadas, a pertinência de certas questões e pontos de vista específicos – como a arte progressiva, por exemplo –, que nos afligem individual e coletivamente, como espectros de uma determinada Era, e sua capacidade em nos modificar e causar desvelamentos. E por último, mas não menos importante, a interlocução enriquecedora e imperativa entre pares, que se estabelece pela troca intermitente de experiências e de impressões verdadeiramente singulares.

RB: Sempre realizei muitas ações que envolveram a criação de grupos e de coletivos. O Visorama deixou a marca de ter sido um momento de articulação coletiva com intensidade afetiva e geracional, na busca de um espaço singular de intervenção crítica. Em meu percurso de trabalho, vejo relações de continuidade (com cortes e diferenças) entre as atividades de *A Moreninha*, Visorama, revista item e o Agora.

MA: Outra coisa que acho interessante: o Visorama fez algumas atividades públicas, acho que a partir também das reuniões, e eu participei pouco dessas atividades. Mas, antes do Visorama, existia um ciclo de palestras no Parque Lage, que a Bia [Beatriz] Milhazes tocava a partir de um convite a artistas para participar, e eu participei de um bate-papo, nesse ciclo, com a Cristina Canale e com o próprio Ricardo Basbaum, falando cada um da sua atividade, da maneira como via a arte contemporânea. Então, eu me lembro um pouco dessa iniciativa anterior, paralela aos cursos da EAV. Eu não participei de nenhuma outra atividade do grupo a não ser das reuniões. Assim, lembrando desse período, eu diria que o forte, para mim, eram as reuniões na casa do Edu.

CG: Olhando não só para trás, mas para os lados e para frente, percebo a importância de vivenciarmos ações coletivas. Acredito que as discussões e a rede de afetos amadurecem e ampliam o trabalho de todos, sempre. No Visorama, cada um de nós tem seu percurso e os trabalhos são bastante diferentes entre si, mas percebo a confiança, que desenvolvemos nesse período, agindo até hoje. Ainda conversarmos com pertinência

sobre o trabalho uns dos outros, a intimidade desenvolvida nesse contato foi e é um ganho inestimável

JM: Minha prática sempre foi muito aberta, envolvendo uma relação direta com o espaço, a passagem do tempo, a criação de diversos universos de diferentes escalas, a utilização de sons, cheiros etc. Acredito que essa pluralidade tenha uma relação direta com a vivência durante o período da minha formação, que tem o Visorama como um forte alicerce.

AC: Como acredito que o Visorama tenha sido minha real e feliz formação em arte contemporânea (na época, a EBA ia até Pop Arte e a PUC, até o Minimalismo), meus processos artísticos são completamente contaminados por essa experiência. Bem, estou na academia, que é o lugar que concentra grande parte da reflexão em arte. Fora isso, procuro repetir em minhas aulas a experiência coletiva de observar uma obra de arte, refletir e debater sobre ela.

MM: O Visorama é exemplar por ter sido a concretização, em ação direta, dessa capacidade que artistas em formação possuem de capturar o pulso do seu tempo presente e usar esse ritmo como a prova do ácido, para testar o que é verdadeiro e relevante naquilo que não sabem *a priori*, mas intuem com firmeza.

NQ: Onde estão os slides?

BB: Estão com a Analu?

AH: Não sei – rsrs. Provavelmente com Analu, Brígida, Edu e João Modé.

JM: Até onde lembro, ficaram com a Marcia Ramos, que se mudou para São Paulo e começou a dar aulas em que utilizava o banco de imagens. A pergunta é: onde está Marcia Ramos? :-)

RB: Sim, onde estão os *slides*?

CG: Na dissolução do grupo, até onde eu me lembro, a Marcia Ramos ficou com os *slides*, pois mudou-se para SP, onde daria aulas, e eles seriam um material útil para ela. Estamos sem o contato dela... então a pergunta que poderia elucidar essa dúvida seria: Onde está a Marcia Ramos?

