



Lição de coisas NYDIA NEGROMONTE



Museu de Arte da Pampulha
Projeto Arte Contemporânea 2011



Lição de coisas
NYDIA NEGROMONTE

Desde 2002, a Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Fundação Municipal de Cultura e do Museu de Arte da Pampulha, realiza anualmente o Projeto Arte Contemporânea, um programa de exposições no qual os artistas são convidados a criar obras produzidas pela instituição, em diálogo com a curadoria. As obras são pensadas a partir da singularidade do edifício, projetado na década de 1940 por Oscar Niemeyer como Cassino para o Conjunto Arquitetônico da Pampulha.

Lição de coisas NYDIA NEGROMONTE é o terceiro volume da coleção produzida pelo Projeto Arte Contemporânea 2011. Os livros documentam as exposições, os seminários com os convidados e as conversas com os artistas, refletindo sobre os processos e expandindo a experiência da exposição.

Since 2002 the Belo Horizonte City Government, through the Municipal Foundation for Culture and the Pampulha Art Museum, has been organizing the Contemporary Art Project, an exhibitions yearly program in which artists are invited to create works that are produced by the institution, in dialogue with the curatorship. The works are conceived regarding the singularity of the building, designed in the 1940s by Oscar Niemeyer as the Casino of the Pampulha Complex.

Lesson on things NYDIA NEGROMONTE is the third volume of the collection produced by Contemporary Art Project 2011. The books register the exhibitions, seminars with the guests and conversations with the artists, reflecting on the processes and expanding the exhibition experience.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N394n

Negromonte, Nydia
Lição de coisas – Nydia Negromonte = Lesson on things – Nydia Negromonte / Organização
de Renata Marquez. – Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2012.

144 p. : Il. Col. 14 x 21 cm.
ISBN: 978-85-98964-09-6
Edição Bilingue Português/Inglês.

1.Arte contemporânea – Brasil – Exposições. 2.Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte (MG) – Exposições.
3.Exposições – Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte (MG) – Crítica e interpretação.

I.Marquez, Renata. II.Título.

CDD: 709.81511

Catalogação na fonte: Celeste Meire Martins Fontana – CRB 6/1907

Índice para catálogo sistemático:

1.Museu de Arte da Pampulha: Belo Horizonte (MG): Exposições



Você pode compartilhar ou reproduzir, a totalidade ou partes deste livro, em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, incluindo fotocópia (xerox) desde que não tenha objetivo comercial e sejam citados os autores e a fonte.

Lição de coisas

NYDIA NEGROMONTE

07

Estranhamente familiar

[Renata Marquez](#)

18

Lição de coisas

[Fotografias de Daniel Mansur e Fábio Del Re](#)

57

Circuito das águas

[Augustin de Tugny](#)

65

Interlúdios da Modernidade

[Cristiana Tejo](#)

71

De além-terra

[Maria Helena Bernardes](#)

77

Conversa pública com Nydia Negromonte

[Museu de Arte da Pampulha, 16 de junho de 2012](#)

91

Jasmim do Cabo

[Rua Padre Belchior, Centro de Belo Horizonte](#)

97

English translation



07

Estranhamente familiar

Renata Marquez

O que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível. Não exatamente o invisível, mas aquilo que quase não se vê por ser tão minúsculo, aparentemente insignificante ou completamente imantado em ações praticadas por todos, dia após dia. Nessa repetição ritmada do cotidiano, e paralelamente à cronologia irrefreável do passar dos anos que parece tudo envelhecer, há um tempo partilhado, o *tempo comum* das pequenas histórias que a todos se destina e em todos se reedita, tempo que nos enlaça através de atos reincidentes que têm a curiosa característica de serem singulares cada vez que ocorrem.

Se, por um lado, o historiador do cotidiano abandona a primazia das estatísticas e estuda certas práticas na microscopia das horas diárias, investigando “as operações e os usos individuais, suas ligações e as trajetórias variáveis dos praticantes”¹, por outro lado, os episódios cotidianos reapresentados através de seu deslocamento para o campo artístico oferecem a possibilidade de desnaturalização ou *estranhamento das práticas* mirando novas trajetórias a serem empreendidas por parte dos praticantes. Temos ali e aqui a presença súbita do estranhamente familiar, o familiar colocado em posição de observação, análise e prospecção: “o estudo se articula em torno da relação que a sua estranheza mantém com uma familiaridade”².



Familiaridade e estranheza, repetição e singularidade, mecânica e descoberta, banalidade e preciosidade parecem ser palavras parceiras que atuam, juntas e intensionadas, na exposição *Lição de coisas*, de Nydia Negromonte. Como indica o nome escolhido para reunir o conjunto das obras expostas, temos o protagonismo das coisas ordinárias, dos elementos domésticos, dos materiais disponíveis para construção civil e das técnicas comuns de assepsia diária da casa, do corpo e da paisagem exterior, coisas que pretendem, numa revolução pedagógica desprestigiada, nos ensinar o estranhamento.

O termo “lições de coisas”, popularizado em Paris no século XIX, propunha um método de ensino intuitivo no qual as coisas (os fatos e os objetos) vinham antes das palavras. Observar significava ir da percepção para a ideia, dos sentidos para a inteligência, dos dados para o julgamento, do concreto para o abstrato. Esse método de ensino para professores e alunos produziu conjuntos de ilustrações que foram publicados, naquela ocasião, em manuais enciclopédicos de encenação de atividades concretas da vida.

Lição de coisas é também o título da série que constrói, numa mesma estrutura emoldurada, duplas híbridas de fotografia e gravura. A série é construída a partir do arquivo pessoal de fotografias da artista e das ilustrações reproduzidas de um dos manuais “Lições de coisas”, comprado por ela em um sebo de Barcelona, Espanha, há cerca de 15 anos. Frente à nova conjuntura dessas imagens parceiras, tal acoplamento nos diz



muito sobre o trânsito entre a experiência particular e o saber comum e, também, sobre a relação entre as estratégias nada inocentes de educação e a estratificação da sociedade moderna. Somos posicionados como livres observadores na fronteira entre o álbum folheado na sala de visitas e o espaço de estudo multidisciplinar da biblioteca.

Nydia Negromonte apresenta formalizações para a experimentação do tempo comum cotidiano tão caro àqueles historiadores da segunda metade do século XX interessados na ideia de uma microhistória em contraponto à história oficial. O processo de invenção do documento histórico, momento em que o historiador produz seu material com critérios próprios de pertinência e seriação, é colocado em evidência criativa pela artista. Se podemos argumentar que todo documento tem certo poder fabulador e que, do mesmo modo, a historiografia é sobretudo *uma escrita possível da história*, percebemos que de fato é preciso fazer os arquivos fabularem e que são muitas as estratégias – sejam científicas ou poéticas – empregadas para tal fim.

Esse ato que reincide em cada um de nós – ato de colecionar, selecionar, recordar, recontar – nos aproxima da prática cultural da formação de arquivos. O tempo de arquivo é uma heterocronia em cuja plataforma podemos circular, experimentando simultaneamente a nostalgia e a prospecção, a familiaridade e o estranhamento. Aqui, essa plataforma é uma espécie de livro aberto que, na série de imagens parceiras, é despedaçado



para se recompor em lâminas regravadas e servir ao jogo das coincidências vividas e à projeção coletiva de microhistoriografias.

Ao mesmo tempo que encontramos na exposição sinais de procedimentos arquivistas usuais na prática artística contemporânea, temos também o imaginário da *feira bricabraque*, composta de objetos perdidos ou abandonados do cotidiano – ou ainda, de modo inverso, objetos-vestígio de um cotidiano perdido – que são postos à imprevisível circulação do mercado de segunda mão. Tanto o livro comprado em Barcelona como as fotografias e objetos recolhidos pela artista são propulsores de novas experiências oferecidas a inesperados donos de afazeres e objetos antigos que executam um *cotidiano de segunda mão*: ver de novo, recolher de novo, abrir e fechar de novo, reembalar. A força da segunda vez que, ao invés de ser mera repetição do mesmo, apresenta-se como inauguração de um ato inédito.

Mercado *Livre*, obra em que Nydia instala na mureta do piso térreo do Museu 15 azulejos de mesma época e desenho dos que compõem a fachada externa, achados e adquiridos no mercado livre, trata da formação de um arquivo novo. Em estreito diálogo negociante segundo os trâmites do mercado livre, popular *website* de compra e venda – ele mesmo um arquivo fluido de quase tudo, pulsante de acordo com as forças do mercado e os seus nichos – a obra *Mercado Livre* expande a ideia de arquivo e conecta a institucionalidade do edifício do Museu à



domesticidade de outros edifícios que receberam o mesmo revestimento ainda na década de 1940. Nydia empreende uma pesquisa minuciosa e produz o rastreamento do uso do mesmo azulejo em outras edificações na cidade de Belo Horizonte: casa de baile, residência, hospital, clube, arranha-céu. E, como é costumeiro em toda pesquisa intensa, acaba-se encontrando o não procurado: um azulejo português similar é descoberto por ela na Igreja da Lapa do Desterro, no Rio de Janeiro, datando do século XIX. O trabalho, além de assentar os azulejos comprados pela internet na mureta interna do Museu na posição correspondente à sua falha, quebra ou ausência total da peça no exterior, produziu um livreto com imagens dos edifícios que compartilham ou compatilharam do mesmo azulejo. Original e cópia, colonização e intercâmbio são postos à comunicação no processo de reinvenção fabuladora do documento histórico.

Ali ao lado, em coordenadas vizinhas tanto a *Mercado Livre* como às três portas abertas do Museu por onde escorrem seis mangueiras, temos alguns pontos episódicos do sistema espacial que compõe o trabalho *Hídrica: Episódios*. A água que percorre o espaço e dá vida ao *Hídrica: Episódios* é proveniente da caixa d'água situada na laje do Museu, que chega ao Salão através de um "gato hidráulico". Essa instalação planejadamente improvisada desvia, como um dique no curso de um rio, o fluxo de água que seguia em direção à parede de espelho, que guarda a localização dos banheiros. A água do Museu na sua versão superexposta passeia solta e aérea no espaço. Podemos beber água, molhar as mãos, tomar uma ducha,



disparar descargas e aguar o jardim, atividades mais ou menos familiares ao âmbito da intimidade que agora se reapresentam estranhamente superexpostas.

O espírito domiciliar renovado não se coloca sem ambiguidade: estamos dentro de casa mas também fora (no Museu), expostos ao olhar institucional que tudo parece solenizar. Azulejos, ducha, tanques, mangueiras, filtros e descargas são elementos familiares à vida prática da casa, da cozinha, do banheiro, do jardim ou da jardineira – dos serviços domésticos automáticos; são encenações de hábitos particulares deslocados para o fórum público. Encenações que têm como fundo uma descomunal cortina vermelha de veludo que cega o espelho do imponente edifício de vocação exibicionista, antigo Cassino. O Museu superexposto é visualmente confinado pela obra *Espelho Cego*. Afinal onde estamos?

A casa (Museu) parece tomada como no conto de Julio Cortázar. No conto escrito em 1946, *Casa Tomada*, o autor narra a invasão gradativa de uma casa por acontecimentos misteriosos. A invasão é percebida através de sons anônimos que ocupam a casa, cômodo por cômodo, encurralando os irmãos que lá moravam e conduzindo-os em fuga lenta para a rua. O ambiente familiar, confortável, supostamente seguro e estável da casa é subitamente habitado por forças exteriores – que no conto não ficam explícitas de onde vêm e nem a que vêm. Expelidos do imóvel, os irmãos trancam a casa tomada e jogam a chave no bueiro.



“— Você teve tempo para pegar alguma coisa? — perguntei-lhe inutilmente.

— Não, nada.

Estávamos com a roupa do corpo. Lembrei-me dos quinze mil pesos no armário do quarto. Agora já era tarde.

Como ainda ficara com o relógio de pulso, vi que eram onze da noite. Enlacei com meu braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua.

Antes de partir senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no ralo da calçada. Não fosse algum pobre-diabo ter a idéia de roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada.”³

A força da estranheza do desconhecido invade a casa e torna inviável a antiga vida que tinha lugar ali. O Museu (casa) também é tomado por uma fluidez de nova ordem. Casa própria e *Museu apropriado* são dois lugares conectados pelo fluxo da água que, na ausência de paredes e amplificando a transparência existente, corre feito desenho pelos ares. A materialização de coordenadas no espaço do papel poderia servir para definir o que é desenho mas, nesse trabalho, a precisão da linha sai do suporte bidimensional e acomoda-se no edifício traçando rumos no espaço. No percurso aquífero de *Hídrica: Episódios*, a obra se espacializa como um desenho de canos de autoria mista: metade projeto de instalação hidráulica desnuda, metade intenção de instalação artística.

O vídeo *Poda* também é sobre desenho: instalado no Mezanino, registra uma ação feita em 2004 que opera o redesenho de árvores



que, podadas irregular e seguidamente por órgãos entendidos como competentes, lutam por encontrar seu novo equilíbrio de crescimento em natureza urbana tão adversa. O que podemos esperar desse jogo de assepsia brutal da paisagem?

Os murmúrios das pinguelas cotidianas são ouvidos também em outras propostas formais apresentadas pela artista. *Posta* e *Barrado* são dois trabalhos vizinhos que, aplicando o hábito da artesanaria do revestimento, caro ao cotidiano asséptico da casa, articulam o familiar e o estranho. *Posta* é uma mesa repleta de frutas e legumes revestidos com barro cru, o que dá início a um processo que abre mão de toda ordem compositiva. Reembalando os vegetais, um a um, com uma camada de barro que acompanha o seu volume, os novos objetos travam uma dinâmica de interação no esforço biológico de reprodução através dessa nova superfície de mediação com o mundo exterior. Um conjunto de temporalidades distintas dá-se à descoberta ao longo do período da exposição: brotos exuberantes, raízes aéreas, fungos, rachaduras e desidratações podem ser notados em contínuo processo, enquanto novas remessas de vegetais reembalados chegam e substituem aqueles perdidos.

Barrado, feito com finos quadrados de barro cru, constrói na parede um barrado correspondente à área impermeabilizada da casa. Com o tempo, os azulejos de barro vão secando e caindo no chão, levando consigo camadas históricas da única parede de alvenaria do Museu, onde



foi incluída uma fotografia de paisagem de uma salina peruana em diálogo direto com a Lagoa logo ali, através da janela. Outro embaralhamento é oferecido com a obra *Nota de Prova*, que, juntando artesanaria, hábito alimentar e educação culta, justapõe embalagens de hortaliças frescas, textos descritivos de provas de vinho e serigrafia *in loco* e *just in time*. Na manhã de inauguração da exposição, ocorreu uma ação na qual a prática serigráfica de “notas de prova” de vinhos em cápsulas plásticas de hortaliças foi oferecida aos visitantes como portabilidade do estranhamente familiar.

No Mezanino enxergamos o “gato” feito na vidraça modernista. A casa tomada acolhe o fluxo da caixa d’água e esse fluxo pode vir a retornar à Lagoa, depois de utilizado, através dos esgotos da Região Metropolitana. Duas imagens, Museu e Lagoa, se justapõem na difícil coincidência do uso/reúso, fartura/escassez, consumo/desperdício, esgoto/paisagem. *Ilha dos Amores*, vídeoinstalação no Auditório, foi produzido durante cinco expedições realizadas pela artista na Lagoa da Pampulha, em dias e horários diferentes, preferencialmente no início da manhã e final da tarde. Constituindo uma prática artística na fronteira entre a observação artística e a observação científica, *Ilha dos Amores* reconta a história da Ilha, lugar integrante da euforia otimista do Modernismo brasileiro no planejamento da região da Pampulha como lazer e descanso. O vídeo, composto por três sequências simultâneas (a ilha, a água e os animais), trava um dramático encontro com os seus habitantes atuais: pássaros de



muitos tipos que sobrevivem à água quase-sólida feita dos rejeitos das redondezas. É preservado o olhar sublime e o tempo lento dos bichos que modulam a paisagem capturada e exposta frente ao seu duplo platônico: o vídeo inodoro e a bela vista através das janelas panorâmicas.

A imagem do bueiro para onde é lançada a chave da casa tomada do conto de Cortázar revela-se como sintomática. Por um lado, é o imaginário de declaração do fim das coisas, a submissão ao fluxo inexorável da água do mundo que tudo carrega, irremissível; é a condenação dos objetos sujeitos a esse fluxo incontrolável. Mas se trata do imaginário obsoleto do “sem retorno”. O bueiro da calçada leva a um lugar que supostamente não existe, um submundo negligenciado que, em condições extremas de acúmulo, pode pôr a perder o cartão-postal modernista.

A fotografia que compõe a obra *Escalera* mira, discretamente, a escada do Auditório. Instalada no corredor de vidro adjacente, traz a imagem de uma escada também modernista que se supõe ser do engenheiro e arquiteto uruguaio Eladio Dieste (Montevideo, 1917-2000). O novo documento histórico inventado faz transitar o documento fotográfico no espaço-tempo. Embaralha, redistribui, faz dialogar. A assepsia e o cuidado da casa são aplicados à escada do Museu: seu corrimão de latão dourado foi recém-lustrado como parte integrante de *Escalera*. Nydia não pretende fazer alusão direta a um tempo e lugar determinados, mas utilizar parâmetros concretos para transmitir noções de história, experiência e os dilemas de seu armazenamento. Mais uma vez, como na série *Lição de*



coisas, álbum pessoal e documento histórico embaralham-se trocando de papéis e revelando a subjetividade mesma da historiografia.

No exterior do jardim, ao redor da Lagoa, árvores também são revestidas: sacos plásticos emolduram galhos promovendo a observação de sua interioridade invisível. Em *Coletores*, a água interna que flui nas árvores é desviada e reservada no fundo de sacos plásticos transparentes que envolvem os galhos e tornam visível o imperceptível. “O estudo do rompimento e rejeição do cotidiano por parte de grupos ou indivíduos desviantes ajuda-nos a iluminar, como casos limites, a rotina e os mecanismos de conservação e dominação existentes”⁴. *Lição de coisas* nos oferece um manual tático para o cultivo de desvios cotidianos no qual sujeito pesquisador (antropólogo, historiador, artista ou visitante?), sujeito pesquisado (antropólogo, historiador, artista ou visitante?) e objeto estudado (casa ou museu, natureza ou cultura?) se confundem em intercâmbio.

1. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. p.15

2. CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. 2. Morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2011.

3. CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

4. VELHO, Gilberto. *Observando o familiar*. In: NUNES, Edson de Oliveira – *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

18

Lição de coisas

Fotografias de Daniel Mansur e Fábio Del Re



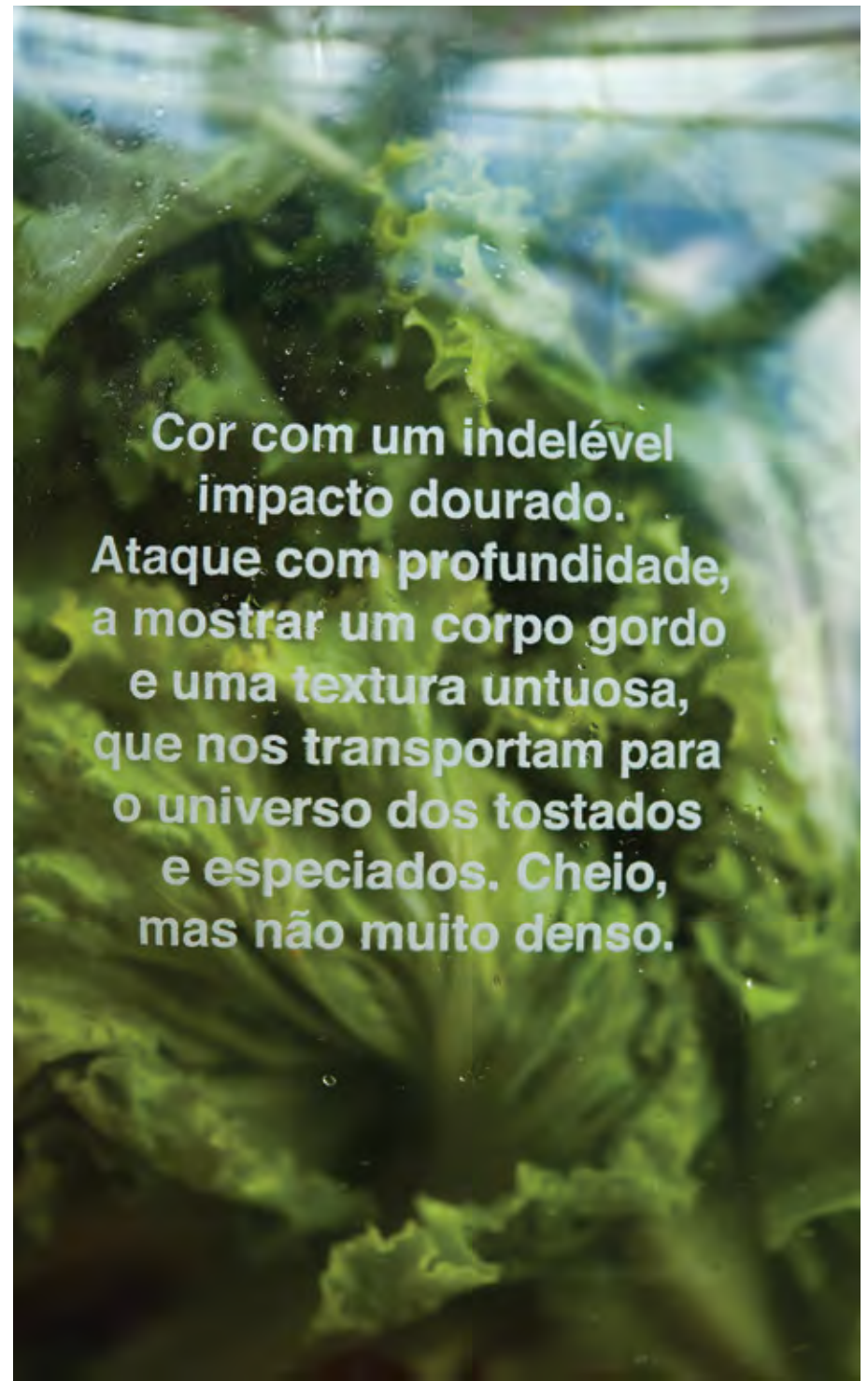












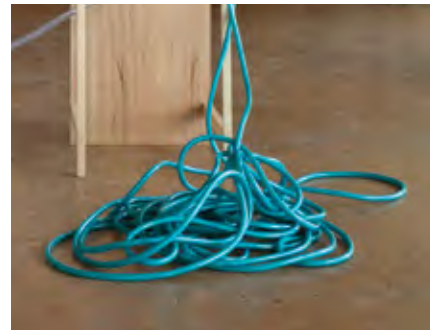
**Cor com um indelével
impacto dourado.
Ataque com profundidade,
a mostrar um corpo gordo
e uma textura untuosa,
que nos transportam para
o universo dos tostados
e especiados. Cheio,
mas não muito denso.**











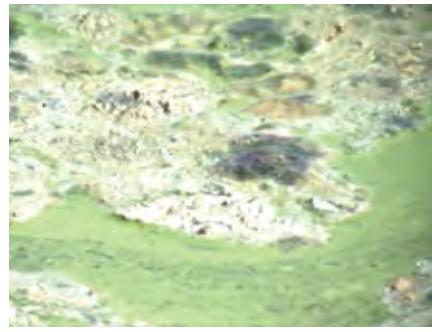
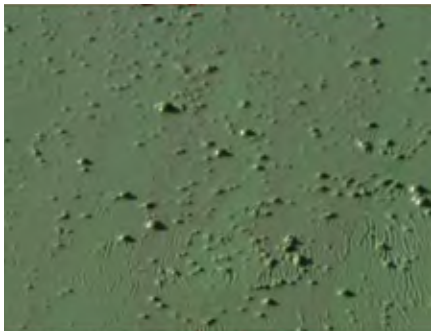
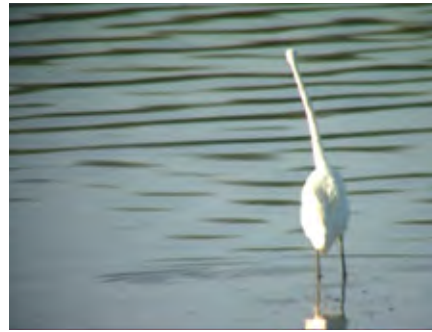














57

Circuito das águas

Augustin de Tugny

“L'éducation par les yeux est celle qui fatigue le moins l'intelligence, mais cette éducation ne peut avoir de bons résultats que si les idées qui se gravent dans l'esprit de l'enfant sont d'une rigoureuse exactitude.”¹

O convite recebido para ir à exposição de Nydia Negromonte anunciava a catástrofe, ou pelo menos lembrava uma antiga catástrofe: 20 de abril de 1954, o rompimento da barragem que retém a Lagoa da Pampulha, nesse mesmo ponto onde hoje as avenidas são ampliadas para receber o fluxo prometido de visitantes anunciados para a Copa do Mundo de futebol. A imagem do transbordamento da represa no lamaçal que o aeroporto se tornou depois do acidente poderia ser um anúncio apocalíptico das futuras catástrofes ambientais que a cidade terá que enfrentar.

Associado a essa imagem, o título dado à exposição permitia seguir um raciocínio que levava ao alerta. *Lição de coisas*: escutem o que as coisas nos dizem, aprendam que elas têm os seus limites, suspeitem do seu poder sobre elas ou tudo correrá ao lamaçal!

E lembramo-nos das lições de coisas da escola de nossa infância: “o lápis é um cilindro de grafite envolvido por um cilindro de madeira”, dizia uma delas. Lições durante as quais os objetos, os animais, as paisagens banais do mundo ao nosso redor se desenvolviam ou se resolviam em geometrias, químicas, matemáticas, geografias, anatomias, biologias, mas também em aprendizagens da higiene, da moral, da educação cívica. Iríamos reencontrar tudo isso no Museu?

Ao entrar no antigo Cassino, lugar dos bailes da alta sociedade belo-horizontina que a interdição dos jogos de azar transformou em Museu e que assim ainda conserva um pouco de sua origem aristocrática, somos confrontados a uma invasão de canos, caixas d'água, pias, tanques, bombas, descargas. Um delírio de bombeiro que toma conta dos salões e enche o espaço de seus gotejamentos, fluxos, borboríngamos. A distinção do monumento modernista, obra de Oscar Niemeyer, se confronta com a trivialidade do ofício do bombeiro-encanador. Desde as primícias do Modernismo a relação do arquiteto com o bombeiro inquieta o primeiro, o que fazer com essas inconveniências, canos, evacuações, fluidos e excreções que não combinam com o higienismo da cidade ideal, com a brancura da Jerusalém celestial. Adolf Loos, em 1898, fez



↓ Convite da exposição: foto do rompimento da barragem da Lagoa da Pampulha, 1954.



do bombeiro-encanador o artesão “indispensável” da modernidade e um dos “pilares da ideia germânica da cultura” e o declarou “pioneiro da limpeza”². Por sua vez, Le Corbusier, em seus projetos dos anos 1920, define uma situação particular para as instalações sanitárias. Em vários casos, os espaços de abluções têm uma planta orgânica que contrasta com a dinâmica perpendicular que anima a partição dos espaços. Alguma coisa do corpo se expressa nessas formas em relação ao “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes dispostos sob a luz”³. No *hall* de entrada da Villa Savoye, o primeiro objeto que se vê é uma mesinha retangular acoplada a uma coluna, mas, logo atrás, um lavabo esconde sua necessidade higienista e sua realidade aquática.

Esses momentos iniciais do Modernismo que reconhecem a necessidade da presença da água e dos fluidos nos espaços de vida foram de curta duração. Os arquitetos adotaram em seguida uma atitude mais pudica que os levou a esconder todos os sistemas de fluidos, encanamentos, evacuações, vísceras que denotam uma corporalidade inconveniente. A instalação de Nydia no Museu restabelece a circulação das águas no espaço com uma jubilação liberatória. A ocupação é total, abrindo o espaço às circunvoluções do circuito líquido. Mas, ao mesmo tempo, o percurso desenhado pelos canos, as quedas devidas à gravidade, o trabalho das bombas que invertem o fluxo, a diversidade dos recipientes – caixas d’água, tanques, lavabos, pias – e dos sistemas de contenção e liberação – registros, bebedouros, regador, chuveiro – desenharam um espaço que se sobrepõe à grandiosidade do Museu e leva os visitantes a descobrirem as mil e uma possibilidades de tratar da água em condições domésticas. Os materiais

↓ Fotografia que compõe a série Lição de coisas.



empregados são dos mais simples, desses que são encontrados em depósitos e lojas de materiais de construção. Nenhuma sofisticação de “metais” ou de “louças”: os suportes são de madeira e não se deixam contaminar por qualquer aspecto decorativo. Essa simplicidade dá ao conjunto um caráter de brinquedo gigante e os visitantes correm de um evento ao outro, seguem os percursos que desembocam nas áreas externas do Museu, de um lado para regar a grama e do outro para se banhar no chuveiro. Como crianças, podemos enfim brincar com as torneiras, puxar a descarga no Museu, liberando assim um fluxo contido.

À mesa

Numa mesa, formas de terra, formas fechadas, frutas, tubérculos, modelagens? Uma natureza-morta. Mas alguns índices deixam perceber uma incorreção, as dimensões, os detalhes. Entre todos, reconhecemos bananas, mas nos aparecem enchidas, grosseiras. As frestas abertas na terra pela secagem deixam entrever a casca amarela das frutas. A partir das bananas, reconhecemos outras frutas, cucurbitáceas, raízes apresentadas como numa vendinha. Essas modelagens repetem a forma que encerram, elas contêm a fruta que parecem reproduzir, prendem a forma em sua própria forma. Em seus fundamentos, a modelagem tenta reproduzir o mundo, produzi-lo de novo, pelo contato com a terra ela reencontra o gesto inicial da tradição judeu-cristã, o Criador modelando o primeiro homem no barro adâmico. Cristo em sua infância, assim como pretendem os evangelhos apócrifos, brincava com seus amigos modelando pequenos pássaros no barro, soprava neles e estes saíam voando. Essas formas de barro que duplicam as frutas

que elas contêm reencontram esse confronto da forma com sua animação, da produção das formas do mundo e da inquietação da vida. Sarcófagos – assim como as múmias egípcias fechadas na forma que as reproduzem – elas inserem uma possibilidade de vida à qual aspiram. Em poucos dias, algumas semanas, a terra secando se romperá, as formas se abrirão e em seu interior se desenvolverão podridões, álcoois, mofos coloridos, surgirão raízes em busca de nutrientes, brotos se lançarão no espaço. Assim, tudo que é contido se modifica, se liberta, a forma se desfaz em sua finitude e se transforma, transborda.

Vis-à-vis

Em longas fileiras sobre púlpitos expositivos são apresentadas imagens em pares. Cada dupla mostra uma imagem fotográfica em preto & branco ou em cores e uma gravura a *laser* sobre papel, as duas acopladas por uma moldura escura. As gravuras a *laser* apresentam uma imagem em negativo pela retirada da superfície lisa do papel, deixando ver a polpa creme do suporte: as imagens fotográficas, por sua vez positivas, são visíveis pelo depósito das tintas da impressão digital sobre o papel. A diferença leva a uma inquietação de leitura, porque há assim uma imagem negativa e uma positiva?

Nas gravuras reconhecemos reproduções de ilustrações enigmáticas, dessas que acompanhavam os livros didáticos de nossa infância, os livros de “lição de coisas” que nos ensinavam a entender e pensar o mundo segundo os preceitos da ciência, da higiene e da moral. As fotografias são ainda mais enigmáticas, apresentam cenas, situações exóticas, parecem extraídas de um álbum de família, reconhecemos as pessoas retratadas em diversas situações e podemos adivinhar suas relações. Cenas de viagens, férias, esportes, atividades rituais como casamentos, mas também atividades rurais como plantações e colheitas, dessas que o uso parcimonioso da fotografia nos anos 50 do século passado fixava para definir e perpetuar as lembranças. Mas é da justaposição, do acoplamento que se faz a obra. A uma situação vivenciada pela família ou alguns de seus membros, lembrada pela imagem fotográfica, responde a uma ilustração do livro de “lição de coisas”. Passamos assim do particular ao comum e reciprocamente, e essa passagem não se faz sem certo atrito, uma fricção que, se ela parece apaziguar a inquietação que temos a respeito da presença dessas imagens, ao mesmo tempo relança seu caráter enigmático. Uma operação dialética se põe em jogo e articula dois pontos de vista, não necessariamente em oposição, mas que manifestam congruências e apontam incongruências, que lançam uma ponte entre o particular e o comum. Cada par de imagens funciona como uma charada, um rébus. Do choque entre as duas imagens nascem ou voltam à vida essas que carregamos

em nossas memórias. As situações duplicadas pelas imagens do particular e do comum deflagram nossas lembranças, nos implicam nesses gestos, nessas situações, atijam nossa experiência, relançam seus enigmas para o mistério da memória e se inscrevem em gestos por vir. Assim a fotografia do carro da família frente à montanha andina acompanhada da gravura que mostra um viajante solitário numa paisagem montanhosa evoca as viagens que fizemos e nosso deslumbramento frente ao sublime das paisagens alpinas e podemos apostar que essas evocações serão relançadas em nossa próxima passagem pelas montanhas.

A correlação não é sempre imediata, assim a ilustração apresentando uma mulher de costas abrindo uma janela é associada à fotografia de outra mulher, vista de frente, desta vez remando, em ambas a luz solar banha a cena com um caráter otimista, mas é muito mais a evocação desse gesto simétrico e amplo dos braços que desperta em nós a possibilidade de relembrar momentos ou situações similares. Esse gesto dinâmico de abertura é sintomático da operação efetuada por essas duplas imagéticas, elas abrem a memória e fazem fluir o curso das lembranças, as reativam e as relançam no circuito da experiência.

Escada dupla

Na parede curva de madeira do teatrinho do antigo Cassino, outra presença fotográfica nos implica em seu mistério, desta vez não pela convocação de nossas lembranças, mas pela experiência que vivemos sob seu olhar. Ao subir a escada envidraçada que dá acesso ao teatro, a descobrimos e os vemos, nos olhando. Eles, na fotografia, 19 homens e mulheres empoleirados numa escada de concreto, parecem estudantes de arquitetura durante os anos 1960 ao visitar uma obra do Modernismo sul-americano. Seus olhares são dirigidos a nós que subimos outra escada – outra obra do Modernismo sul-americano.

Estamos então implicados no olhar vagante da fotografia, que nos olha através de mais de 50 anos de Modernismo. No entanto, devemos nos convencer de que seus olhares não são a nós endereçados, mas a uma parte da escada que subimos, ao corrimão que Nydia mandou restaurar na ocasião da sua exposição e que agora brilha de seu fogo amarelo de latão. Nossos olhares cruzados através do tempo nos permitem ver o que permaneceria imperceptível durante a visita da exposição, ação de restauro que apesar de discreta vai permanecer quando terminar a exposição. É pela insistência do olhar cruzado entre as duas escadas – a fotográfica que atravessou o tempo e a concreta que subimos no presente – que a ação de Nydia se faz visível, legível e que reencontramos a experiência do real.

Rideau

Outro gesto-ação de Nydia no Museu se coloca no limiar da visibilidade, tanto que, quase escondido nele mesmo, não foi visto por muitos visitantes. A parede espelhada que duplica visualmente o saguão do Museu, na qual os visitantes miram sua deambulação pelas rampas, que articula toda a lógica perpendicular de vistas e deslocamentos dessa parte, essa parede foi completamente tampada por uma imensa cortina de veludo vermelho. Ato radical que nega a visibilidade e a contemplação próprias ao espaço expositivo para impor a cegueira. Cegueira tão completa que além de impedir a visão do reflexo no espelho, a própria cortina não era vista, não era percebida como elemento da exposição pelos visitantes, sendo entendida como elemento arquitetônico ou parte da decoração do lugar. No entanto, a teatralidade à qual remete a cortina vermelha deixa entender que um evento está por vir, que um espetáculo se descortinará, mas que por enquanto nada há de ser visto, que ainda estamos no tempo anterior à fantasia do teatro, que a ficção ainda não tem lugar.

O gesto cegante imposto por Nydia em sua monumentalidade é uma ação que remete à prática da pintura, uma camada de cor que se impõe à visão e que esconde para melhor revelar. Na tradição bizantina dos ícones era costume escondê-las atrás de um véu ou de uma cortina que podia ser aberta em algumas ocasiões para oferecê-las à contemplação, primícias da parusia. O que a cortina gigantesca aqui esconde é o momento de nossa visita ao Museu, é o teatro da exposição que poderíamos contemplar na parede espelhada, mas esse espetáculo nos é negado, a cortina nunca se abre, obstinadamente ela nega nossa presença, recusa a parusia. O paradoxo é completo, o que está exposto a nosso olhar é uma invisibilidade, uma ausência.

Ilha dos Amores

No teatrinho, três televisores mostram as expedições feitas por Nydia à Ilha dos Amores, ilha quase inacessível no meio da Lagoa da Pampulha e que parece suspensa no tempo. Descobrimos pelas imagens e pelos sons o que lembra as ideias que temos do paraíso, uma reserva natural onde os animais vivem quietos e preservados. Cada televisor é um quadro animado onde aparece uma paisagem pitoresca. Mas uma observação mais atenta deixa perceber os efeitos da poluição e do assoreamento da Lagoa. A cor verde da água é o resultado de sua infecção por bactérias e algas, na superfície flutuam garrafas e outros dejetos que se acumulam nas beiras da ilha, sacos plásticos são presos nos galhos das árvores como flores estranhas e os animais lutam contra a poluição para se perpetuar.

Os efeitos da luz, particularmente ao crepúsculo, e os enquadramentos conferem um aspecto idílico às imagens apesar dos elementos de desolação que elas carregam. Há ambiguidade nessas visões de um paraíso esperado que insere a destruição e a morte em sua proliferação. Isso nos faz lembrar outra “Ilha dos Amores”, essa pintada por Watteau em seu quadro *O embarque para a Ilha de Citera*.