AC: Com a Marcia Ramos, mas, até o momento, não conseguimos seus contatos.

MM: Adoraria saber e rever!

Ivair Reinaldim: Numa perspectiva histórica, não necessariamente teleológica, o que o Visorama “trouxe” dos anos 1980 e qual seu legado posterior?

RB: O Visorama parte dos anos 1980, a partir do grupo de estudos que o impulsionou inicialmente: havia um circuito de arte que estava se reconstituindo com base na (então nova) economia neoliberal e da abertura política. Os principais agentes ligados aos anos 1980 (com exceções, claro) pareciam extremamente passivos politicamente, com uma atuação que apenas afirmava esse novo circuito de arte, sem qualquer ambição de intervenção crítica. O Visorama trouxe uma prática menos passiva, ciente da necessidade de combinar ação artística com crítica institucional, arrancando o jovem artista da posição passiva, que endossava o circuito de arte sem afirmar suas descontinuidades e inconsistências. Quando o Visorama se confrontou com o Gullar dos anos 1990, buscava uma brecha frente ao senso comum dominante (pois a “crítica estabelecida” também não parecia interessada em nossa prática). Sem o Visorama, não teria havido a revista *item* e o espaço *Agora*.

EC: Não sei o que Visorama “trouxe” dos anos 80, mas suas ações se pautavam por uma independência e autonomia na busca pelo entendimento do lugar que nossas ideias e trabalhos ocupavam no cenário artístico brasileiro, e também, apesar da distância e de filtros de várias ordens, do cenário da arte contemporânea internacional.

VS: Acho que estava muito claro, para nós, que não fazíamos muito isso. Não nos encaixávamos em lugar nenhum, e a única solução era criarmos o próprio espaço. Na verdade, todos nós fazíamos trabalhos multimídia, era muito mais sobre uma inteligência que sobre uma técnica ou sobre uma matéria. E isso vinha na contramão dessa coisa da pintura, e não só nessa coisa da pintura, mas da prática. Eu acho que existia, no Brasil, na época, uma coisa muito forte da fenomenologia, mas vista como arte sobre arte, nada podia ter conteúdo, não podia ser sobre vida, e todos nós estávamos trabalhando em uma outra esfera completamente diferente. Que não era o Merleau-Ponty, exatamente. Acho até que você pode ler sobre fenomenologia olhando para trás, mas o discurso era que arte não podia falar de nada absolutamente que não fosse arte. Então, os nossos trabalhos vinham na contramão desse discurso.

MA: A outra questão, que eu poderia falar, de que maneira isso foi importante. Acho que era o momento em que havia uma grande necessidade dos artistas de trocarem, e eu acho que isso é muito em função da falta de estrutura do próprio sistema da arte, principalmente no Rio de Janeiro, onde você tinha um sistema de arte ainda paralelo ao sistema educacional. Quer dizer, naquela época, as universidades não tinham cursos de arte, era só o Parque Lage. Você tinha pouco material gráfico, pouca revista, muita coisa importada, que chegava muito raramente; você não tinha Internet. Então, eu acho que a necessidade de estar junto, *linkado* nas reuniões, vinha muito dessa própria carência, do próprio sistema, digamos assim, muito dependente de informação, de troca de informação, e da necessidade de fazer com que as coisas acontecessem em um nível individual, nas carreiras de cada um, no seu processo individual, e também ressentindo essa falta de movimento do próprio sistema do Rio de Janeiro. Assim, é o final de uma década de uma recessão profunda, então eu acho que o início dos anos 90 traz um pouco essa ressaca dos 80 e traz uma espécie de buraco que tem que ser, de certa forma, respaldado aí pela construção do próprio sistema de arte, que era o que interessava à maioria dos Visoramas.

CG: Minha experiência na cena artística se inicia somente no final dos anos 80. Acompanhei muito de longe a reverberação da exposição *Como vai você, geração 80?*, o

que entendo como um movimento de revitalização cultural do Rio de Janeiro, e em especial da EAV, mas sem posicionamentos decisivos.

O Visorama põe em cena uma atitude reflexiva e questionadora diante da produção que surgia, talvez mais alinhada com artistas da geração anterior como Cildo Meirelles, Tunga, Barrio e Waltercio Caldas. O legado deixado pelo grupo talvez seja a recuperação dessa atitude mais questionadora e a busca de conhecimentos teóricos mais aprofundados na intenção de referenciar nossa produção com o que se vinha fazendo na cena global, o que de fato ocorre por esse e por outros tantos motivos: a produção artística brasileira ganha fôlego e repercute mundialmente de forma inegável.

JM: Houve desdobramentos que aconteceram não a partir do grupo como um todo, mas por integrantes como o Ricardo e o Edu que, com parceria do Raul Mourão, começaram a revista *item*, que, em um momento, juntei-me para fazer a programação visual. O espaço *Agora*, de forma inovadora no Rio, foi uma galeria gerida por artistas.

AC: Acho que somos uma geração de artistas que, ainda que muitos dentre nós tenhamos surgido na Geração 80, não se identificava com a oposição à arte conceitual associada a ela. Ao contrário, o grupo se dedicou a pensar o circuito de arte sobretudo articulando nossa produção àquela dos artistas dos anos 1970. E à de artistas internacionais nossos contemporâneos.

MR: O início dos anos 70 foi um período decisivo em relação ao mercado de arte no Brasil. Começa-se, pela primeira vez, a discutir as diferentes técnicas, como a pintura, a escultura, a gravura e o desenho em termos comerciais. O assunto sai das colunas especializadas para ocupar, em algumas ocasiões, o primeiro lugar na imprensa. De certa forma, ainda estão conectados com este período de crescimento de mercado e da arte no Brasil, os anos 80 / início dos anos 90.

MM: Creio que foi, de um lado, uma vontade “coletivisante”. Por exemplo, em São Paulo, existia o grupo *Casa 7*, o *Tupy Não Dá*, no Rio, o próprio percurso de Ricardo Basbaum, que é catalisador do Visorama, fala desta vontade “coletivisante” — primeiro, a *Dupla*

Especializada, com Alexandre Dacosta, depois, os *Seis Mãos*, incluindo Barrão. Pouco antes do surgimento do Visorama, houve um movimento de visitas coletivas aos ateliês, para conversas sobre os trabalhos, o que é um exercício de coletivizar a reflexão sobre a prática. Lembro também de Basbaum, que estava fazendo o curso da PUC, comentar comigo sobre o *Grupo Grimm*, como sendo um exemplo regional de ação direta e conjunta feita por artistas insatisfeitos — creio que a visita do grupo *A Moreninha*, a Niterói, incluía o *Grupo Grimm* no seu aceno histórico.

Essa vontade “coletivizante” era bem fluida no Visorama, tanto que permitia lateralidades como a minha, mas configurou, no Rio, uma possibilidade de autonomia, em sintonia com seu tempo, e teve continuidade não apenas no trabalho de alguns dos integrantes do grupo, mas na proliferação dos coletivos da década de 90 e além, como no evento *Zona Franca* ou no surgimento do *Imaginário Periférico*. Não se trata de genealogia direta, mas quando uma ação se configura e plasma seu possível na memória partilhada de um lugar, esse possível germina em mil variações e mesmo a revelia da referência direta, por segunda ou terceira articulação, um modo singular que a arte tem de comunicar conteúdos — atçando possíveis.

Outro aspecto foi a vontade de fundamentação teórica que passava pelo esquadramento da prática contemporânea com a qual os integrantes do grupo, por reconhecer afinidades, buscavam acesso, ou melhor, inventavam acesso, daí o arquivo de *slides*. Esse interesse na fundamentação teórica levava à inclusão de outros discursos de saber exteriores às artes visuais, como teoria do cinema, antropologia, filosofia etc., que vinham atrelados a essas práticas. E o que foi interessante no Visorama era isso ser feito como atividade pública, dando palestras, saindo da alocação prescrita ao artista jovem, em uma bela manobra de autonomia frente à assimilação de conteúdos, numa era pré-internet.