Norbert Elias, ao descrever a história social desse quadro⁴, nos diz do fascínio que ele exerceu sobre os poetas do século XIX, utopia desejada que um deles assim descreveu: “Terra e céu. É o mundo dos que buscam o amor, é o paraíso reencontrado”. O desejo de encontrar essa utopia, de reviver esse paraíso, levou Gérard de Nerval a visitar a verdadeira Ilha de Citera durante um viagem ao Oriente. Mas ele somente “encontrou uma ilha árida e odiosa... O que tinha diante de si eram rochas nuas e, como sinal da crueldade humana, uma forca de três braços. De um desses braços pendia um corpo.” *A Ilha dos Amores* da Pampulha, que Nydia nos mostra, se coloca entre o sonho paradisíaco e o horror da realidade, agregando numa só visão a utopia de Watteau e a experiência de Nerval. Ao descobri-la nos televisores instalados no Auditório, hesitamos entre delícia e desgosto, somos confrontados à fragilidade e ao vigor da vida natural, à potência de seu fluxo.

Fluxos

E talvez seja nessa necessidade de deixar fluir, de romper as barreiras e contenções, de adivinhar as rupturas e prepará-las, de construir dispositivos que destrancam as lembranças, que a obra de Nydia se coloca. Do convite de sua catástrofe relembra e talvez de novo anunciada, desvendemos a urgência após as diversas experiências às quais somos levados na felicidade. Há de fato um caráter jubilatório e libertário em acompanhar as propostas de Nydia, em observar os galhos escapados das formas de terra, em cruzar o olhar com os desconhecidos da fotografia sobre o brilho do corrimão, em lembrar situações íntimas no cruzamento do comum e do particular, em enganar o olhar na invisibilidade, em sonhar com as forças da natureza, em puxar a descarga...

1. Émile Deyrole.

2. LOOS, Adolf. *Plumbers*. 1898. Ver <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/PAPERS/plumbers.html>

3. LE CORBUSIER, *Vers une architecture*. Paris: Éditions Crès et Cie, 1923. No original: “L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière”.

4. ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



65

Interlúdios da Modernidade

Cristiana Tejo

Episódio I – Lição de coisas

Um livro cai nas mãos de Nydia Negromonte. Um conjunto de gravuras que versam sobre o mundo. Os manuais de lições de coisas eram a base de um método intuitivo, em que a partir de lições curtas e atraentes as crianças pudessem ser estimuladas a refletir sobre o seu entorno. O ponto de partida eram objetos e situações próximas à realidade infantil e, no percurso, iam aparecendo coisas mais afastadas do seu universo. A publicação pioneira do método, *Primeiras lições de coisas – Manual de ensino elementar para uso dos pais e professores*, de autoria do professor norte-americano Norman Alisson Calkins, foi lançada em 1861, nos Estados Unidos. Chegou à língua portuguesa, através de uma tradução de Rui Barbosa, em 1886. Foi rapidamente disseminada pelo Brasil, sendo recomendada até cerca de 1920 como guia para o preparo das lições pelos/as alunos/as das Escolas Normais de todo o país.

Detentora de um acervo excepcional de fotos de família, Nydia começa a encontrar semelhanças entre as imagens apresentadas no manual “lição de coisas” e as imagens produzidas por seus familiares. Enquadramentos, personagens, paisagens e situações vão se duplicando como se atendessem a um padrão de captação da realidade. Em certa medida, até o século XIX, os gêneros da pintura atendiam a formas muito rígidas de representação e as gravuras e, subsequentemente, as fotografias, seguiam os seus parâmetros. O mundo era habitado por muito poucas imagens e as que circulavam eram produzidas na grande parte das vezes por especialistas. A família de Nydia Negromonte é exceção no uso amplo e abundante da fotografia, já



que levaria algumas décadas até que as câmeras, os filmes e o processo de revelação se popularizassem e realmente se massificassem. Entretanto, por não terem intencionalidade artística, tanto as gravuras do manual quanto as fotografias de família aproximam-se justamente por serem indicadores de uma padronização social do gosto e dos estilos de vida que vem tomando corpo nos últimos 150 anos. Tal processo tem se acelerado mais ainda, recentemente, com a sofisticação dos meios de comunicação e a quase onipresença das redes sociais. A possibilidade de se criar uma forma de vida completamente singular arrefece numa espécie de diluição da individualidade na coletividade.

Episódio II – Os Episódios

Certa vez, vi na TV uma entrevista do músico Tom Zé sobre sua trajetória artística e biográfica. Num determinado momento, ele narra o impacto da mudança para a cidade grande, Salvador. Até os 14 anos havia morado no interior da Bahia e apesar de pertencer a uma família abastada, não usufruía de todos os confortos da “Modernidade”. Entre muitos encantamentos trazidos pelo novo lar, um em especial lhe marcou: a torneira. Como era fácil obter água com uma torneira! Bastava girar uma espécie de chave para ter o volume de água que desejasse. Um contraste brutal com a realidade do sertão, em que quilômetros eram e ainda são vencidos para se conseguir um pouco de água. De fato, a estrutura que sustenta a dinâmica da vida contemporânea nas grandes cidades é tão subterrânea e naturalizada que mal nos damos conta da nossa total dependência.



Esse depoimento de Tom Zé me ocorreu imediatamente quando me deparei com os *Episódios* de Nydia Negromonte. À primeira vista, eles explicitam a estrutura que dá sustentação à vida urbana e moderna. Ouvimos o fluxo da água transpor todo o espaço do Museu para chegar aos aparatos que garantem a higiene e a nutrição: torneira, tanque de lavar roupa, chuveiro, bebedouro e vaso sanitário. Não há como não relacionarmos essa presença no Museu com uma reflexão acerca da irrupção da Modernidade. Como é notório, o engenho da Modernidade está ancorado na autonomização dos conhecimentos e dos espaços da vida, as tais das especializações. Da mesma forma que o campo da arte passa a ser autônomo com relação principalmente ao campo da política, a construção passa a ser de domínio de engenheiros e arquitetos. Não que não o fossem anteriormente, mas as suas regras de funcionamento e as escolhas não passam mais por uma discussão de acesso do público e, com o passar do tempo, a prática regulamentada circunda o espaço do possível. E como consequência das novas demandas da sociedade urbana e de sua própria condição de sobrevivência, novos hábitos de higiene são impostos.

O asseio diário, praticamente banido da Europa durante a Idade Média, vai ganhando novos contornos com a tecnologia da higiene desenvolvida a partir do século XIX. Limpeza e contaminação são palavras que passam a ter sentidos muito amplos à luz da racionalidade. A compartimentação dos saberes e a categorização e a classificação das coisas do mundo ajudam na tarefa de limpar o conhecimento das impurezas da desrazão e do misticismo,

assim como operacionalizam uma vida que se encaixa às necessidades quase industriais da nova sociedade capitalista.

Originalmente, o museu é uma das ferramentas dessa lógica de classificação e de autonomia, pois retira do mundo da vida de sociedades subjogadas objetos que, aos olhos ocidentais, merecem ser fruídos esteticamente. Grosso modo, os grandes museus são construídos com a missão de salvar relíquias e peças desfuncionalizadas de seu uso tradicional de que foram roubadas. Cada grande império do século XIX passou a ter o seu próprio museu como um grande troféu em homenagem ao poder: Museu do Louvre (França), Museu Britânico (Inglaterra) e o Museu Pergamon (Alemanha) sendo os principais.

Na contemporaneidade, os museus assumem outro papel social e muitos deles buscam tensionar seu próprio lugar social e histórico. Entretanto, ainda estamos num terreno especializado que separa o que é arte do que é vida, em que o processo de legitimação se reorganiza entre os agentes do próprio campo e o poder de recomposição desse mesmo campo é imenso (o questionamento já faz parte de seu discurso). Os *Episódios* reforçam a reflexão sobre o lugar das coisas e o processo de regência delas e da vida.

Episódio III – Viagem à Ilha dos Amores

De todos os quadros pintados por Antoine Watteau, *L'Embarquement pour l'Isle de Cythère* é talvez o mais paradigmático de uma época que antecede o mundo moderno, anterior às grandes revoluções: a Francesa e a Industrial. Nele, a aristocracia é retratada no que melhor fazia: o ócio para o simples viver. A travessia para a ilha do amor denotava uma incursão aos prazeres do cortejar, da sedução, a um lugar idílico em que tanto a natureza do mundo e a natureza humana floresciam sem reservas.

Norbert Elias¹ toma esse quadro e sua recepção como ponto de partida para uma leitura sobre os primórdios da Arte Moderna. Ele localiza no grupo do círculo da Rue du Doyenné (1834-1837), encabeçado por Gérard de Nerval e formado por jovens artistas e escritores, tanto românticos quanto conservadores, o estopim de um novo sentimento diante do mundo que mudava e que seria absorvido pela arte do período. Criado no início do governo do rei Luís Filipe, o grupo procurava uma contraimagem:

“um sonho, para compensar a rotina cinzenta e sóbria da sociedade burguesa [...]. Foi nessa situação que Nerval e seus amigos redescobriram Watteau e, sobretudo, sua peregrinação à ilha de Citera, interpretando o artista e sua tela segundo a disposição de seus espíritos, suas necessidades emocionais e ideais. Viam o pintor como um

representante do paraíso que haviam perdido. Buscavam reviver essa época, dando festas elegantes e vendo a si mesmos como a “galante Bohème” [...]. A desilusão com as utopias da própria juventude tornou-se, desse momento em diante, um fenômeno frequente e recorrente.”

A grande questão trazida por Nerval é que ele de fato parte para a Ilha de Citera cheio de esperança e o que encontra é o desencanto total. Em sua imaginação, a ilha do amor era também a fonte da juventude e da beleza, o lugar em que a exuberância da natureza encontrava a suntuosidade das roupas dos “peregrinos do amor”. Entretanto, a ilha real é árida e sob o domínio britânico, chamava-se Cérigo, e era o local de execução de prisioneiros. O poeta se depara com uma força de três braços e de um dos braços pendia um corpo. Atônito, escreve: “no solo de Citera que vi pela primeira vez um enforcado”. A partir de então, sua obra se modifica e essa experiência torna-se modelar.

“Encontramos aqui, talvez pela primeira vez em forma literária, uma experiência fundamental que aflora, em numerosas variantes, como um leitmotiv na literatura dos séculos XIX e XX, e cuja urgência literária reflete abertamente uma dificuldade insuperável dos homens na grande sociedade. Existem algumas sociedades cujas estruturas de poder de certo modo tornam obrigatória, por assim dizer, uma mentalidade idealista-otimista nos produtores de arte e de cultura. Nesses casos, os poderosos franzem o cenho todas as vezes que artistas, escritores, filósofos e, eventualmente, também cientistas, introduzem, na esfera do debate público, aspectos da vida humana que contrariam os ideais do cânone público consentido. O tratamento explícito de aspectos da realidade natural e social, que contrariam o ideal apresentado como real, é percebido como perigoso para a ordem estabelecida.”

O sociólogo aponta ainda que o feio, o falso e o mau do mundo passam a ser matéria da “boa literatura”, desestabilizando o gosto artístico e literário, varrendo “para longe a supremacia da sociedade de corte, assim como a supremacia dos não especialistas”. Muitos escritores importantes da França dedicam obras ao debate sobre a ilha do amor, entre eles Baudelaire, Victor Hugo e Verlaine. E arremata: “a mudança na atmosfera dominante das belas para as terríveis utopias, do ideal para o pesadelo, certamente não se realizou de uma só vez. Trata-se de um processo que se consolidou apenas no século XX”.

A Ilha dos Amores de Nydia retoma a conversa sobre a desilusão. A sua incursão à ilha homônima, localizada no meio da Lagoa da Pampulha,

também é um choque de realidade ao que restou de um dos cartões-postais de Belo Horizonte. Quando o Conjunto Arquitetônico da Pampulha funcionava plenamente, muitos casais isolavam-se nesse recanto, que oferecia privacidade e romantismo. A Lagoa construída compunha com o Cassino, a Casa de Baile e a Igreja, uma espécie de comunhão entre natureza inventada e espaços construídos.

A refuncionalização dos edifícios do Complexo não foi acompanhada por um melhoramento da Lagoa. Os detritos das casas da Pampulha seguem direto para a Lagoa e a *Ilha dos Amores* transforma-se num depósito de lixo. O esgoto de uma quase modernidade. Revisitamos com esse trabalho de Nydia o desencanto. Neste caso, o ruir de uma utopia que se presentifica no Brasil dos anos 1940/50 e que tem na arquitetura de Oscar Niemeyer um de seus principais ícones.

A Pampulha é o prelúdio do que viria a ser Brasília: paraíso artificial. Décadas depois, temos que admitir que a realidade tomou de assalto as utopias do período. A frase de uma música de uma banda de rock brasileiro, Plebe Rude, sintetiza o estado das coisas: “O concreto já rachou...”. A água que vemos de fora do Museu de Arte da Pampulha é bela e suja. A que encontramos dentro do Museu é banal e limpa. Ambas provenientes do artifício.

71

De além-terra¹

Maria Helena Bernardes

Em uma reserva imensa, isolados do resto do mundo, vivem os mais belos e robustos lobos da Rússia. Pesquisadores estudam esses animais, situados no topo da cadeia alimentar, e atualizam o mapa da contaminação. Homens envelopados pisoteiam galhos secos. É permitido tirar o capacete, mas escavar o chão ainda é interdito. Há trinta anos, o ar arrancava a pele dos rostos. Notícia-se que, graças a Chernobyl, os lobos não desaparecerão das estepes.

*

A princípio, parecia que algo estava fora de lugar, embora tudo estivesse mais ou menos alinhado. De qualquer forma, quem trabalhou ali foi caprichoso. Mesmo o espaço desidratado de um Museu possui “áreas molhadas”, nos explicaram. Nunca havia pensado nisso.

*

À noite, o Cassino boia como um prisma dourado contra o negro da Lagoa da Pampulha. São sete horas. Os guardas se despedem e as portas se fecham, uma após a outra. Rute e Renata nos levam à sala da administração, onde tomamos chá para tranquilizar a mente saturada de aeroporto. Depois, descemos ao saguão que havíamos cruzado, de raspão, na chegada.

*

Metros e metros de cano PVC cruzavam o grande *hall* em linhas ortogonais alcançando torneiras e registros instalados ao alcance das mãos. Bacias e tanques volumosos assentados no chão com mangueiras compridas, parcialmente enroladas, ligadas à saída dos ralos. Ainda assim, houve quem colocasse a cabeça na porta e voltasse ao parque com a novidade: “O Museu está vazio”. Outros sequer entraram, espiando através do vidro: “O Museu está em obras”. Houve quem entrasse e passasse reto em direção à rampa. Só as crianças correm velozes para as torneiras. “Tem água no Museu!”

1. ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

*

Aí está. Uma garrafa de água mineral abandonada ali, algumas belas grades em ferro forjado, talvez – não sei, não me lembro – e, logo mais, a escada. O lugar está cheio de escadas de todos os tipos, mas essa foi a única que achei que valia a pena registrar. Além disso, há essas típicas barras de metal casualmente empurradas para o lado. Ficamos pensando o que, exatamente, eles iriam fazer com todos esses tijolos, mas precisamos seguir adiante.

*

A água tinha origem em algum ponto acima do Mezanino. Nydia disse que a mesma água que saía pelo bico daquelas torneiras um dia correu no Peru, na Nova Zelândia ou na China. Há água por toda a parte, a mesma água. Rios subterrâneos, mares de ostras, sangas de biliar, riachinhos de lágrimas. Há água no Museu. Tudo muito bem feitinho, bem vedadinho. No capricho.

*

Para mim, essa é uma situação muito gratificante: não é sempre que se encontra um prédio em processo de construção e destruição, ao mesmo tempo. Acho que eles realmente não sabiam se queriam ou não conservar essa parte do hotel, então, pareceu mais inteligente simplesmente deixá-la lá... Além disso, nunca se sabe quando um viajante ou um turista aparecerá no hotel pedindo um ambiente destelhado, por exemplo. Eles foram muito sagazes, nesse sentido. Agora, estamos vendo a parte nova, que não é muito diferente. Ou seja, no total, você não encontrará nenhuma lógica.

*

Dia seguinte. A luz da manhã ampliava ainda mais o vácuo no grande *hall*. Agora, as mangueiras se desenrolavam totalmente pelo chão e cruzavam as portas escancaradas para o jardim, onde se podia tomá-las nas mãos e regar as plantas. A brisa varria a sala com cheiro de grama e sons da rua. Rute e Renata se divertiam, abrindo registros e puxando cordinhas de descarga, fazendo trovejar privadas no salão do antigo Cassino.

*

Ilha dos Amores. Quem viu?

*

Além da rampa, uma cortina vermelha encobria, de cima a baixo, o gigantesco painel de espelhos. À noite, era um elemento magnífico e estranho a todo o resto, vibrando em uníssono com a luz acobreada. De dia era seco, obtuso.

*

Um cano ligado à caixa de água escapava por entre o telhado e a laje para o lado de fora, depois se quebrava em ângulo e retornava ao interior do prédio por um buraco grosseiro na vidraça de uma janela. Era um “gato”.

*

“Nydia fez um gato, minha gente!”, resumiu Rute, sabendo que entendíamos perfeitamente a expressão. Era visível que ela se deliciava com esse detalhe do trabalho. Esqueci-me de perguntar como ela explicava a visitantes estrangeiros o que era aquela peça que atravessava a janela para roubar água do sótão.

*

Jacaré, capivaras, garças. O bote sai da margem, deixa para trás o gramado bem aparado. Navegadores correm águas em busca da fauna de além-terra. Que bestas tem por lá? Água verde, verde esmeralda, verde Minas, verde água lavada a algas. *Ilha dos Amores*.

*

Isso aqui são seixos na parede. Pense em como essas centenas de pedrinhas foram casadas ali, de forma tão gentil. Eu gostei disso, de alguma forma, pois me sugeriu uma situação infinita.

*Finalmente, chegamos ao lobby e, olhando através dele, vemos algumas tartarugas nadando na piscina das tartarugas. Também tem um jacaré ali, mas ele não parece incomodar as tartarugas. Gostei muito disso, você chega, encontra o laguinho com as tartarugas e é uma coisa bem gostosa de ver. Aqui, mais um close das tartarugas no laguinho. *Aí estão algumas delas... Tem uma pedrinha, ali, para que elas possam subir... Tomar um pouco de ar.**

*

Na infância da Pampulha, casais saíam furtivamente em botes para namorar na Ilha. À noite, o Cassino boiava dourado contra o negro da Lagoa. De dia, era seco e obtuso. Quem viu?

*

O “gato” de Nydia tem a inteligência rápida do fundo de quintal, cheira a pátio varrido, tampa grande vedando fossa, roupas de molho quarando ao sol.

*

Alguém chega, arruma a casa. Logo outros se juntarão à festa. Estes atraem outros, ainda, e, juntos, de bom coração, abrem as portas, estendem mangueiras, ensacam pontas de galhos e colhem a água que verte dos troncos. No final, tudo se desmancha. Os bons lavam seu rastro.