IR: Em 1987, Tadeu Chiarelli fala do uso de imagens de segunda geração (citacionismo) na arte dos anos 1980. O Visorama poderia ser entendido como uma virada conceitual em relação ao uso de imagens, para além da apropriação e do deslocamento?

RB: O Visorama entendeu a necessidade de uma política de arquivo como gesto de intervenção e de produção de valor: a partir do momento em que passamos a construir um arquivo vivo e amplo da produção de arte contemporânea brasileira e internacional,

podemos agregar valor à nossa prática – nos situando nesse arquivo – e construir uma plataforma de ação coletiva, para além das poéticas individuais.

CG: É possível, mas acho que seria carregar uma responsabilidade muito grande pretendermos ser os donos da virada. Como disse, houve muitos fatores que contribuíram para tal. O fortalecimento de um Estado democrático, a paulatina recuperação econômica e o advento da Internet poderiam ser citados como alguns dos agentes que fortaleceram uma atitude mais crítica e ativa na cena cultural.

Estarmos ativos nesse momento histórico foi, sem dúvida, um privilégio que nos colocava numa posição perceptiva no mínimo interessante.

JM: O uso das imagens era bastante documental. Não tinha ali um deslocamento ou uma conotação conceitual. Tínhamos as imagens para ilustrar e para refletir as questões que achávamos pertinentes.

AC: Acho uma excelente pergunta: sim o uso é de outra ordem. Ainda que não concorde com a generalização que a crítica dos 80 fez quanto à produção dos artistas da época, já que não nos encaixávamos nela, não saberia precisar essa virada.

MM: Creio que foi a dimensão “instalativa”, investigada por todos no grupo, que subverteu o aprisionamento em camadas da imagem em si mesma, por privilegiar o corpo que circula e não se furta ao mundo como obstáculo.

Bernardo Mosqueira: Hoje em dia, devido ao relativo fortalecimento do mercado e das grandes instituições e também à difusão da lógica neoliberal no sistema da arte, percebo que as fantasias, as projeções, os planos, os sonhos fundamentais dos artistas mais jovens para si mesmos resumem-se a estar representado por uma galeria (inserção no mercado) e participar de uma bienal (inserção na esfera “institucional”). Esse sonho oblitera toda a possibilidade de atividade contra-institucional ou para-institucional, em que o artista possa se entender como agente formador e transformador do sistema ao qual faz parte. Consigo perceber como esse

sonho guia e limita os caminhos da produção da grande maioria dos artistas em começo de trajetória. No movimento do Visorama, o horizonte do sistema da arte, no qual os jovens miravam ao se desenvolver, era outro. O que os participantes sonhavam para si naquele momento?

RB: Naquele momento, penso que o Visorama agregou uma vontade de ação coletiva, com ambição de intervir no circuito de arte. Gerar discussões e questões foi considerado pelo grupo, como também caminhos importantes para a legitimação de nossa produção, buscando opções que não fossem apenas aquelas da produção da obra de arte. Reconhecemos que, como artistas contemporâneos, deveríamos também organizar eventos, cursos, seminários e rodas de debates – buscar caminhos para pensar nossa própria produção, sem ficar esperando pela legitimação externa.

VS: Naquela época, o Brasil estava muito isolado. Não tínhamos, como hoje em dia, a Internet, as mídias sociais, as revistas... *Artforum* nem existia na época. Mas eu acho que, tão importante quanto isso, era a falta de um circuito de galerias. Em 1992, existiam duas galerias comerciais: a Thomas Cohn e a Raquel Arnaud, uma no Rio e a outra em São Paulo. Se você não trabalhava com essas galerias, era muito difícil ter visibilidade, porque também não havia muitas instituições mostrando arte jovem, fora os salões.

No Visorama, uma das coisas que a gente fez, foi eliminar o agenciamento de um curador, começamos a curar e a promover nossas próprias exposições, lembram do Grandjean de Montigny?

Eu também tenho uma provocação: até que ponto, nós, artistas damos poder aos curadores de falarem por nós e não lidar em nível de igualdade? Existem vários curadores jovens aqui: Ulisses [Carrilho], Catarina [Duncan], Bernardo [Mosqueira]... Por que até com artistas jovens existe essa hierarquia da fala de vocês não ser mais importante, mas, supostamente, para os artistas, ter mais importância que a própria fala deles? Ou seja, onde é que a gente se coloca como artistas? Como é possível estabelecer uma relação diferente entre curador/artista? Que não seja uma relação de quem tem a verdade sobre meu trabalho. Que, na realidade, é um diálogo, onde estamos no mesmo nível... Uma coisa que tentamos reverter na residência no Instituto Incluirarte: eu convidei uma curadora bem mais jovem do que eu, onde então a posição da autoridade fica revertida ou anulada. Até que ponto podemos desfazer essa trama?

Colocar o trabalho do curador e do artista no mesmo lugar. Na exposição na Pinacoteca, aplicamos este exercício. Eu sou curadora, a curadora é artista. Não tem uma autoridade maior. O que fizemos foi um trabalho em conjunto. O tesão é fazer junto, é pensar junto, é pirar junto, é se divertir, é ter prazer, lidar com o trabalho, falar de coisas que, de outra maneira, a gente não teria oportunidade.

EC: Os artistas do Visorama pretendiam criar um ambiente de reflexão sobre suas ideias e trabalhos, pensando-os inseridos num cenário expandido internacionalmente, mesmo não o sendo na prática. Víamos e pensávamos a produção brasileira em conjunto com as práticas artísticas internacionais, através de pesquisas em livros, revistas e contatos com artistas e profissionais do circuito de arte contemporânea.

CG: Lembro-me de uma palestra em que o Ronaldo Brito responde a uma pergunta semelhante, mas referida à produção dos neoconcretos, dizendo que isso seria uma sorte na “desgraça”.

Identifico-me totalmente, é um paradoxo que nossos esforços nesse sentido se diferenciem daqueles que nos levariam ao mercado de arte. Percebo uma escala de prioridades naquele momento, onde a (praticamente) inexistência do mercado nos favorecia nesse sentido, embora demandasse (ou ainda demande) outros esforços para a sobrevivência. Surgem aí outras questões em relação à legitimação do trabalho e às incongruências advindas dessa situação.

JM: Acho que os desejos eram mais ou menos os mesmos dos jovens artistas atuais: dar visibilidade para sua obra e sobreviver dela. Acontece que tanto o mercado quanto o circuito brasileiro eram muito incipientes e precários. Isso, na verdade, foi um estímulo para nós mesmos construirmos e reinventarmos esse sistema.

AC: Creio que nos inseríamos em uma seara mais experimental. Queríamos entrar no circuito, estar em uma galeria, mas do nosso jeito. A meu ver, o Basbaum é o grande estrategista do grupo, no sentido de ter trabalhado para inserir sua produção no circuito, sem muitas concessões ao mercado, apontando para outras frentes. O Visorama foi o

motor propulsor de uma galeria de arte (Agora/Capacete) e de uma revista (item). Essas foram iniciativas potentes de criar outras inserções dos trabalhos contemporâneos. Não à toa, alguns de nós estamos na academia, que é um circuito nada desprezível no mundo da arte. Aliás, hoje, o circuito é muito mais generoso.

MM: Arte como investigação, uma questão leva a outra na alteridade do mundo e seus tempos de escuta.