*

Uma amiga peruana contou-me que em Lima, cidade natal de Nydia, as pessoas se dedicam permanentemente a aumentar as suas casas. Quando concluem o aumento de um lado, começam a erguer de outro. As obras nunca terminam, incentivadas por uma lei que isenta de tributos os prédios em construção. Os moradores de Lima já nascem com a expertise do puxadinho.

*

Em algum momento, parece que decidiram construir andares e, mais tarde, decidiram que não era uma boa ideia, resolvendo demoli-los e deixando esse efeito irregular, pontiagudo, como um modilhão que salta fora da parede. É como uma espécie de Piranesi – não sei se vocês conhecem as gravuras da série Prisão, de Piranesi, mas elas são cheias desses planos que não vão a lugar algum e escadas que simplesmente desaparecem nas nuvens. E esse negócio simplesmente surge do nada, no meio da poeira do México e você se vê ali, abandonado, sozinho, em meio a essa bela estrutura de parede. Gosto muito dessa técnica, em especial. Poderíamos dizer que se trata de uma desarquitectura; ela irrompe de pavimentos desnecessários. Afinal, pavimentos não são construídos somente para que possamos pisar neles, quero dizer, você pode ver algumas partes dos motivos decorativos dos pisos. Na verdade, passei momentos muito felizes no Hotel Palenque, meditando sobre essa sessão, em especial. Ela realmente me atraía. Gosto de sua aparência quebrada. Sabe, você consegue visualizar as marretas chegando e demolindo, arrancando pedaços de concreto.

*

Onde Niemeyer alongou curvas, Nydia quebrou retas. O aqueduto de Nydia é de outro mundo.

*

Uma equipe recolhe regularmente o lixo descartado na Lagoa da Pampulha. Homens de uniforme tomam um bote, atravessam a água grossa e observam jacarés que observam capivaras e garças. Borbulhas animam a superfície.

*

Era como se um hábil encanador tivesse ocorrido ao Museu para atender uma emergência. Podia-se imaginá-lo no saguão, puxando daqui, remendando dali, ajustando lá adiante. Fita veda-roscas e chave-inglesa. Conexões e Joelhos. Ao final, nada pinga, nada vasa, nem transborda. Boa pressão nos canos, nenhuma bolha para atrapalhar. Tudo flui.

*

Ah, aqui temos mais uma vista: o montículo de tijolos quebrados. O que me pareceu interessante aí foi a maneira como a grama cresce nele, como desaparece entre os tijolos e como podemos vê-la ressurgir logo adiante, em uma folhagem espessa. Lá atrás, está o restaurante de que falávamos há pouco.

*

Puxei a cordinha. O som familiar da descarga ecoou no salão. “Que coisa estranha!” Nem em meus pensamentos mais heréticos havia sonhado em fazer isso no interior de um Museu. Puxei novamente a cordinha.

*

Sol a pino sobre a água gelatinosa. O bote se aproxima da Ilha e a circunda, circunda. Há anos ninguém põe o pé ali. Giro macio sobre a água brilhante e densa. Às vezes, é bonito morrer.

1. Os trechos grafados em itálico foram extraídos de *Hotel Palenque*, relato redigido por Robert Smithson em 1972, em que o artista narra impressões de uma viagem feita ao México em 1969 (Tradução da autora).



77

Conversa pública com Nydia Negromonte

Museu de Arte da Pampulha, 16 de junho de 2012

Renata Marquez: Vou abrir a conversa comentando como é importante essa convergência geográfica que vemos aqui hoje. De Recife a Porto Alegre, passando por Belo Horizonte – uma espécie de meio que tampouco é centro, pois estamos um pouquinho para o lado – é muito bom poder ter essa geografia e pensar a partir desses pontos outros. Acho que compartilhamos o esforço da não-homogeneização das coisas, de manter a diversidade e as particularidades dos lugares, de não cair fácil nos modelos, sejam os modelos de artista, de arte, de curadoria, de exposição... É uma geografia importante de ser cultivada. Maria Helena, ao falar do trabalho de Nydia, usou palavras como amizade, afetividade, felicidade. São momentos frágeis, mas é importante lembrar que a arte é esse lugar também, capaz de gerar novos contatos afetivos com o mundo e entre as pessoas envolvidas. A exposição *Lição de coisas* nos traz a dimensão dessa afetividade com os objetos e atos corriqueiros, promovendo a criação desse lugar do afeto. No vídeo que documentou o trabalho da Nydia intitulado *Casa das Vitaminas* em Porto Alegre, apresentado por Maria Helena, vemos um momento de formação de uma coletividade afetiva. Uma comunidade instantânea se instaura ali, funciona perfeitamente e depois se desfaz. É um ensaio de comunidade similar ao que tivemos aqui no dia da abertura, com o trabalho *Nota de Prova*. Ele está no Mezanino apenas como vestígio do que aconteceu no dia da abertura, através de uma máquina especial para *silkscreen* e um relato visual do acontecido. Aquelas cápsulas de hortaliças que encontramos no supermercado, almofadas transparentes higienizadas e prontas para o consumo, receberam na hora o *silk* de textos “notas de prova”, frases dos

conhecedores de vinhos. O conhecimento de uma descrição especializada é sobreposto a um objeto que é ao mesmo tempo paisagem encapsulada e alimento (alface, rúcula, radicchio, acelga...). As cápsulas reeditadas pelo novo rótulo inadequado eram impressas e dispostas para os visitantes levarem: uma coletividade curiosa se formou em volta das cápsulas legendadas. Ainda sobre a ideia de coletividade temos o *Hídrica: Episódios*. Os episódios nos convidam a protagonizar atos solitários na dimensão pública. Lavamos as mãos, acionamos a descarga, bebemos água, molhamos o jardim, tomamos uma ducha: são atos solitários, só que aqui podemos repetir esses atos em público. Politicamente o que isso significa? Trazer a dimensão privada para a dimensão pública, pensar o socioambiental... Atos egoístas ou irresponsáveis são recolocados na dimensão pública. Vemos e somos vistos.

Vocês levantaram a questão da Modernidade, mencionaram o saber e o não saber: acho interessante pensarmos *Lição de coisas* justamente nesse contexto do saber e não saber, da consciência crítica do que a Modernidade inventou como conhecimento. O conhecimento foi postulado como uma coisa científica. Se a ciência então é o conhecimento legítimo, o que seriam os outros conhecimentos possíveis, dos quais notamos a existência? Como se dão no mundo? *Lição de coisas* articula a ideia do conhecimento sistematizado em catálogos e livros e o conhecimento da experiência cotidiana, que é da categoria do não saber, conhecimentos que podemos encontrar em qualquer canto do Brasil através dos distintos modos de fazer as coisas.

Se me permitem, quero fazer mais um comentário sobre a afetividade. Desde o primeiro seminário – e quem esteve aqui nesse Auditório nos outros seminários do Projeto Arte Contemporânea 2011 sabe disso – resolvemos não usar o palco do teatro na tentativa de criar um momento de conversa intimista a partir das exposições. Sinto que talvez tenhamos conseguido isso hoje, até que enfim! De fato vejo essa horizontalidade, esse momento de transformação do Auditório em uma espécie de sala de visita. O formato de palestra, mesa-redonda ou debate está com o tom de sala de visita, não acham? Vou então passar a palavra para a Nydia.

Nydia Negromonte: Gostaria de agradecer a presença de todos. É sempre bom visitar o próprio trabalho e poder conversar a respeito dele. Acho que é aí que vamos realmente repensando e nos atualizando segundo as próprias ideias que nem sempre são muito objetivas – pelo menos no meu processo de trabalho. Gostaria de agradecer ao Museu e à Renata pelo convite para fazer essa exposição, que é um momento maravilhoso para poder tirar os projetos da gaveta e construir, ou mesmo trazer à tona projetos

inexistentes, que muitas vezes estão só na cachola. Eles só se realizam, pelo menos comigo, quando encontro realmente um espaço no qual posso agir, interagir e pensar neles. Achei interessante que Cristiana e Maria Helena fizeram colocações diferentes, com relação ao trabalho. Maria Helena lembrou do desenho que é sempre presente no meu trabalho, e Cristiana falou da questão da higienização dos azulejos, da área molhada da casa, ideia presente em *Barrado*. O azulejo está sempre cobrindo a área molhada, sempre se relacionando com a água, seja preservando a área molhada ou por uma higienização – que eu não havia pensado anteriormente.

Renata Marquez: *Lição de coisas* é uma ideia que serve de eixo estrutural do seu trabalho e se materializa de várias maneiras. Tem a ver com essa ideia do conhecimento como arquivo e essa ideia do conhecimento como experiência. O conhecimento pode ser adquirido de formas diferentes, nos livros e ilustrações, mas também no fazer, na experiência. A exposição perpassa esses dois caminhos e a tensão entre eles. Fiquei pensando que a questão do tempo também é muito importante no trabalho e queria saber o que você acha disso. Mapeando as espécies de tempo com as quais o seu trabalho lida, no que se refere às formas de conseguir o conhecimento e de armazená-lo, vejo que na exposição temos um primeiro tipo de tempo que é um *espaço-tempo histórico* muito específico, localizado, que eu enxergo nos trabalhos *Mercado Livre* e *Ilha dos Amores*, por exemplo. Eles têm uma relação com o espaço-tempo histórico do Museu e da Pampulha. Temos também a ideia de um *tempo natural*, biológico, correspondente às frutas que estão apodrecendo (*Posta*) e à água que está correndo (*Hídrica: Episódios*). A água vai e volta, num tempo que é o da natureza, coisa que independe de nós. A mesa com *Posta*, no Mezanino, parece um monte de cronometrozinhos diferentes: o gengibre é um cronômetro, a banana é outro cronômetro...

Nydia Negromonte: Sim, e as frutas e legumes apodrecem e brotam...

Renata Marquez: Brotam e apodrecem... Alguns tivemos que jogar fora rápido. Outros estão aí desde o primeiro dia da exposição. São um monte de relógios particulares. Há ainda um outro tempo que é um *tempo cotidiano* ou corriqueiro. O tempo de lavar as mãos, o tempo de molhar o jardim, o tempo de fazer esse tipo de coisa do nosso cotidiano. E temos o último tipo de tempo que é o *tempo de arquivo*, muito presente em *Lição de coisas*, montado em um gabinete no Mezanino, que é um tempo cultural, digamos

assim, um tempo que tem a ver com a ideia de arquivo. E o arquivo de *Lição de coisas*, com seus pares foto/gravura, é um arquivo infinito, não?

Nydia Negromonte: A exposição tem esse nome justamente porque seu eixo central é a série *Lição de coisas*, constituída por esses trabalhos siameses de fotografia e gravura. Acho que todos já sabem, mas as fotografias são do meu álbum de família e as gravuras foram extraídas de um livro chamado *Lição de coisas*, que comprei em um sebo de Barcelona. O livro fala de conhecimentos gerais sobre eletricidade, minerais, vegetação, elementos... É muito ilustrado, com pouco texto, e vai sinalizando pequenos conhecimentos, pequenas pontuações de interesse pelo mundo. Fui tentando relacionar as situações desse livro com as situações do meu álbum de família. Esse trabalho é o cerne de toda a exposição. Não é objetivamente assim, pois minha proposta não era trabalhar a partir daí, mas naturalmente percebi que *Hídrica: Episódios* está dentro de *Lição de coisas* e por aí vai. Todos os trabalhos são alimentados pela observação atenta das situações dos pequenos acontecimentos. Ou a observação de uma realidade específica como em *Ilha dos Amores*, declaradamente um documentário da convivência com a Lagoa da Pampulha. Percorrer essa Lagoa que sempre vemos de fora e que nas fotografias está linda e inodora, navegar na Lagoa – o que é proibido – num barquinho especial da Sudecap, que está ali para tentar limpar a Lagoa... A expedição, nas vezes que percorri a Lagoa, gerou o trabalho *Ilha dos Amores*, fruto da observação das situações diversas que encontrei ali. Vi muitas garças... e há garças no livro também.

Percebo muitas vezes o que não parece ser importante ou pelo menos não é sempre visível. Gosto muito de pensar na ideia de imersão e emersão, de você realmente se aprofundar, observando, criando interlocuções com as situações e dali extrair a construção que desemboca no trabalho. A exposição é uma explosão dessas várias situações e contextos, que estão em *Lição de coisas*. Em *Escalera*, a fotografia se relaciona com o elemento escada: é o mesmo dispositivo só que tridimensional; a imagem se relaciona com a escada. É interessante também porque é um grupo de estudantes de arquitetura que visitou uma arquitetura moderna que provavelmente é no Uruguai, e que agora veio visitar a obra de Niemeyer. As coisas vão acontecendo à medida em que o trabalho vai se construindo. Gosto de falar sempre que “faço, logo penso”, e não o contrário.

Renata Marquez: *Escalera*, descendo a rampa do Auditório, lida com a ideia do *tempo histórico* que eu falava. E devemos acrescentar uma coisa

que não foi dita, sobre o corrimão da escada do Museu. Uma escada modernista construída supostamente no Uruguai olha para a nossa escada do Niemeyer, a escada do Auditório. Havia muitos anos que ela não estava dourada. *Escalera* também trouxe o tempo à tona ao incorporar a limpeza, o lustramento, a restauração do corrimão da escada. O trabalho é esse conjunto: a fotografia do seu arquivo particular e a restauração da escada do Museu. Um arquiteto uruguaio modernista conversando com sua cultura contemporânea e vizinha. Maravilhosas novas arqueologias que vêm à tona por causa do trabalho.

Ana Carolina Rodrigues: Gostaria de saber o que a água representa no seu trabalho, tanto em *Casa das Vitaminas* como no Museu, pois você trouxe a água para um lugar totalmente diferente que é o Museu... A água também está em *Ilha dos Amores*. O que isso representa? É uma poética ou é um acaso? O trabalho tem a ver com o cíclico da água?

Nydia Negromonte: O que ela representa verdadeiramente eu não sei. Ela move o trabalho e se apresenta como elemento fundamental. A água tem a característica de infiltrar-se. Ela se infiltra, por mais que eu não queira, na minha pesquisa. Ela sempre é ativada como um elemento que cada vez mais está presente nos meus interesses e desejos de construção. Fiz uma expedição interna no Museu porque queria ver a caixa d'água do prédio ainda quando o *Hídrica: Episódios* não estava construído. Na exposição *Identificador*, na Galeria da Cemig [Belo Horizonte, 2005], trabalhei com a água e também com o alimento como geradores de energia. O ciclo da água é maravilhoso. Adoro olhar, ler e reler a enciclopédia caduca, sabe? Aqueles desenhos do ciclo da água. Evapora e vai, a nuvem. E fico olhando aquilo, maravilhada. A água sem dúvida é um objeto de interesse da minha pesquisa, e ele acaba se infiltrando e participando em proporções variadas em cada trabalho. É meu desejo fazer uma carta hidrográfica da minha produção como puro deleite de olhar para a própria pesquisa. Mas percebo que em cada trabalho a água tem uma participação, função e intenção diferentes – a coisa se amplia! Sempre pensamos em afunilar a pesquisa, mas acho bom que não tenho objetividade suficiente para fazer esse afunilamento. Ótimo: ela extravasa, amplia e, quando percebo, ela está afunilando, como uma bacia hidrográfica que no final vai cair no mesmo lugar.

Gabriela Silva: Trabalho na Ação Educativa do Museu, então tive contato com várias visões diferentes sobre o seu trabalho. Tenho pensado muito

como o trabalho se relaciona com esse espaço. O Museu é rodeado por água, mas é uma água intocável. Você conseguiu visitar a *Ilha dos Amores* apenas no barquinho da Sudecap, que é o barco que retira o lixo. Já a água que está aqui dentro no *Hídrica: Episódios*, podemos nos relacionar com ela de diversas formas. Ela percorre o Museu, inclusive a própria arquitetura do lugar. Isso tudo ficava escondido atrás dos espelhos e agora vem à tona, se faz visível. Hoje conversei com um visitante e ele falou: “Interessante, as pessoas vêm a esse lugar, à Pampulha, por causa da água!” É uma água visível, com o odor que a gente sente, mas é uma água intocável. O trabalho traz uma sensibilização para o espaço. A água é um desenho que está presente em todos os lugares que a gente vai e esse desenho se faz visível e tocável aqui. Interagimos, podemos beber água, dar descarga, regar o jardim... Ele se faz visível inclusive no jardim com a intervenção dos *Coletores*: uma água que está invisível dentro das plantas, que é a água da própria Lagoa se fazendo visível mais próximo ainda. Acho isso muito bonito!

Marcelo Drummond: Renata fez uma interessante leitura da questão dos distintos níveis de estratificação do tempo: fiquei pensando no *tempo-água*, juntando essa ideia com o desejo da Nydia de fazer uma carta hidrográfica do seu trabalho. Nos processos que têm bifurcações, desdobramentos e recuos. Eu particularmente – falo isso para os meus alunos – não acredito em nenhum processo de criação que tenha princípio, meio e fim. Para aproximar a questão do tempo proposta pela Renata com essa carta hidrográfica da Nydia e pensando no *tempo-água*, poderíamos entender a água como um condutor do tempo? Se ela é, de fato, dentro do ciclo da vida, um mensurador – seja pela falta ou escassez, abundância ou excesso –, ela traz a ideia da temporalidade. Atua de maneira temporal sobre o ciclo das coisas do mundo...

E queria que a Cristiana e a Maria Helena me ajudassem numa outra questão. *Espelho Cego* é um trabalho que eu olho e olho e para mim é um hiato. Geralmente gosto daquilo que não compreendo, daqueles trabalhos que não conseguem entrar na minha zona de segurança. Nos quais não posso usar os meus referentes como pesquisador. Geralmente os trabalhos que me deixam mais em estado de suspensão e inquietação são os que mais gosto de observar. Foi o caso de *Espelho Cego*. Nydia ter recuado a cortina 80 cm do espelho não é mera casualidade, ela cria aquele hiato ali. Eu queria ouvi-las sobre esse trabalho. Sobre essa espécie de cascata encarnada. Quando eu converso com as pessoas, muitas não viram o trabalho. “Que trabalho, que *Espelho Cego*, que cortina vermelha?”

Cristiana Tejo: Estive no Museu há dois anos para participar da Comissão de Seleção do Projeto Bolsa Pampulha. Tive a oportunidade de ficar uma semana aqui dentro. Foi tão interessante ontem de noite, quando a gente chegou, pois eu não percebi, quero dizer, eu vi a cortina mas não me lembrava de que tinha o espelho. Claro, eu estava cansada, foi um dia que começou com uma aula de estatística que eu odeio. Então cheguei realmente esgotada e passei direto. Foi muito engraçado porque claro que é um dado arquitetônico super importante desse Museu, mas não me lembrava de que tinha o espelho. Eu olhei aquela cortina e – não sei se é porque trabalhei muito tempo numa instituição pública federal que tinha também uma arquitetura anos 1940/50 e umas cortinas pesadas... Aquilo fazia parte desse cotidiano e passou batido. Depois eu disse, “Realmente, o que é essa cortina?” Olhei de novo mas, de fato, uma cortina dessa, com esse pé-direito e essa suntuosidade, está presente lá no Senado Federal, lugar no qual cresci: meu pai trabalhava no Senado, eu ia lá fazer a minha lição, deveres e pesquisas na época, pois não tinha internet e a gente ia para a biblioteca do Senado, com carpete, cortina e curva. Foi um lapso forte! O que essa cortina está fazendo aqui? Nesse caso, ela quebra esse espelhamento, essa duplicidade, o narcisismo dessa arquitetura. Não sei, eu acho que a gente sente mais o pé-direito quando ela se impõe, porque vira realmente um elemento pesado. Quando está só o espelho – e aí eu comecei a me lembrar – a sensação de espaço quando o espelho está presente fica mais leve. É uma coisa que eu teria que sair da experiência para pensar sobre, ainda estou no fluxo da experiência.

Maria Helena Bernardes: É interessante que tu perguntas da cortina, porque de fato, de todos os trabalhos, ele é o que te põe em uma situação de maior mutismo. Acho que é daqueles desejos sem verbo, sabe? Parece que estou vendo a Nydia pensando: “Eu preciso dessa cortina. Eu quero esse monumento vermelho aqui, desse jeito. Isso vai acontecer, como presença”. Eu honestamente não tinha registro na minha cabeça dos espelhos. Engraçado, não? Não sou íntima assim da arquitetura do Museu, vim aqui só algumas vezes. É uma arquitetura de baralho, eu acho. Para mim sempre embaralham as experiências que eu me lembro de ter tido no edifício com as exposições. Mas assim que Renata falou da colocação da cortina, eu não tinha entendido que era um trabalho da Nydia. Pensei, “Puxa, essa administração anda indo tão bem, colocando essa cortina aqui [risos]! Mas Renata disse, “É um trabalho!” Aí a gente foi olhar e se deu conta, recuou. Aquele monstro, aquela coisa. Também fui afetada pela cortina, mas não tenho, vamos dizer, um discurso. Sobre alguns pontos da exposição a gente

pensa, traz e solta o verbo, a gente traz outras coisas com a experiência da vida. A cortina é essa presença magnífica, inútil e inadequada. De novo, esse inadequado, um pouco constrangedor, mas de forma nenhuma opressivo. Também tem o lúdico, tem humor, tem um desconcerto, uma inadequação que para mim ainda tornou mais visível. A inadequação sempre no sentido bom, um deslocamento do resto da estrutura do *Hídrica* e seus *Episódios*. Mas depois – é engraçando quando um trabalho vai te afetando aos poucos, por camadas – fiz um comentário bem turístico, daquelas pessoas que têm o cartão-postal da Pampulha e a história da arquitetura moderna: pensei de cara na “gambiarrinha”, no pobre dos caninhos, no “ajeitadinho”, o “caprichadinho” brasileiro, que faz tudo funcionar. Porque água para nós é muito importante. Então adotamos uma coisa que vem de Portugal: os azulejos, que são dos mouros, na verdade dos árabes, e que no Brasil tiveram ampla aceitação. O azulejo protege da água, mas também permite limpar. Gostamos da coisa limpinha. Em países europeus não temos azulejo. Eu achava muito estranho, quando morei na França, uma cozinha sem azulejo. Como é que a gente vai lavar isso aqui sem estragar a pintura? Tem que lavar a cozinha, o banheiro, esfregar bem, jogar uma aguinha boa, não é?

Minha leitura de turista da Pampulha é o contraste entre o nosso jeito brasileiro de resolver – no Nordeste me lembro do pessoal tomando banho no jardim com um chuveirinho improvisado, que lembra essas estruturas da construção, o jeito como as pessoas suspendem a caixa d’água em cima da casinha mais simples para ela ter mais força – e aquela cortina. E depois me veio a ideia desse vermelho-Niemeyer. Pensando nessa melancólica contradição de muitos arquitetos modernistas, inclusive o Niemeyer ou o próprio Le Corbusier, de esquerda, senão comunistas, que construíram tão bem para a elite, para o luxo. E, ao mesmo tempo, uma autoenganação de que não é bem assim, que isso vai, de qualquer forma, estar dado ao uso da população de um modo geral... mas não é assim. Então, o inadequado também dessa arquitetura comunista suntuosa. Tudo isso me veio, como dizia o Breton, como palavras que batem na vidraça do cérebro. Porque eu acho que esse trabalho é uma presença que quebra o discurso.

Renata Marquez: Uma coisa que de fato acontece na exposição é a amplitude da demanda de percepção do visitante. Ele é demandado sob vários níveis de percepção. Temos a cortina de *Espelho Cego*, que é presença absolutamente contundente no espaço, e temos também, do outro lado, *Mercado Livre*, por exemplo, que é um fantasma ali no espaço. Fantasma tanto na história quanto nas dinâmicas de percepção. Ele está naquela

parede baixa do Museu que dá apoio à esquadria de vidro e tem um livreto, preso no vidro, que ilustra a sua pesquisa e o seu processo. Na verdade ele traz o exterior daquela parede para dentro do Salão. Ele tem uma presença discreta no espaço, uma demanda de percepção atenta. *Escalera* também é um trabalho delicado, sutil, no meio do caminho para o Auditório. O visitante passeia entre uma presença contundente e situações mínimas, para as quais ele tem que ficar esperto, senão perde a vista.

Letícia Grandinetti: *Espelho Cego* me assusta muito porque eu não vi. E quando vi, fiquei muito assustada pelo fato de não ter visto. Fiquei parada na frente da cortina olhando. Depois, quando fui para casa, depois da exposição, fiquei pensando: “Como eu não vi?” É um trabalho que me chamou muito a atenção por isso. Ficou uma lacuna. Voltando aqui hoje, subindo a rampa e olhando para aquela cortina, me veio tão forte uma sensação de silêncio. Ele silenciou o espelho. Tudo o que eu poderia ver, tudo o que eu veria, não vejo mais. Lembrou também a questão da água, porque a água tem um espelho, o espelho d’água, e essas duas palavras ficaram ecoando na minha cabeça.

Queria falar também sobre o que achei muito bonito na fala do Marcelo, o *tempo-água*, porque foi de encontro a uma experiência que tive na exposição, que foi o *desenho-água*. Fiquei embaixo dos canos e consegui também ficar cega para os canos e ver a água como desenho mesmo. Gostaria que Nydia falasse sobre a experiência do desenho na exposição.

Fabiola Moulin: Também pensei no desenho, que é uma coisa que vi não só em *Hídrica: Episódios*. A exposição me tocou como desenho. Quando soube que Nydia ia fazer uma exposição no Museu, perguntei para ela se ela não ia desenhar – foi uma provocação. E no dia da abertura da exposição, a sensação que eu tive foi exatamente essa, que você desenhou o tempo inteiro! E de volta para a cortina e para o espelho, no momento em que vi a cortina e a impossibilidade do espelhamento, isso me bateu de novo como uma presença do desenho.

Nydia Negromonte: Em *Espelho Cego*, uma coisa que pensei quando ele estava ainda em estado embrionário, foi como vedar a imagem que o Museu já tem. A imagem espelhada é a imagem de que o Museu está sempre montado, não precisa de montagem, ela está lá, pregada. A imagem dele próprio. E eu falei: “Vou apagar essa primeira imagem com uma cor.” É muito simples – mas na verdade são vários metros de tecido [risos] – em termos de desenho é muito simples porque é um ato só. Também me perguntei

várias vezes sobre o desenho. Há o desejo de fazer desenhos de grafite sobre papel, o que pretendo fazer *a posteriori*: o desenho sem a função de projeto. Normalmente ele aparece com essa função e é uma ferramenta extraordinária, mas para além disso ele pode trabalhar um caminho contrário, de não estar a serviço, mas se servir de. Servir-se de todo esse projeto em 3D que está aí. A questão do desenho: percebo que essa formação simplesmente brota na minha produção, é inegável. Mas, ao mesmo tempo, raramente eu desenho para projetar. Várias vezes sei que Renata deve ter pensado: “Meu Deus, onde estão os desenhos da Nydia? O projeto para o *Hídrica: Episódios*?” E não mandei os desenhos, fiz apenas dois desenhos sobre xerox da própria fotografia porque sinceramente não consigo utilizar o desenho como ferramenta de projeto. Porque sei que, quando é projeto, não é *desenho-desenho*. No *Hídrica* aconteceu que eu tinha definido onde seria a colocação das caixas d’água, onde os episódios desembocariam e fiquei tranquila que desenharia o trabalho na montagem, e assim foi. Tinha que negociar com questões técnicas do sistema hidráulico e ao mesmo tempo com o que eu queria: o desenho tinha que ser fruto de um desejo de desenho e, ao mesmo tempo, ligado à função. Não queria ficar fazendo mil caminhos para chegar num ponto, só para evidenciar o desenho. Foi uma negociação interna super dura porque era tudo em função de um processo que ia acontecer, mas também eu não queria que ele fosse extremamente objetivo. O desenho aconteceu durante todo o processo e acho que tem muito a ver com o trabalho da instalação de arames e vergalhões no espaço [Centro Cultural da UFMG, 1995].

Seja o desenho ou a percepção dos azulejos para desembocar em *Mercado Livre*, tudo é observação e contato, uma fricção inerente ao desenho. Desenhar é você agir sobre um suporte. A única certeza que eu tenho, quando desenho, é que quero atrito. Não gosto de desenhar, por exemplo, com hidrocor sobre um couchê no qual você não tem atrito, não tem resistência. Me interessa a resistência, o atrito, a fricção e a percepção disso. Agir com o espaço, perceber a sua potencialidade e com ele dialogar, isso para mim é o estado de desenho.

Leandro Lança: Até agora várias pessoas fizeram associações muito felizes do seu trabalho com esse lugar. Maria Helena levantou a questão de como seu trabalho potencializou e ativou o Museu. Cristiana fez a associação de *Hídrica: Episódios* com os azulejos e a questão da higienização. Gabriela levantou a questão da Lagoa e de como se relaciona com essa água de *Hídrica: Episódios*. E, até onde sei pela mídia, uma versão de *Hídrica* vai estar na 30ª Bienal de São Paulo. Queria saber como está a sua expectativa para esse diálogo entre o trabalho e o prédio da Bienal.

Nydia Negromonte: Estou fazendo o processo de imersão no espaço do Pavilhão da Bienal. Estive lá há pouco tempo e fiz o mesmo processo de fotografar, visitar tudo, independente de onde está reservado o meu espaço. Tentar dialogar com o espaço. Novamente quis perceber a área molhada do Pavilhão da Bienal, que é um edifício gigantesco e muito seco. A água no Pavilhão – um prédio do Niemeyer também, feliz coincidência – está muito bem colocada, afastada nas suas extremidades. Tudo isso vai me alimentando, mas é um ponto zero. É uma continuidade desse trabalho aqui: foram três meses trabalhando no Museu, e agora já é a Bienal e o trabalho vai continuar, sem ser simplesmente um traslado daqui para lá. Há especificidades do edifício do Pavilhão que certamente vão me alimentar para fazer o desenho do trabalho. Exatamente o que vai ser eu não sei, ainda bem! Mas é o mesmo processo, um desdobramento e uma continuação da pesquisa.

Fabíola Tasca: Queria falar sobre um tema ao qual chego a partir do trabalho *Hídrica: Episódios* porque a possibilidade de funcionamento desse trabalho, pelo que entendi, nesses *Episódios*, essa tubulação está toda estruturada na água que vem da caixa do Museu, não é isso? Aí eu fiquei pensando nessa condição de possibilidade para o funcionamento do trabalho que está relacionada a uma estrutura que é institucional, promovida pelo Museu. E lembrei-me também de um trabalho de Héctor Zamora, no Museu da Cidade do México, no qual ele constrói uma estrutura de apêndice ao Museu, habita ali e também essa habitação só é tornada possível em função de uma estrutura que é promovida pela instituição. Então, o tema que eu gostaria de ouvir a respeito, de você ou outras pessoas, é sobre a relação do artista com a instituição, e como essa relação é uma condição de possibilidade para o trabalho do artista. Como funciona essa relação, enfim, alguma problematização nesse sentido.

Nydia Negromonte: Em *Hídrica: Episódios*, o que pensei foi o fato de utilizar a água de um equipamento público e, no momento em que o visitante acessa a obra, ele a usa de maneira privada. Mesmo que você não acesse e só observe, você está tendo um momento privado. Na questão de você tocar, você cria esse “gato” porque você sempre vai utilizar: se o trabalho utiliza água, mesmo que você não faça o “gato”, você vai utilizar água da caixa d’água do Museu. Mas é uma intenção realmente de tornar aparente essa articulação, essa negociação com o espaço. Com os *Coletores* que estão nas árvores do jardim, torna-se visível toda a rede hidráulica que está dentro da árvore e ali, onde está encapsulado, onde tem um saco, fica evidente que ali dentro tem água. Você torna pública a água privada na árvore.

Renata Marquez: A exposição e o diálogo curatorial são situações privilegiadas para que as questões e tensões entre artista e instituição venham à tona também. Isso é inclusive um campo de trabalho explícito para vários artistas: lidar/provocar/recondicionar essa tensão. No caso do Museu de Arte da Pampulha, encontramos nesse momento uma situação muito favorável e consciente desse diálogo. O entendimento do Museu e seu esforço de ser espaço público foi evidenciado pelo trabalho *Hídrica: Episódios*. Por outro lado, no campo da arte ou com o pretexto de ser “apenas” arte, muitas coisas “ilegais” (e absolutamente inofensivas!) são temporariamente permitidas, como imagino ter sido o caso do trabalho do Héctor Zamora no Museu no México [*Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis, 2004*].

Maria Helena Bernardes: Ela falou que o teu trabalho se relaciona diretamente não só com a arquitetura, mas com a instituição, o que essa arquitetura abriga, o Museu. Aqui o trabalho foi todo favorável na mesma direção, cooperativo, um desejo por parte da instituição por esse fato, por essa explicitação, por essa abertura de portas. Já no trabalho da exposição *Identificador*, na qual eram três artistas, tu, Mabe Bethônico e Roberto Bethônico, o teu trabalho teve uma passagem diferente na instituição. Apesar de ter finalmente acontecido, tinha uma certa tensão, não tinha?

Nydia Negromonte: Fiquei seis meses fazendo essa expedição dentro da empresa de uma forma tão sistêmica e obsessiva, que num dado momento a Cemig falou: “Olha, você só vai visitar a empresa agora acompanhada por um dos funcionários”. Respondi que claro, perfeitamente. Só que, depois de uma semana, o funcionário cansou. Aí ele abandonou o cargo e eu continuei... Eu realmente só não entrei na sala da presidência! Entrei por todas as salas, áreas, andares... O trabalho *Topônimo* ia contra a ideia da Cemig ao construir novas usinas hidrelétricas, pois ela tinha que desviar o rio e inundar cidades. Então essas cidades eram relocadas; se se chamavam, por exemplo, Serrana, logo criavam a Nova Serrana. Nova Serrana com casas novas, uma nova igreja... Então fiz *Topônimo*, sinalização com todos os nomes das cidades relocadas e portanto inundadas, com letras vermelhas de emergência, utilizando o dispositivo de comunicação visual existente no prédio, o mesmo tipo de letra. Inclusive um funcionário da Cemig foi quem fez a montagem. Achei que isso seria um problema, que a Cemig não iria gostar, mas a Cemig adorou porque achou que era uma celebração do próprio trabalho dela! Não quis dizer a eles que minha intenção era outra porque não é o artista que diz o que a obra é ou não é. E foi maravilhoso

porque, quando estava sendo montada, entrou um dos funcionários e falou que aquela cidade estava escrita errado... Obrigada, retiro então! Ficou menos uma graças ao funcionário da Cemig. Mesmo aqui, *Ilha dos Amores*, com certa delicadeza, fala desse problema da Lagoa da Pampulha. Eu não queria, isso eu tinha certeza, nenhum tipo de levantamento de bandeira pela poluição. Mas presenciar a resistência desses animais nessa Lagoa foi brutal. Quem me acompanhou nas expedições ficou muito abalado. É um trabalho que, assim como *Topônimo*, vai contra não a instituição, mas o contexto da instituição.

Cláudia Dodd: Queria relatar o que aconteceu em relação a *Espelho Cego*. Eu, sabendo da existência do banheiro atrás do espelho, fui direto e atravessei a cortina. Uma senhora com uma criancinha estavam sentadas no banco e... abriu-se a cortina e a criança disse: “Mãe, ela achou!” De repente um banheiro público se tornou algo desconhecido. Onde está ele? Achei muito interessante porque para mim foi uma das primeiras coisas que vi. Tenho uma admiração muito grande por essa parede de espelhos. A teatralidade, essa coisa da cortina vermelha, me remeteu a mil outras coisas que não sei se caberia aqui dizer... Lembro o trabalho de Dámian Ortega que esteve aqui há anos atrás, que é minimalista e dialogou com esses cubos de espelhos que fragmentam o espaço. Também me remeteu a alguns textos de minimalistas que ficavam debatendo a teatralidade. Uma simples interferência, como você disse, um desenho de cor, para mim foi muito impactante.

Renata Marquez: Agradeço novamente a presença e a participação de todos. Vamos agora desmontar o Auditório para remontar o trabalho *Ilha dos Amores*. Se alguém não o viu, peça que aguarde uns minutos. Até a próxima vez, obrigada e boa tarde!



91

Jasmim do Cabo

Rua Padre Belchior, Centro de Belo Horizonte

Um médico vivia com sua família numa casa dos anos 40. Certa vez, ao salvar a vida de um paciente, recebeu em agradecimento uma muda de flor denominada Jasmim do Cabo. A partir daí, tomou como hábito fazer mudas da planta, que agora habitava seu jardim, para presentear amigos e familiares. Não bastasse isso, após o nascimento de cada filho, enterrava os seus umbigos aos pés da planta. Ainda hoje, seus filhos e alguns parentes cultivam o hábito de manter o Jasmim do Cabo em suas casas.

Jasmim do Cabo é uma instalação de Nydia Negromonte realizada em 2010 na casa de nº 280 da Rua Padre Belchior, no centro de Belo Horizonte. A instalação foi incorporada à exposição *Lição de coisas* como convite extra ao itinerário de visita ao Museu. A casa é mantida pelos proprietários há 10 anos, ao lado do Instituto Undió, e a instalação, desde quando foi feita, abria-se ao público nos dias de eventos públicos do Instituto. Em parceria com o Museu, ela permaneceu aberta durante todo o período da exposição. O trabalho *Jasmim do Cabo* foi elaborado por Nydia a partir de pesquisa no álbum de fotografias da família Portes, que ali residiu por 72 anos, e do encontro atual da artista com a família Portes. Além de imagens fotográficas do álbum, foram incorporados à instalação objetos da casa reconhecíveis nas fotos, pequenos relatos e bilhetes trocados entre os seus residentes. O acervo fotográfico selecionado foi impresso em papel adesivo e fixado sobre as paredes da residência. Ao lado de cada imagem, foi aplicada argila crua sobre a parede, no mesmo formato da imagem impressa. As placas de argila umidificaram a parede e esta se desprendeu, parcial ou totalmente, revelando as camadas de pintura aplicadas ao longo de sua existência.