BM: Em conversas e entrevistas anteriores com artistas sobre o Rio na passagem dos anos 1980 para 1990, percebo que havia uma sensação muito específica sobre a cena cultural da cidade: o que se entendia como necessário, possível ou desejável era marcado pela crise e pela crítica. Em parte, talvez houvesse um luto ideológico, desesperança, uma sensação de vazio e falta de sentido, consequências do declínio da União Soviética. Além disso, a passagem da década de 80 para 90 foi marcada também pela maior crise econômica na história do país, com inflação inimaginável, causando até mesmo problemas de abastecimento. Ainda vivíamos os primeiros momentos da redemocratização após o fim da Ditadura Militar, quando já em 1990 o Neoliberalismo chegou violentamente ao país com o Governo Collor. No segundo dia de mandato, Collor iniciou um projeto de desmantelamento da Cultura, com a extinção imediata da Funarte, que então era um órgão público muito ativo de incentivo, fomento, documentação e circulação de cultura. O fim da Funarte causou uma verdadeira catástrofe no campo das artes visuais - não apenas no Rio, que era sede da instituição, mas em todo o Brasil. [* É importante dizer que, com ela, também foram encerradas a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Leitura, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME).] Com o fim da Fundação, a capital fluminense perdeu também as salas de exposição Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Sérgio Milliet, que funcionavam no Palácio Gustavo Capanema, e o Salão Nacional de Artes Plásticas. Além disso, também durante a década de 90, mesmo que outras possam ter sido inauguradas, parte importante das galerias comerciais, fundamentais para o sustento dos artistas da cidade, fecharam as suas portas, mudaram de cidade ou transformaram-se em galerias de mercado secundário (é o caso de galerias como



Bonino, César Aché, Paulo Klabin, Petite Galerie, Saramenha e Thomas Cohn). Gostaria de saber quais as faltas sentidas pelos artistas que ocasionaram a criação do Visorama. Qual a relação entre o que faziam e a forma que sentiam a cidade e seus espaços?

RB: Certamente cada artista do grupo responderá essa questão de modo diferente. A questão é pertinente, pois, de fato, o desmonte da área cultural foi muito grande. Pode ser que as ações do Visorama tenham, de modo indireto, buscado gerar um coletivo de artistas como forma de resistência ao desmonte. Mas acredito que todos do grupo, ainda jovens artistas, com variados graus de experiência naquele momento, estavam habituados com a precariedade do circuito, e o desmonte pareceu apenas mais um golpe frente a um ambiente cuja fragilidade e inconsistência já eram percebidas como constitutivas. É preciso citar a importância, naquele momento, da galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto (coordenada por Everardo Miranda) e da galeria do IBEU (que tinha Marcio Doctors entre seus curadores). Quase todos do grupo expuseram em algum desses espaços ou em ambos – como eu, que em 1993 realizei em ambas as galerias mostras iniciais para meu projeto *Novas Bases para a Personalidade* (NBP).

EC: Como referência para fomento e cenário de nossas práticas, posso nominar dois principais locais: o curso de especialização da PUC-Rio, onde vários de nós tiveram contato com excelentes mestres em filosofia, teoria, crítica e história; e a EAV/Parque Lage, local de encontro e de livre exercício da atividade artística.

AC: Curioso, a despeito do mundo ruindo lá fora, a meu ver não havia desesperança no Visorama. Inversamente, sentia uma vontade e um empenho de discutir e criar esses novos espaços na cidade. Nunca fui muito feliz em criar produtos para o mercado, galerias não eram meu alvo (e vice-versa) e encontrava sustento em outros setores. Em arte, rapidamente me direcionei para circuitos alternativos, o que me deu certa liberdade de produção e procedimentos. Com um alto preço, certamente. Mas foi uma escolha.