Lesson on things

NYDIA NEGROMONTE

07

Strangely familiar

Renata Marquez

18

Lesson on things

Photographs by Daniel Mansur and Fábio Del Re

57

Water circuit

Augustin de Tugny

65

Interludes of Modernity

Cristiana Tejo

71

From Overlands

Maria Helena Bernardes

77

Public talk with Nydia Negromonte

Pampulha Art Museum, June 16th, 2012

91

Cape Jasmine

Padre Belchior Street, Belo Horizonte City Center

07

Strangely familiar

Renata Marquez

What interests the historian of everyday life is the invisible. Not exactly the invisible, but that which can hardly be seen because for being so tiny, seemingly insignificant or completely magnetized in actions practiced by everyone, day after day. In this rhythmic repetition of daily life, and in parallel to the unstoppable chronology of the years passing which seems to age everything, there is a shared time, *the common time* of short stories intended to everyone and re-edited in everyone, time that connects us through reoccurring acts that have a curious characteristic of being increasingly unique every time they occur.

If, on the one hand, the historian of the everyday abandons the primacy of statistics and studies certain practices in the microscopy of the daily hours, investigating “the operations and individual uses, its links and the variable trajectories of the practitioners”¹, on the other hand, the daily episodes resubmitted through their displacement to the artistic field, offer the possibility of denaturalization or strangement of the practices targeting new pathways to be taken up by those practicing them. We have, here and there, the sudden presence of strangely familiar, placed in a position of observation, analysis and prospection, “the study is articulated around the relationship that its strangeness maintains with a familiarity”².

Strangeness and familiarity, repetition and singularity, mechanics and discovery, boredom and preciousness seem to be partner words that work together and inter-tensioned in *Lição de coisas (Lesson on things)* exhibition, by Nydia Negromonte. As the chosen name indicates to gathering the group of exhibited works, we have the main role of ordinary things, domestic elements, available materials for civil construction and daily common aseptic techniques of the home, body and the outside landscape; things that intend, in an unpretentious pedagogical revolution, teach us strangeness.

The term “lesson on things,” popularized in Paris in the 19th century, proposed an intuitive teaching method in which things (facts and objects) came before words. Observing meant to go from perception to the idea, from senses to intelligence, from data to the trial, from concrete to the abstract. This method of education for teachers and students produced sets of illustrations that were published, at that time, in staging encyclopedias of concrete life activities.

Lição de coisas (Lesson on things) is also the title of the series that builds, using the same framed structure, double photography and printing hybrids. The series is constructed from the artist’s personal archive of

photographs, and the illustrations were reproduced from one of the “Lesson on things” manuals that she had bought from an antique bookstore in Barcelona, Spain, about fifteen years ago. Facing the new integration of these partner images, whose pairing tells us much about the traffic between private experience, common knowledge and the relationship between non-innocent education strategies and stratification of modern society, positioning us as free observers on the border between the album in the living room and the multidisciplinary library study space.

Nydia Negromonte presents formalizations for the experimentation of common daily time that is so dear to those historians from the second half of the 20th century, who were interested in the idea of a micro-history, in contrast to the official history. The historical document invention process, the moment when historians produce their material based on their own criteria when it comes to relevance and arrangement, is creatively brought to the foreground by the artist. If we argue that every document has some make-believe power and that, in the same way, the historiography is mainly a possible writing of history, we realize that it is actually necessary to allow files to make-believe and that there are many strategies – whether scientific or poetic – used for this.

pictures pages 8 and 9: Details of the lateral facade of Pampulha Art Museum, in dialogue with the work *Mercado Livre (Free Market)*.

This act that reoccurs in each one of us – the act of collecting, selecting, recalling, retelling – approaches us from the cultural practice of forming archives. The archive time is a heterochrony on whose platform we can circulate, while simultaneously experiencing nostalgia and prospecting, familiarity and strangeness. It is sort of an open book that, in the series of partner images, is shattered to recompose itself on rerecorded slides and to serve the set of lived coincidences and the collective projection of micro-historiographies.

If, on one hand, we find in the exhibition archivist procedures customary in contemporary art practice, on the other hand, we concomitantly have the imaginary of a *bric-à-brac* fair, consisting of lost or abandoned objects from everyday life – or, inversely, trace-objects from a lost everyday life – which are put to unexpected circulation of the second-hand market. Both the antique book bought in Barcelona as well as the photographs and objects collected by the artist are propellants of new experiences offered to unexpected owners of tasks and antique objects that run a second-hand everyday life: to see again, reap again, open and close again, to repack. The strength of the second time that, instead of being a mere repetition of the same thing, presents itself as an unveiling of an unprecedented act.

pictures pages 10 and 11: Views of the wall of mirrors in the assembly process of the works *Espelho Cego (Blind Mirror)* and *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*.

M*ercado Livre (Free Market)*, a work in which Nydia installs on the ground floor half-wall of the Museum, fifteen tiles from the same time and similar design of which comprise the external facade, found and purchased on “Mercado Livre” [virtual market as it is e-Bay], deals with the formation of a new archive. In close negotiation dialogue, according to the procedures of “Mercado Livre”, a popular website to buy and sell things – itself a fluid archive of almost everything, pulsating according to market forces and their niches – *Mercado Livre (Free Market)* work expands the archive idea and connects the institutionalism of the Museum building to the domesticity of other buildings that received the same tile back in the 1940s.

Nydia takes on a detailed research and produces the tracking of the tile model used in other buildings in the city of Belo Horizonte: dance hall, residence, hospital, club and skyscraper. As is customary in all intensive research, she ends up finding what was not being sought: a similar tile is discovered by her in *Lapa do Desterro* Church, in Rio de Janeiro, possibly used in the renovation of the church in the 19th century. The work, in addition to laying the tiles purchased over the Internet on the inside wall of the Museum in the position corresponding to its fall, breakage or total absence of the piece on the outside, had produced a booklet with pictures of the buildings that share or shared the same tile. Original and copy, colonization and exchange are placed for the communication process of fictional reinvention of the historical document.

Next door, in coordinates neighboring both *Mercado Livre (Free Market)* and the Museum’s three open doors to where six hoses drain, we have some episodic points of the spatial system that composes the work *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*. The water that travels through the space and gives life to *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)* comes from the water tank located on the stone slab of the Museum, which reaches the Hall through an “illegal” water connection. This carefully planned improvised facility diverts, as a dike in the course of a river, the flow of water that ran toward the mirrored wall, which homes the bathroom locations. The water of the Museum in its overexposed version flows freely and aerial in the space. We can drink water, wet our hands, take a shower, flush and water the garden, somewhat familiar activities to the scope of intimacy that now are represented strangely overexposed.

The renovated home spirit does not arise unambiguously: we are inside the house but also outside (in the Museum), exposed to the institutional look that seems to solemnize everything. Tiles, shower, tanks, hoses, filters and discharges are familiar elements to the practical life of the

house, the kitchen, the bathroom, the garden or gardener – from automatic domestic tasks; being scenarios of particular habits shifted to the public forum. Scenarios that have as background, a huge red velvet curtain that blinds the mirror of the imposing building of exhibitionist vocation, a former Casino. The overexposed Museum is visually confined by the work *Espelho Cego (Blind Mirror)*. After all where are we?

The house (Museum) seems to be taken over as in the tale written by Julio Cortázar. In the short story written in 1946, *House Taken Over*, the author narrates the gradual invasion of the house by mysterious happenings. The invasion is perceived by anonymous sounds occupying the house, room by room, trapping the brothers living there and leading them to escape slowly into the street. The family atmosphere, comfortable, supposedly safe and stable is suddenly inhabited by outside forces – which do not make explicit in the short story where they come from or what their intentions are in coming. Expelled from the property, the brothers lock the house and throw the key in the sidewalk drain.

“— Did you have time to grab anything? — I asked her vainly.

— No, nothing.

We only had clothes on. I remembered the fifteen thousand pesos in the bedroom closet. It was too late now.

As still remaining with the wrist watch, I saw that it was eleven at night. I put my arms around Irene's waist (I think she was crying) and so we went to the street.

Before leaving I felt sorry, I closed the front door and threw the key in the sidewalk drain. If it wasn't for some poor devil having had the idea of stealing something and entering the house, at this hour and with the house taken over.”³

The strength of the strangeness of the unknown invades the house, making the old life that was taking place there impossible. The Museum (house) is also taken over by a fluidity of new order. Homeowners and appropriate Museum are two places connected by the flow of water that, in the absence of walls and amplifying the existing transparency, flows like drawings in the air. The materialization of coordinates on paper could serve to define what drawing is but, in this work, the accuracy of the line leaves the two-dimensional support and accommodates up in the building by tracing paths in space. In the aquifer course of *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*, the work spatializes as a drawing of mixed authored pipes: half a naked hydraulic installation project, half an intention of artistic installation.

Poda (Pruning) video is also about drawing: set up on the Mezzanine, it records an action done in 2004 that operates the redesigning of trees that were irregularly and repeatedly pruned by corporations perceived as competent, struggling to find its new growth balance in the

very adverse urban nature. What can we expect from this game of brutal asepsis of the landscape?

pictures pages 12 and 13: Modeling of raw clay for *Barrado (Wall Strip)*.

The murmurs from the everyday footbridges are also heard in other formal proposals presented by the artist. *Posta (Table Set)* and *Barrado (Wall Strip)* are two neighboring works that, by applying the artesian habit of coating, dear to the everyday house asepsis, articulates the familiar and the strange. *Posta (Table Set)* is a table filled with fruits and vegetables coated with raw clay, which starts a process that opens up all compositional order. Repacking the vegetables one by one, with a layer of clay that accompanies their volume, the new objects create an interactive dynamic in the biological effort of reproduction through this new mediation surface with the exterior world. A set of distinct temporalities takes place over the discovery throughout the period of the exhibition: lush buds, aerial roots, fungi and successive cracks can be noticed in a continuous process, as new shipments of repacked vegetables arrive and replace those that have perished.

Barrado (Wall Strip), made with thin squares of raw clay, builds a “barrado” [in Portuguese, a wall strip but also something made of clay] on the wall, corresponding to the sealed area of the house. Over time, the clay tiles dry and fall to the ground, taking with them historical layers of the only brick wall of the Museum, where a Peruvian saline landscape photograph was included as a direct dialogue with the Lake right there, through the window. Another mix up is offered with the work *Nota de Prova (Tasting Note)* that joins crafts, food habits and cultured education overlapping packages of fresh vegetables, descriptive texts from wine tastings and serigraphy. On the morning of the exhibition's opening, there was an action in which the serigraphic practice of “tasting notes” in plastic vegetables pods were offered to visitors as a portability of the strangely familiar.

picture page 14: Nydia Negromonte arrives at the Museum after one of her expeditions to the Island of Love.

picture page 15: Image survey produced by the artist during the expeditions to the Island of Love.

In the Mezzanine we see the “illegal” water connection made in the modernist glass. The overtaken house welcomes the flow from the water tank and this flow can return to the Lake, through the sewers of the metropolitan area, after it is used. Two images, Museum and Lake, overlap in the difficult coincidence of the use / reuse, abundance / scarcity, consumption / waste, sewer / landscape. *Ilha dos Amores (Island of Love)*, video installation in the Auditorium, was produced during five expeditions

undertaken by the artist in the Pampulha Lake on different days and times, preferably in the early morning and late afternoon. Being an artistic practice on the border between the artistic and the scientific observation, *Ilha dos Amores (Island of Love)* retells the history of the Island, integrating place of optimistic euphoria of Brazilian modernism in planning of the Pampulha region as a place of leisure and rest. The video consists of three simultaneous sequences (the island, water and animals), staging a dramatic encounter with their current inhabitants: many kinds of birds that survive in the water almost made of solid-waste nearby. The sublime look and slow-paced time of the animals modulate the captured landscape and expose itself to its Platonic double: the odorless video and the beautiful views through the panoramic windows.

The image of the storm drain to where the house key is thrown, taken from Cortázar's short story, reveals itself as symptomatic. On the one hand, it is the imaginary declaration of the end of things, the submission to the inexorable water flow of the world that carries everything, irredeemable; it is the condemnation of objects subjected to this uncontrollable flow. But it is also the obsolete imagination of "no return". The sidewalk storm drain leads to a place that supposedly does not exist, a neglected underworld that, in extreme conditions of accumulation, can cause the modernist postcard to be lost.

picture page 16: Polishing the stairs of the Auditorium, in preparation for *Escalera*.

picture page 17: Installation of *Coletores (Collectors)* in the Museum gardens.

A photograph that comprises the work *Escalera (Stairs)*, in Spanish discretely targets the Auditorium stairs. Installed in the adjacent glass hallway, it brings the image of an also modernist ladder that is believed to belong to the engineer and architect Eladio Dieste (Montevideo, 1917-2000). The newly invented historic document makes the photographic document move in time and space. It shuffles, redistributes, promotes dialog. Asepsis and care for the home are applied to the Museum stairs: its golden brass handrail was freshly polished as a part of *Escalera*. Nydia does not want to make a direct allusion to a particular time and place, but to use concrete criteria to convey notions of history, experience and the dilemmas of storing them. Again, as in the *Lição de coisas (Lesson on things)* series, personal album and historic document get mixed up, switching roles, revealing the same subjectivity from historiography.

Outside the garden, around the Lake, trees are also coated: plastic bags frame branches promoting the observation of their invisible interiority. In *Coletores (Collectors)*, the internal water flowing in the trees is diverted and reserved in the bottom of transparent plastic bags involving

the branches, making the invisible visible. "The study of disruption and rejection of daily life by deviant groups or individuals help us illuminate, as borderline cases, the routine and the existing mechanisms of domination and conservation."⁴ *Lição de coisas (Lesson on things)* gives us a tactical manual for growing daily deviations in which the researcher (anthropologist, historian, artist or visitor?), the researched (anthropologist, historian, artist or visitor?) and the object of study (house or museum, nature or culture?) get confused and exchange.

1. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p.15

2. CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano. 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 2011.

3. CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2007.

4. VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira. *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

“L’éducation par les yeux est celle qui fatigue le moins l’intelligence, mais cette éducation ne peut avoir de bons résultats que si les idées qui se gravent dans l’esprit de l’enfant sont d’une rigoureuse exactitude.”¹

The invitation received to go to Nydia Negromonte’s exhibition announced a catastrophe or at least reminded us of a past catastrophe: April 20, 1954, the breaking of the dam that held Pampulha Lake, at the same point where the avenues are enlarged today to receive the flow of confirmed visitors announced for the Soccer World Cup. The image of the dam overflowing into the pool of muck the airport became after the accident could be an apocalyptic preview for future environmental disasters that the city will have to face.

Associated with this image, the title given to the exhibition would allow for a rationale leading to alert. *Lesson on things*: listen to what things tell us, learn that they have their limits, be suspicious of your power over them or everything will run into a pool of muck!

And we remember the lessons on things from the school of our childhood: “the pencil is a graphite cylinder surrounded by a wooden cylinder,” one of them said. Lessons during which the objects, animals, the mundane landscapes of the world around us were developed or resolved in geometry, chemistry, mathematics, geography, anatomy, biology, but also in the learning of hygiene, moral and civic education. Would we rediscover all of this at Pampulha Art Museum?

Upon entering the old Casino, the place of high Belo Horizonte society balls which the banning of gambling turned into a Museum but which still retained some of its aristocratic origin, we are faced with an invasion of pipes, water tanks, sinks, reservoirs, pumps and flush buttons. A delirium of plumbers which takes over the halls and fills the spaces with its dripping, leaking and gurgling. Oscar Niemeyer’s distinguished modernist monument confronts the triviality of the plumber’s duty. Since the beginning of Modernism the relationship between the architect and the plumber bothers the first one, what to do with these inconveniences, pipes, outlets, fluids and excretions which do not match the hygiene of the ideal city, with heavenly Jerusalem’s whiteness. In 1898, Adolf Loos turned the plumber into an “indispensable” craftsman of Modernity and one of the “pillars of the German idea of Culture” and declared him as the “pioneer of cleaning.”²

Meanwhile, Le Corbusier in his projects of the twenties defines a particular situation to the sewer system. In several cases, the cleansing spaces have an organic plant that contrasts with the perpendicular dynamics that animates the partitioning of the spaces, something in the body expresses itself in these forms in relation to the “wise, correct and magnificent arrange of volumes under the light”³. In the lobby of the Villa Savoye, the first object you see is a rectangular table connected to a column, but just behind it a sink hides its hygienist necessity and its aquatic reality.

picture page 58: Printed invitation for the exhibition opening with a photograph of the dam breaking in Pampulha Lake, 1954.

picture page 59: Photograph that composes *Lição de coisas* (Lesson on things) series.

These initial moments of Modernism that recognize the need for the presence of water and fluids in living spaces were short lived. The architects then used a more modest attitude that led them to hide all fluid, plumbing, flushing and viscerae systems which denote a physical inconvenience. Nydia’s installation at the Museum restores the circulation of water in the space with liberating jubilation. The occupation is complete, opening the area for the liquid circuit convolutions. At the same time, the route designed by the pipes, the fall due to gravity, the labor of the pumps reversing the flow, the variety of containers – water reservoirs, tanks, washbasins, sinks –and containment and release systems – valves, drinking fountains, watering cans and showers – design a space that overlaps the grandiosity of the Museum and takes visitors to discover the thousands of possibilities to treat water in domestic conditions. The materials used are the simplest, those that are found in warehouses and building materials stores, no sophisticated “metal fixtures” or “accessories,” the supports are made of wood and do not let themselves be contaminated by any decorative aspect. This simplicity gives the set a giant toy character and visitors run from one event to another, following the paths that lead in the external areas of the Museum, watering the grass on one side and bathing in the shower on the other. As children, we can finally play with the faucets, pulling the discharge flush at the Museum, thus releasing a contained stream.

On the table

On a table, land forms, closed forms, fruit forms, tubers and moldings? A still life. But some indexes no longer perceive an incorrectness, the dimensions, the details? Among all, we recognize bananas, but they appear to us to be filled, rough, the cracks opened in the earth by drying, leaving a glimpse of the yellow rind of the fruit. From bananas, other fruits are recognized, cucurbits, roots appear as in a little market. These modelings

repeat the form that they enclose, containing the fruit that they seem to reproduce, holding shape in its own shape. In its foundation, modeling tries to reproduce the world by producing it again, and through contact with the earth it finds the initial gesture of the Judeo-Christian tradition, the Creator molding the first Adam-man in clay. Christ in his childhood, as proposed by apocryphal gospels, playing with his friends molding small birds out of clay, would blow on them and they would fly away. These forms of clay that duplicate the fruit they contain rediscover this confrontation of form and its animation, the production of the forms of the world and the restlessness of life. Sarcophaguses – like Egyptian mummies in the closed manner that they are reproduced in – they insert a possibility of life to which they aspire. In a few days or a few weeks, the drying ground will break open, the forms will open up and inside them rot, alcohols and colorful molds will evolve, emerging roots in search of nutrients, buds will be launched into the air. So all that is contained changes, breaking free, the form vanishes in its finitude and changes itself, overflows.

Vis-à-vis

In long rows on exhibition pulpits, images are displayed in pairs. Each pair shows a photographic image in black & white or in color and a laser engraving on paper, the two joined by a dark frame. The laser engravings present a negative image by removal of the smooth surface paper revealing the pulp of the support, and the photographic images, positive ones, are visible by the deposit of digital printing inks on the paper. The difference leads to a restlessness reading, so why is there a negative and a positive image?