MM: Na época, eu fazia o mestrado da ECO, pesquisando relações entre cultura brasileira e espaço construído, contrapondo o traçado por Eixo Monumental, de Brasília, e o uso da Casa de Tia Ciata em dias de festas, que se oferecia como um eixo de acessibilidade

gradual entre grupos em conflito — exclusão e acolhimento, nos melhores momentos do Brasil se resolve pelo conflito-sem-exclusão-do-outro. O que eu pesquisava no mestrado afluía no trabalho com objetos *in situ*, que geravam desenhos de luz refletida, e no encontro das presenças 2D e 3D que configuravam um espaço outro, instaurado no espaço dado da instalação — quero dizer, a precariedade estrutural e injusta da nossa cultura era endereçada por cada um com as ferramentas que seu trabalho desenvolvia ¹³.

BM: É comum que os artistas precisem de muitos anos para perceberem quais as questões ou interesses que lhe acompanharão durante a vida inteira. Ao perscrutar o passado, identificam-se sementes ou prenúncios do que passaria anos desenvolvendo. Pergunto de que forma vocês identificam, individualmente, seus interesses atuais nas práticas do Visorama e, inversamente, de que maneira as experiências do Visorama acompanham cada um de vocês em suas vidas e em suas produções atuais.

RB: A experiência do Visorama foi fundamental em meu percurso, no sentido de reverberar de modo forte no projeto da construção de uma imagem do artista “para além da mera produção de obras de arte”, em que o valor do desenvolvimento da poética seja atravessado por uma posição não passiva frente ao circuito e contemple também a produção discursiva, buscando relevo em alguma forma de experiência coletiva que o mercado e as instituições não são capazes de reter de modo pleno. Essas questões foram se desenhando para mim na formalização de meu projeto NBP (entre 1989 e 1991) e, sem dúvida, atravessaram e foram atravessadas pelo Visorama, mas não apenas. O Visorama foi um forte e excelente laboratório de trabalho coletivo e de construção de conexões e contatos – ali percebi, de modo claro, como seria atuar enquanto sujeito coletivo, como isso construía outras formas de ação (ainda que já tivesse uma forte memória de minhas experiências com a *Dupla Especializada* e grupo *Seis Mãos*, também momentos fortes de uma ação em grupo).

¹³ Está relação entre o vivido na cultura geral, o conceituado pelo esforço reflexivo e o produzido no trabalho de cada um, está registrada nos textos que escrevíamos na época — vide o texto escrito por Ricardo Basbaum sobre meu trabalho, publicado no folder da exposição *Objeto in Situ* (1990), e o texto em duas partes (1992/1997) que escrevi sobre o trabalho de Basbaum, publicados sob o título *Repersonalização, enfrentamento e reversibilidade* na item-5 – Afro-Américas (2002). Ambos os textos estão incluídos neste dossiê.

EC: Para mim, o Visorama foi uma experiência que se desdobrou em outras atividades que realizei em grupo: a revista item e a agência Agora (com Ricardo Basbaum e Raul Mourão). Foram momentos em que me interessei pela realização de ações que criassem canais de expressão no circuito de arte. O convite a colaboradores de várias áreas do conhecimento para participarem de uma revista de arte e a produção de exposições de diversos artistas foram ações de certa relevância para o circuito carioca de arte. Hoje, concentro-me mais no desenvolvimento de meu trabalho artístico, mas sempre vejo com interesse um possível envolvimento meu em projetos culturais coletivos.

CG: Nostalgias à parte, a prática do Visorama, que só pode ser avaliada plenamente naquele determinado contexto, teve uma importância fundamental e constituinte na minha maneira de perceber e vivenciar a arte. Nossas escolhas se cruzam com outras, de tal forma, que só momentos de muita sincronicidade, certas ocasiões, nos proporcionam essa sorte. Pudemos, ali, exercitar uma maneira de ser individualmente respaldados no que éramos também coletivamente. Eu chamaria isso de uma bagagem que altera inexoravelmente como nos vemos no passado, como somos hoje e fatalmente como seremos.