In the engravings, we recognize reproductions of enigmatic illustrations, of the kind that accompanied our childhood textbooks, the books of “lessons on things” that taught us to think and understand the world according to the principles of science, hygiene and morality. The photographs are even more cryptic, featuring scenes, exotic situations, appearing to be taken from a family album, we recognize the people portrayed in various situations and can guess their relations. Scenes from trips, vacations, sports, ritual activities such as weddings, but also rural activities such as plantings and harvests, such that the frugal use of photography in the 1950’s used to define and perpetuate the memories. But it is juxtaposition and pairing that make the work. An illustration from the book “lessons on things” responds to every situation experienced by a family or some of its members, reminded by the photo image. We pass, therefore, from private to common and vice versa, and this passage is not without some friction, a friction that while it seems to appease the restlessness we have in respect to the presence of these images, at the same time it re-launches its enigmatic

character. A dialectic operation is put into play articulating two points of view, not necessarily in opposition, but which manifests congruencies and points to incongruencies, making a bridge between private and common. Each pair of images serves as a charade, a rebus. From the clash between the two images our memories are born or brought back to life. Situations duplicated by the images of private and of common trigger our memories, implicate us in these gestures and situations, and from the common stir up our experience, re-launching its enigmas to the mystery of the memory and inscribe themselves as future gestures. Thus the picture of the family car in front of the Andean mountain accompanied by an engraving displaying a lone traveler in a mountainous landscape recalls the trips that we took and our fascination facing the sublime alpine landscapes and we can bet these evocations will be re-launched in our next trip to the mountains.

The correlation is not always immediate, just as the illustration featuring a woman on her back opening a window is associated with the photograph of another woman, front view this time, paddling; in both of them the natural sunlight makes the scene more optimistic, but it means much more a call of this symmetrical and wide gesture of the arms which awakes in us the possibility to recall similar moments or situations. This dynamic openness gesture is symptomatic of the operation performed by this double imagery, opening the memory and making the course of memories flow, they reactivate and re-launch them into the circuit of experience.

Double staircase

On the curved wooden wall of the little theater of the old Casino, another photographic presence implicates us in its mystery; this time it is not calling for our memories, but for the experience we had when gazing at it. When climbing the glassed staircase giving access to the Auditorium we find it, and we see them staring at us. They, in the picture, 19 men and women perched on a concrete staircase, seem to be architecture students during the 60s visiting a piece of South American modernist artwork. Their eyes are directed upon us, as we go up another staircase – a South American modernist artwork. We are then implicated in the vagrant look of photography, which looks back at us after more than 50 years of Modernism.

However, we must convince ourselves that their looks are not addressed to us, but to a part of the staircase that we are climbing, the handrail that Nydia had restored in the occasion of her exhibition and that now shines its brass yellow fire. Our looks, crossed through time, allow us to see what would remain almost imperceptible during the visit, the action of restoration which even though slight will remain when the exhibition ends. It is because of the insistence of the crossed looks between the two

staircases – the photograph that went through time and the actual staircase that we now climb in the present – that Nydia’s action makes itself visible, legible and we rediscover the experience of reality.

Rideau

Another one of Nydia’s gesture-actions at the Museum is on the threshold of visibility, so that, almost hidden within itself, it was not seen by many visitors. The mirrored wall which visually doubles the lobby of the Museum, in which visitors see themselves walking up and down the ramps, combining all of the perpendicular logic of its views and offsets of this part, this wall was completely capped by a huge red velvet curtain. A radical act that denies the visibility contemplation proper of the exhibition space, imposing blindness. A blindness so complete that besides hindering the vision of the reflection in the mirror, the curtain itself was not seen, not perceived as part of the exhibition by the visitors and being understood as an architectural element or part of the decor of the place. However, the theater characteristic to which the red curtain refers to implies that an event is coming, that a spectacle will unfold, but that for now there is nothing to be seen, that we are still in the time before the fantasy of the theater, where fiction still has no place.

The blind gesture imposed by Nydia in its hugeness is an action that refers to the practice of painting, a layer of color imposed on the vision, hiding to better reveal. In the Byzantine iconic tradition it was common to hide them behind a veil or a curtain that could be open at times to offer them to contemplation, the first fruits of the parousia. What the gigantic curtain hides here is the moment of our visit to the Museum, the exhibition theater which we could contemplate on the mirrored wall, but this show is denied to us, the curtain never opens, it obstinately denies our presence, refusing the parousia. The paradox is complete, and what is exposed here to our gaze is an invisibility, an absence.

Ilha dos Amores (Island of Love)

In the little theater, three televisions show Nydia’s expeditions to the Ilha dos Amores (*Island of Love*), an almost inaccessible island in the middle of Pampulha Lake which seems suspended in time. Though the images and sounds we find reminiscences of the ideas we have of paradise, a natural reserve where animals live quietly and preserved. Each TV is an animated picture showing a picturesque landscape. But a closer look realizes the effects of pollution and silting of the Lake. The green color of the water is the result of its infection by bacteria and algae, floating on the surface are bottles and other debris that accumulate at the edges of the island, plastic bags are stuck in the branches of trees like strange flowers and animals

fight against pollution in order to perpetuate themselves. The effects of light, particularly at dusk, and the framings give an idyllic aspect to the images despite the elements of desolation that they carry. It is the ambiguity of these visions of an expected paradise inserting destruction and death in its proliferation. This reminds us of another “Island of Love”, the one painted by Watteau in his painting *Embarkation to the Island of Cythera*.

Norbert Elias in describing the social history of this picture⁴ tells us of the fascination it had on the poets of the 19th century, a desired utopia which one of them described as: “Earth and Heaven. It is the world of those who seek love, it is paradise found again.” The desire to find this utopia, to relive this paradise, led Gérard de Nerval to visit the real Island of Cythera during a trip to the West. But he just “found a barren and hateful island... What he had before his eyes were bare rocks and, as a sign of human cruelty, a three-armed gallows. From one of these arms hung a body. The *Island of Love* which Nydia shows us, is placed between a heavenly dream and the horror of reality, aggregating in one single vision Watteau’s utopia and Nerval’s experience. When I discovered it on the TVs installed in the Auditorium I hesitated between delight and disgust, we are confronted with the fragility of life and the vigor of natural life, the power of its flow.

Flows

And perhaps it is in this need to let flow, to break down the barriers and the walls, to guess the ruptures and prepare them, to build devices that unlock memories, this is where Nydia’s work is located. From the invitation and its catastrophe, remembered and perhaps newly announced, we unveil the urgency after several experiences to which Nydia takes us in happiness. There is indeed a liberating and jubilating character in following Nydia’s proposals, in observing the twigs escaping from the land forms, in crossing your eyes with the strangers in the photograph over the brightness of the handrail, in recalling intimate situations at the crossing of common and private, in tricking your eyes in the invisibility, in dreaming of the forces of nature, in pulling the toilet flush ...

1. Émile Deyrole.

2. LOOS, Adolf. *Plumbers*. 1898. Ver <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/PAPERS/plumbers.html>

3. LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Éditions Crès et Cie, 1923. “L’architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière”.

4. ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Episode I – Lesson on things

A book falls into Nydia Negromonte's hands. A set of prints describes the world. The "lesson on things" manuals were the basis of an intuitive method, in which from short and attractive lessons children could be encouraged to reflect on their surroundings. The starting points were objects and situations similar to a child's reality, and little by little things further away from their universe appeared. The pioneering publication is "The first lessons on things – Elementary Education Manual for school teachers and parent use" authored by North-American professor, Norman Allison Calkins. It was released in 1861, in the United States, arriving in the Portuguese Language from a Rui Barbosa translation, in 1886. It was quickly spread throughout Brazil, being recommended until about 1920, as a lesson preparation guide for Teaching School students throughout the country.

Owner of an exceptional collection of family photos, Nydia began to find similarities between the images in the "lesson on things" manual and the images produced by her relatives. Frameworks, characters, landscapes and situations duplicate as if they were a pattern capturing reality. To some extent, until the 19th century, the genres of painting attended to very rigid forms of representation and engravings and, subsequently, photographs followed their parameters. The world was inhabited by very few images and the ones that circulated were most of the time produced by experts. Nydia's family is an exception in the widespread and abundant use of photography, as it would take some decades until cameras, films and developing process became popular and really took over the masses.

However, by not having artistic intention, both manual prints and family photographs are very similar because they are indicators of a social standardization of lifestyle that has been taking shape in the last 150 years. Recently, this process has accelerated even further with the sophistication of the media and the near ubiquity of social networks. The ability to create a unique way of life cools down in the dilution of individuality into collectivity.

pictures pages 66 and 67: Images that compose *Lição de coisas* (Lesson on things) series.

Episode II – The Episodes

I once saw on TV an interview of musician Tom Zé about his artistic and biographical journey. At one point, he retells the impact of moving to the big city of Salvador. Until he was 14 years old, he had lived in the

countryside of Bahia; despite belonging to a rich family, he did not enjoy all of the comforts of "Modernity." Among the many charms brought by new a home, one that marked him in particular was the faucet. How easy it was to get water with a faucet! All you had to do was to turn a kind of knob to have any amount of water that you wanted. A brutal contrast with the backcountry's reality; where kilometers were and still have to be traveled just to get some water. In fact, the structure that supports the dynamics of contemporary life in big cities is so underground and naturalized that we barely realize our total dependence.

This testimonial of Tom Zé struck me immediately when I came across *Hídrica: Episódios* (*Hydric: Episodes*) of Nydia Negromonte. At first glance, they explain the structure that gives support to urban and modern life. We hear the water flow transpose throughout the entire space of the Museum to reach apparatuses that guarantee hygiene and nutrition: faucet, washtub, shower, toilet and water fountain. There is no way one cannot relate to this presence in the Museum with a reflection on the irruption of Modernity. As it is well known; the ingenious of Modernity is anchored in the empowerment of knowledge and the spaces of life, the so-called specializations. Just as the field of art becomes autonomous with respect primarily to the field of politics, the construction becomes the domain of engineers and architects. Not that they were not before, but their operating rules and choices no longer consider public access and, as time goes by, regulated practices encircle the space of what is possible. And in result of the new demands of urban society and their own survival conditions, new hygiene habits are imposed.

Daily tidiness, practically banned in Europe during the Middle Ages, gained new contours with hygiene technology developed from the 19th century. Cleaning and contamination are words that tend to have very broad meanings in the light of rationality. The compartmentalization of knowledge and the categorization and classification of worldly things help in the task of cleaning the knowledge of irrationality and mysticism impurities, as well as operate a life that fits the nearly industrial needs of the new capitalist society.

Originally, the Museum is one of the tools of this logic of classification and autonomy, because it removes from the life of subdued society objects which, to Western eyes, deserve to be enjoyed aesthetically. Roughly speaking, the major museums are built with the mission to preserve relics and pieces not functioning in its traditional use from which were stolen. Every great 19th century empire began to have its own museum as a great trophy in honor to their power, the main being: the Louvre Museum (France), the British Museum (England) and the Pergamum Museum (Germany). Nowadays, the museums assume another social role and many

of them seek to tighten their own social and historical place. However, we are still in a specialized field that separates what is art from what is life, in which the legitimization process rearranges itself among the agents of the field and the re-composition power of this field is immense (the questioning is already part of the speech). *Hidrica: Episódios (Hydric: Episodes)* reinforces the reflection on the place of things and the process of conducting them and conducting life.

Episode III – A Trip to the Island of Love

Of all the paintings by Antoine Watteau, *L'Embarquement pour l'Isle of Cythère (The Departure to the Island of Cythera)* is perhaps the most paradigmatic of an era that predates the modern world, before the French Revolution and the Industrial Revolution. In it, the aristocracy is portrayed in what they did best: idleness to make living simple. The crossing to the Island of Love denoted a foray to the pleasures of courtship, seduction, in an idyllic place, where both human and world nature flourished without reservation. Norbert Elias¹ takes this framework and how it was received as a starting point for a reading about the beginnings of Modern Art. He locates in the group around the Rue du Doyenne (1834-1837) – headed by Gérard de Nerval and formed by young artists and writers, both romantic and conservative, – to ignite a new feeling against the changing world and that would be absorbed by the art of the period. Created at the beginning of the reign of King Louis Philippe, the group was searching for a counter-image:

“a dream, to compensate the gray and sober routine of the bourgeois society. [...] It was in this situation that Nerval and his friends rediscovered Watteau and especially his pilgrimage to the Island of Cythera, interpreting the artist and his canvas according to the disposition of their spirits, their emotional needs and ideals. They saw the painter as a representative of the paradise they had lost. They were seeking to revive this era, throwing elegant parties, and seeing them as the “gallant Bohème. [...] The disillusionment with the utopias of youth itself became, from that moment on, a frequent and recurring phenomenon.”

The big question brought by Nerval is that he, in fact, leaves to the Island of Cythera full of hope, only to find total disappointment. In his imagination, the Island of Love was also the fountain of youth and beauty; the place where the exuberance of nature met the sumptuousness of the clothes of the “pilgrims of love.” However, the real island, called Cerigo, is arid and under British control, and was the place where prisoners were executed. He encounters a gallows with three ropes and from one of the ropes, hung a body. Stunned, he writes, “in the ground of Cythera, I saw a hanged man for the first time”. Since then, his work changes and this experience becomes a model.

“Here we found, perhaps for the first time in a literary form, a fundamental experience which arises in numerous variants, as a leitmotiv in the literature of the 19th and 20th centuries, and whose literary urgency openly reflects an insuperable difficulty of men in the great society. There are some societies whose power structures somehow become mandatory, so to speak, an idealistic optimistic mentality among art and culture producers. In these cases, the powermen from every time artists, writers, philosophers and also scientists eventually introduce, into the sphere of public debate, aspects of human life that are contrary to the ideals of consented public canon. The explicit treatment of natural and social reality aspects that contradicts the ideal presented as real, is perceived as dangerous to the established order.”

The sociologist also points out that the ugly, fake and evil of the world become matters of “good literature”, destabilizing the literary and artistic taste, sweeping “away from the court society supremacy, as well as the non-specialist supremacy. Many important writers from France devoted their work to the debate on the Island of Love, including Baudelaire, Victor Hugo and Verlaine. Summed up as, “the change in the dominant atmosphere of the beautiful to the horrific utopias, from the ideal to the nightmare, certainly did not take place only once. It is a process which was consolidated only in the 20th century”.

Nydia's *Island of Love* resumes the talk about disappointment. Her foray into the homonymous island, located in the Pampulha Lake is also a reality check to what remained of one of Belo Horizonte's postcards. When the Pampulha Architectural Complex completely worked, many couples isolated themselves in this nook, which offered privacy and romance. The Lake was composed of the Casino, the Ballroom and the Church, and there was a kind of communion between invented nature and built spaces. The re-functioning of the building was not accompanied by an improvement of the Lake. The debris from the city flowed straight to the Lake and the Island of Love, which became a garbage disposal. The sewer of an almost modernity.

With this work, we revisit disenchantment. In this case, the collapse of a utopia that becomes present in Brazil in the 1940/50's, having Oscar Niemeyer's architecture as one of its icons. Pampulha is the prelude of what Brasília would be: an artificial paradise. Decades later, we have to admit that reality has taken an assault from the utopias of the period. A phrase from a song by a rock band from Brasília, *Plebe Rude*, summarizes the state of affairs: “The concrete has cracked ...” The water that we see outside the Pampulha Museum is beautiful and dirty. The inside of the Museum was found to be boring and clean. Both with an artificial origin.

1. ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

In a large reservation, isolated from the rest of the world, dwell the most beautiful and robust wolves in Russia. Researchers study these animals, located at the top of the food chain, and update the contamination map. Enveloped men tread on dry branches. Removing your helmet is allowed, but digging the ground still is prohibited. Thirty years ago the air would tear the skin off their faces. The news is that thanks to Chernobyl the wolves will not disappear from the steppe plains.

*

At first it seemed something was out of place, although everything was more or less aligned. Anyway, whoever worked there was very dedicated. Even the dehydrated space of a Museum has "wet areas", we've been told. I'd never thought of that.

*

In the evening the Casino floats like a golden prism against the black background of the Pampulha Lake. It is seven o'clock. The guards say goodbye and the doors are closed, one by one. Rute and Renata take us to the administration room where we have some tea to calm down our airport-saturated minds. Then we go down to the Hall which we had crossed in a hurry when we arrived.

*

Yards and yards of PVC piping crossed the large Hall in right-angled lines, reaching faucets and stop valves installed at arm's length. Large bowls and tanks sitting on the floor with long, partially rolled up hoses connected to the outputs of the drains. Even then, there were those who stuck their heads through the door and returned to the park with the news: "The Museum is empty." Others didn't even go in, looking through the glass: "The Museum is under repair." There were some who went in and moved straight towards the ramp. Only the children ran fast to the faucets: "There is water in the Museum!"

*

There it is. A bottle of mineral water abandoned there, some pretty railings in cast iron,

maybe – I don't know, I can't remember – and, right after that, the stairs. The place is full of stairs of all kinds, but that was the only one I thought was worth recording. In addition, there are these typical metal bars casually pushed to the side. We kept wondering what exactly they were going to do with all those bricks, but we had to keep going.

*

The origin of the water was located at some point above the Mezanine. Nydia said that the same water that came out of those faucets had once run in Peru, in New Zealand or in China. There is water everywhere, and it is the same water. Underground rivers, seas of oysters, creeks of bile, streams of tears. There is water in the Museum. Everything very well done, all sealed up. Nice and tidy.

*

To me, that is a very gratifying feeling: you don't often find a building in a process of construction and deconstruction at the same time. I believe they didn't know whether they wanted to maintain that part of the hotel or not, so it seemed more intelligent to simply leave it there... Moreover, one never knows when a traveler or tourist will show up at the hotel asking for a roofless environment, for example. They were very shrewd in this sense. Now we can see the new part, which is not very different. In other words, in total you won't find any logic.

*

Next day. The morning light broadened even more the void in the great Hall. Now the hoses were totally stretched around the floor and crossed the wide open doors out to the gardens, where you could take them in your hands and water the plants in the garden. The breeze swept the room smelling of grass and sounding like the street. Rute and Renata were having a good time, opening valves and pulling flush strings, making toilets thunder in the Hall of the old Casino.

*

Island of Love. Who saw it?

*

Beyond the ramp a red curtain covered the gigantic mirror panel from top to bottom. At night it was a magnificent element, a stranger to all the rest, vibrating in unison with the copper light. In the day it was dry, obtuse.

*

A pipe connected to the water reservoir protruded to the outside between the roof and the ceiling, and then bent in an angle and returned to the inside of the building through a crude hole on the pane of a window. It was a "gato", the name we give to illegal water connections.

*

"Nydia made a 'gato', people!" Said Rute, knowing that we would perfectly understand the expression. It was visible that she was delighted with this detail of the work. I forgot to ask how she would explain to foreign visitors the meaning of that part through the window stealing water from the attic.

*

Alligators, capibaras, herons. The boat leaves the shore, leaving behind the well-mowed lawn. Navigators run the waters searching for the overlands fauna. What beasts are there? Green water, emerald green, Minas green, water green, washed by algae. *Island of Love.*

*

These are pebbles on the wall. Think of how these hundreds of little rocks were installed there, in such a gentle manner. I like that, somehow, because to me it suggested an indefinite situation.