JM: Apesar das poéticas dos artistas envolvidos serem muito distintas, certamente aquele foi um momento especial na vida de todos nós. Importante tanto para o nosso amadurecimento pessoal quanto da obra. O meu projeto artístico sempre foi bastante amplo, talvez esse fato tenha relação com o contato que tive, na época, com grande parte da produção contemporânea e histórica.

AC: O Visorama foi de extrema importância para delinear meu olhar e minha prática em arte, mais voltada para o experimental: o fato de hoje trabalhar com videoarte se deve muito a esse momento. E, como respondi à Natália antes, procuro trazer para a vida, da experiência Visorama, o debate e a partilha em torno da arte.

MM: O modo exemplar como uma ação-potência de autonomia se constitui a partir de uma noção de pertencimento a uma paisagem que apenas se intui informa qualquer contato meu com artistas-em-formação.

BM: Ao relatar o passado, há uma tendência de se narrar os eventos que obtiveram êxito ou ao menos que foram aberturas de caminho para outras experiências. Porém, gostaria de saber quais os possíveis desastres, erros, falhas, insucessos, frustrações, equívocos ou acidentes que podem ter sido fundamentais na trajetória do Visorama.

RB: O Visorama produziu uma boa quantidade de textos e materiais gravados, como, por exemplo, os depoimentos dos artistas brasileiros que participaram da Documenta 9, assim como do curador Jan Hoet, ou entrevistas com Michelangelo Pistoletto e Alfredo Jaar. É uma pena que esse material tenha se perdido e que nunca tenhamos publicado nada do que foi produzido ali, nos eventos do grupo. Mas, ao mesmo tempo, perceber que o Visorama tenha desaparecido das narrativas da arte brasileira contemporânea, a partir de uma historiografia dominante que privilegia o percurso dos artistas como sujeitos individuais – essa é também uma frustração, falha e insucesso historiográfico.

EC: Não lembro de fracassos do Visorama, minhas recordações apontam para um entusiasmo de pessoas que descobriam uma maneira de dar vida a ideias e objetivos.

CG: Obviamente, e primeiramente, falhamos na pouquíssima documentação do que fizemos como Visorama. Percebemos agora a importância histórica dessa experiência e como precisamos de um enorme esforço mnemônico para juntar, nessa entrevista, alguns dados que deem sustentação à existência desses fatos.

Outra falha que percebo já não atribuiria a nós, mas a um contexto histórico excludente. A arte contemporânea era então ainda norteada quase que absolutamente pelo circuito americano e europeu, o que hoje me faz refletir as “falhas” que repetimos em não incluir, no repertório de nossos arquivos, artistas de outros continentes e nem mesmo de outras regiões do Brasil, infelizmente.

JM: Estamos vivendo algo muito semelhante agora, trinta anos depois...

AC: Ainda que fossemos muito ativos, fico bem curiosa em como seriam os debates em torno das pautas contemporâneas. O racismo ou o feminismo, ou ainda as questões de gênero, por exemplo, não eram questões na época – dado que, ingenuamente, achávamos que tudo havia sido resolvido nos anos 1960 –, mas acho que o Visorama se enriqueceria muitíssimo com os debates.

MM: É uma pena que o arquivo dos *slides* esteja desaparecido, na verdade, ele precisa ser encontrado e digitalizado, é o mapa mental de uma época/grupo, e as falhas de informação que Carla e Analu apontam, da ausência de artistas de outros continentes além de Europa e América do Norte, ou da consciência das questões de gênero, raça e feminismo na produção da época — dariam um belo projeto — o Arquivo de Imagens Visorama 0.2 — seria um trabalho de atualização para a época, como o feito para o Modernismo sob a alcunha de Outros Modernismos.

MR: Concordo com a expansão para além do circuito americano e europeu. As informações vinham, de forma geral, das revistas especializadas da época. Muito bom seria conhecer os artistas de Norte a Sul do Brasil. E também África, Ásia e Oceania!

Mesmo 30 anos depois?

Sim.