We finally make it to the lobby and, looking through it, we see some turtles swimming in the turtle pool. There is also an alligator there, but it doesn't seem to bother the turtles. I like that a lot, you get there and you find a little pond with turtles and it's a nice thing to see.

Here, another close-up of the turtles in the pond. There are some of them... There is a little rock there so they can climb... Have some fresh air.

*

In the infancy of Pampulha, couples would go out furtively on boats to date on the Island. In the evening the Casino floated, golden, against the black background of the Lake. In the day it was dry, obtuse. Who saw it?

*

Nydia's "gato" has the quick intelligence of the backyard, it smells like a swept earth floor, a large lid closing a septic tank, clothes drying in the sun.

*

Someone arrives and tidies up the house. Soon others will join the party. These attract others and together, all in good hearts, they open the doors, extend hoses, bag up branch tips and collect the water that flows from the tree trunks. In the end, everything is disassembled. The good ones wash their trails.

*

A Peruvian friend told me that in Lima, Nydia's hometown, people are permanently dedicated to enlarging their houses. When they finish the enlargement on one side, they start again on the other side. The works never end, fostered by a law which exempts buildings under construction from taxes. Lima inhabitants already are born with the expertise of building annexes.

*

At some point it seems they decided to build floors, and then they decided it was not a good idea and decided to demolish them and leave this irregular effect, pointy as a modillion jumping out of the wall. It is like a kind of Piranesi – I don't know if you know the engravings of the Prison series by Piranesi, but they are full of these planes which go nowhere and stairs that simply disappear into the clouds. And this thing just pops out of nowhere, amidst the Mexican dust and you find yourself there, abandoned, alone, surrounded by this beautiful wall structure. I like this particular technique a lot. We could say that this is about disarchitecture: it breaks out from unnecessary pavements. After all, pavements are not built only so that we can step on them, I mean, you can see some parts of the decorative motifs on the floors. Actually I spent many happy moments at Hotel Palenque, meditating about this particular session. It really attracted me. I like its broken appearance. You know, you can visualize the sledge hammers coming and demolishing, tearing out pieces of concrete.

*

Where Niemeyer elongated curves, Nydia broke straight lines. Nydia's aqueduct is from another world.

*

A team regularly collects trash discarded on the Pampulha Lake. Men in uniforms take a boat, cross the thick water and observe alligators which in turn observe capibaras and herons. Bubbles excite the surface.

*

It was as if a skillful plumber had run to the Museum to answer an emergency call. You can imagine him in the Hall, pulling here, patching there, adjusting over yonder. Sealing tape and spanner. Connections and pipe bends. In the end nothing drips, nothing leaks, nothing overflows. Good pressure in the pipes, no bubbles to upset. Everything flows.

*

Ah, here we have another sight: the mound of broken bricks. What seemed interesting to me was the way the grass grows on it, how it disappears among the bricks and how we can see it reappear right ahead with a thick foliage. Back there is the restaurant we were just talking about.

*

I pulled the string. The familiar sound of a toilet flush echoed in the Hall. "What a strange thing!" Not even in my most heretic thoughts had I ever dreamed of doing that inside a Museum. I pulled the string again.

*

Sun upright on gelatinous water. The boat approaches the *Island of Love* and goes around and around it. Nobody has set foot there in years. A soft spin on the shiny, dense water. Sometimes it is beautiful to die.

*

77

Public talk with Nydia Negromonte

Pampulha Art Museum Auditorium, June 16th, 2012

Renata Marquez: I'd like to open the conversation by commenting how important is this geographic convergence that we see today. From Recife to Porto Alegre, passing by Belo Horizonte – a kind of middle that is not a center because we are a little to the side – it's great to be able to have such a geography and think from these other points. I think we share the mite of non-homogenization of things, to maintain the diversity and particularities of places, to not easily fall into the models of the artist, the art itself, the curatorship, the exhibition... This is of a major geography about to be cultivated. Maria Helena, when speaking of Nydia's work, used words like friendship, affection and happiness. These are fragile moments, but it is important to remember that art is also a place capable of generating new affective contacts with the world and among people involved. *Lição de coisas (Lesson on things)* brings us to this affective dimension with everyday objects and actions, promoting the creation of this place of affection. In the video that documented Nydia's work *Casa das Vitaminas (House of Vitamins)* in Porto Alegre, presented by Maria Helena, we see a strong forming moment of an affective collectivity. An instantaneous community establishes itself there, works perfectly, and then it vanishes. It is a communal assay similar to what we had here on the opening day, with *Nota de Prova (Tasting Note)*. This work is in the Mezzanine, just as a symbol of what happened on the opening day, through a special machine for silkscreen and a visual account of what happened. Those vegetable cases that we find in the supermarket, transparent cushions sanitized and ready for consumption, at the moment were being given the silk of "tasting notes", as wine connoisseurs would say. The knowledge of a specialized description is superimposed on an object that is both an encased landscape and a food (lettuce, arugula, radicchio, Swiss chard...). The cases, re-edited with the new and inappropriately printed label, were set out for the visitors to take: a curious community has formed around the labeled cases. Still on the idea of community, we have *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*. The *Episodes* invite us to do solitary acts in the public dimension. We wash our hands, flush, drink water, water the garden, and take a shower: these are solitary acts, except that here we can repeat such acts in public. Politically, what does it mean? Bringing the private dimension to the public dimension, to think environmentally... Selfish or irresponsible acts are back in the public dimension. We see and we are seen.

1. The parts in italics have been extracted from **Palenque Hotel**, a narrative written by Robert Smithson in 1972 in which the artist reports his impressions of a trip to Mexico in 1969.

Cristiana raised the issue of Modernity, having mentioned the knowing and the not knowing: I find it very interesting. We can think about *Lição de coisas* (*Lesson on things*) precisely in this context of knowing / not knowing, the critical of the awareness invented by Modernity of what is understood as knowledge. Knowledge has been postulated as a scientific thing. If science is then legitimate knowledge, what is other possible knowledge of which we notice the existence? How does this happen in the world? *Lição de coisas* (*Lesson on things*) articulates the idea of systematized knowledge in books and catalogs and knowledge of everyday experience, which is usually from the category of not knowing, the knowledge that can be found in every corner of Brazil through diverse ways of making things.

If I may, I want to make one more comment about the affection. Since the first seminar – and those who have been in this Auditorium at other Contemporary Art Project seminars in 2011 know this – we decided not to use the stage in an attempt to create a moment of intimate conversation. I feel that we may have achieved that today, finally! In fact I see this horizontality, this moment of transformation of the Auditorium into a type of living room. I realize this spirit today and I'm happy with it. The lecture, panel discussion or debate format touched the living room tone, don't you think?

Nydia Negromonte: I would like to thank everyone. It is always good to revisit our own work and be able to discuss it. I think that is the way we really can rethink and update according to our own ideas that are not always very objective – at least in my working process. I would like to thank the Museum and Renata inviting me to this exhibition, which is a wonderful time to be able to take the projects out of the closet and build, or even bringing up inexistent projects that are mainly just inside of our head. They only realized, at least with me, when I really find a space in which I can act, interact and think about them. I found it interesting that Cristiana and Maria Helena made different settings, with regard to my work, each one seeing it differently. Maria Helena remembered the drawing that is always present in my work, and Cristiana spoke of the issue of cleaning the tiles, of the wet area of the house, presently in *Barrado* (*Wall Strip*). The tile is always covering the wet area, constantly relating it with the water, whether it is preserving the wet area, or by a washing – which I had not thought about before.

Renata Marquez: *Lição de coisas* (*Lesson on things*) is an idea that serves as the structural axis of your work and is materialized in different ways. It has to do with the idea of knowledge as file and the idea of knowledge

as experience. Knowledge can be acquired in different ways, in books and illustrations, but also in experience. The exhibition passes through these two paths and the tension between them. I was thinking that the issue of time is also very important in your work and I wanted to know what you think about this. I was mapping out the types of time that the exhibition deals with, within the idea of learning possibilities, in ways of obtaining knowledge and retaining it. In the exhibition, we have the first type of time, shall we say, that it is a *historical time-space* very specific, situated, which I can see in the work *Mercado Livre* (*Free Market*) and *Ilha dos Amores* (*Island of Love*), for example. They have a relationship with the historical space-time, the Museum and Pampulha. We also have the idea of a *natural time*; biological, corresponding to the fruits that are rotting in *Posta* (*Table Set*) and to the water that is flowing (in *Hídrica: Episódios* / *Hydric: Episodes*). The water comes and goes, at a time that is of nature, something that is independent of us. *Posta's* table seems to present a lot of different chronometers: ginger is a chronometer; the banana is another one...

Nydia Negromonte: Yes, and fruits and vegetables rotting and sprouting...

Renata Marquez: Sprouting and rotting... Some we had to throw away fast. Others are there from the first day of the exhibition. They are a bunch of small clocks... There is another time which is an everyday or *ordinary time*. Time to wash your hands, time to water the garden, time to do these kinds of things in our daily lives. And lastly we have the kind of time that is *archive time*, very present in *Lição de coisas* (*Lesson on things*), series exhibited in the cabinet mounted on the Mezzanine, which is a cultural time, so to speak, a time that has to do with the archive idea. And the archive of *Lição de coisas* (*Lesson on things*), with its photo/printmaking counterparts, is an endless archive, isn't it?

Nydia Negromonte: The exhibition is named this precisely because the axis of the exhibition is the *Lição de coisas* (*Lesson on things*) series, consisting of those siamese works, photograph and printmaking. I think everyone already knows, but the photos are from my family album and the pictures were taken from a book called *Lição de coisas* (*Lesson on things*), I bought at an antique bookstore in Barcelona. The book speaks of general knowledge about electricity, minerals, vegetation and elements... It is very illustrated with some text, and goes on signaling small skills, small points of interest for the world. I was trying to relate situations from this book with situations from

my family album. This work is the cornerstone of the whole exhibition. Not so objectively, because my proposal was not working from then on, but naturally I realized that *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)* is within *Lição de coisas (Lesson on things)* and so on. All of the works in the construction of the exhibition are fueled by attentive observation of the situations of small events. Or watching a specific reality as in *Ilha dos Amores (Island of Love)*, professedly a documentary of living together on this Island of Love which is at Pampulha Lake. Browsing over this Lake, which we always see from the outside and in pictures, and as so is beautiful and scentless, sailing on the Lake – which is prohibited – in a special Sudecap boat, which is there trying to clean the Lake... To the exhibition, in the many times I traveled the Lake, I made *Ilha dos Amores (Island of Love)*, the resulting of a careful observation of the various situations that I encountered there. I saw many herons... and there are herons on the book too.

Often I perceive that fact that does not seem to be important or at least that is not always visible. I love to think of the idea of immersion and emersion; you really get deeper, watching, seeing, creating interlocutions with the situations and then from there extract some construction which flows into the work. The exhibition is an explosion of these various situations and contexts, which are in *Lição de coisas (Lesson on things)*. In *Escalera [Staircase, in Spanish]*, the photo relating to the staircase element is the same device except that it is three-dimensional, the image is related to the real staircase. It is also interesting because it is of a group of architecture students who visited a modern architecture which is probably in Uruguay, and now came to visit the work of Niemeyer. Things are happening to the extent of which the work is being built upon. I always enjoy saying that “I make it, therefore I think,” and not the contrary.

Renata Marquez: *Escalera*, right there down the Auditorium ramp, deals with the idea of historical time which I was talking about. And we must add something that was not said yet that is about the handrail of the Museum stairs. A modern staircase constructed supposedly in Uruguay beholds our Niemeyer staircase here, which is exactly the staircase of the Auditorium. There were many years it was not golden. *Escalera* also brought about up-to-date time to incorporate cleaning, polishing and the restoration of the staircase's handrail. The work is this set: the photograph from your private archive and the restoration of the Museum's staircase. A modern Uruguayan architect talking to his contemporary culture and neighbor. These are wonderful new archaeologies that are updated because of the work.

Ana Carolina Rodrigues: I'd like to know what water represents in your work. As in *Casa das Vitaminas (House of Vitamins)* as here in the Museum, since you brought the water to a totally different place. The water is also in *Ilha dos Amores (Island of Love)*. What does this represent – is it poetic or is it a fluke? Do you think your work has to do with the water cycle?

Nydia Negromonte: What it represents, I do not really know. It moves my work and presents itself as a key element. The water has the seep-into characteristic. It seeps into, however much I do not want it in my research. It is always activated as an element that is increasingly present in my interests and desires of construction. I made an expedition inside the Museum because I wanted to see the building's water tank even when *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)* wasn't constructed. In the exhibition called *Identificador (Identifier)*, at the Cemig Gallery [Belo Horizonte, 2005], I worked with water as well as the power supply such as energy generators. The water cycle is wonderful. I love to look, read and reread the expired encyclopedia... Those water cycle drawings. Evaporates and goes up to the clouds. And I stare at it in amazement. Water is certainly an object of interest of my research, and it ends up infiltrating and participating in varying proportions in each piece of the work. It is my desire to make a hydrographic chart of my own production as pure delight to just look at my research. But I realize that the water in each artwork has different participation, function and intentions – the thing extends! We always think of narrowing down research, but I think that it's good that I do not have enough objectivity to this narrowing. Great: it overflows, expands, and when I realize, it actually is tapering as a watershed that ultimately will fall in place.

Gabriela Silva: I work in the Museum's Education Program, and I had contact with several different views on your work. I have thought a lot how the work relates to that space. The Museum is surrounded by water, but the water is untouchable. You could visit *Ilha dos Amores* only in the Sudecap boat, which is the boat that removes the garbage. Already the water that is in *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*, we can relate to it in many ways. It travels throughout the Museum, including in the architecture of the place. It all gets hidden behind the mirror, and now comes forth, becoming visible. Today I talked with a visitor, and he said: “Interestingly, people come to this place, Pampulha, because of the water!” It's a visible water, with the odor that we feel, but it is an untouchable water. Your work brings a raising awareness of the space. Water is a design that is present everywhere we

go and its drawing is visible here, and becomes touchable. We interact, we can drink the water, flush, water the garden; it is visible even in the garden with the *Coletores (Collectors)* intervention: water that is invisible in plants is made visible even closer. I find that beautiful!

Marcelo Drummond: Renata raised the question of different stratification levels of time: I was thinking of *water-time*, adding that idea with Nydia's desire to make a hydrographic chart of her work. In the cases which have bifurcations, developments and setbacks. I speak a lot for my students – I do not believe in any creative process that has a beginning, middle and an end. To approach the question of time proposed by Renata with this hydrographic chart of Nydia's, and thinking of *water-time*, we could think of water as a conductor of time? If it is, in fact, within the life-cycle, a measurer – whether due to the lack or scarcity, abundance or excess, it brings the idea of temporality. It acts in a temporary manner upon the cycle of the things of the world...

I also would like Cristiana and Maria Helena to help me on another matter. *Espelho Cego (Blind Mirror)* is a work that I look and look at and for me is a hiatus. Generally I like not understanding what I see, those works that cannot get into my comfort zone. Where I can no longer use my references as a researcher. Generally works that make me more in a state of suspension and restlessness are the ones I most like to observe. This was the case in *Espelho Cego (Blind Mirror)*. Nydia having pulled up the curtain 80 centimeters from the mirror is not a mere chance. She creates that gap there. I wanted to hear you on this work. About this kind of incarnate cascade. When I talk to people, many have not seen the work. "What work, what red curtain?"

Cristiana Tejo: I've been in this Museum two years ago to participate in the Bolsa Pampulha Selection Committee. I had the opportunity to stay a week here in this Museum. Last night it was so interesting, when we arrived, I did not realize, I mean, I saw the curtain, but I did not remember that it had the mirror. Sure, I was tired; it was a day that began with a lecture on statistics that I hate. So I got here really exhausted and I passed through it. It was very funny because of course it is an important architectural element of this Museum, but I could not remember that it had the mirror. I do not know if it's because I worked a long time in a federal public institution that also had architecture from 1940s/50s and some heavy curtains... That was an everyday part of life and has gotten away. Then I said, "Really, what

is that curtain?" I looked again but, in fact, such a curtain that, with this ceiling and such whole sumptuousness, is present there in the National Senate, a place in which I grew up: my dad worked in the Senate, I went there to do my homework at the time because we had no Internet and we'd go to the Senate library, with carpet, curtain and bow. It was a strong lapse! Really, what is this curtain doing here? In this case, it breaks this mirroring, this duplicity, and the narcissism of this architecture. I think we notice more the ceiling space with the presence of the curtain, because it actually turns into a very heavy element. When it's just the mirror – and then I started to remember – the feeling of space, when the mirror is present, gets lighter. It is something that I would have to leave the experience to be able to think about. I'm still in the flux of the experience.

Maria Helena Bernardes: It's interesting that you ask of the curtain, because in fact, of all the works, it is what puts you in a situation of greater silence. I think it's those desires without a verb, you know? Looks like I'm seeing Nydia thoughts, "I need that curtain. I want that red monument here. That will happen, as presence." I honestly had no record of the mirrors in my head, funny right? I'm not as intimate of the architecture of the Museum; I came here only a few times. It is a deck of cards architecture, I think. For me they always shuffle the experiences that I remember having in the building with the exhibitions. But when Renata spoke of the placement of the curtain, I had not understood that it was a work by Nydia. I thought, "Wow, this administration is doing well, putting that curtain here [laughs]! Renata told me, "No, it's Nydia's work!" Then we went to look and realized, stepped back. That monster, that thing. I was also affected by the curtain, but I don't have a speech. On some points of the exhibition, it brings and releases the word; we bring other things with the experience of life. The curtain is a magnificent presence, useless and inappropriate. Again, this inappropriate, rather awkward, but by no means oppressive. It also has playfulness, humor, bewilderment, an inappropriateness that made it even more visible to me. Inadequate always in good sense, is an offset from the rest of the structure of *Hidrica (Hydric)* and its *Episódios (Episodes)*. But then – it is great when a work is affecting you gradually, in layers – I made a touristic comment, from those people who have Pampulha postcard and the whole modern architectural history: I immediately thought about "the Brazilian way of working around problems", which makes everything work. Because water is very important to us. So we take something that comes from Portugal: the tiles, which are Moorish, actually from the Arabs, and in Brazil had wide acceptance. The idea of a protective tile from water but also allowing it to

clean. We like clean things. In European countries we do not have tile. I felt very strange, when I lived in France, a kitchen without tiles. How are we going to clean without ruining the paint? We have to clean the kitchen, the bathroom, and scrub well, spraying clean water, right? My touristic interpretation of Pampulha is a contrast between our Brazilian way of addressing things – in the Northeast I remember the people bathing in the garden with a makeshift shower head, reminiscent of these building structures, the way people suspend a water box on top of a simple cottage for it to have more water pressure – and that curtain. And then came the idea of that red-Niemeyer. Considering this melancholic contradiction to many modern architects, including Niemeyer and Le Corbusier himself, communists but who built so well for the elite, for luxury. At the same time, a self-deception which is not the case, this will, in some form, be given for public use in general... but it's not like that. So, inappropriately this is also sumptuous communist architecture. All this came to me, as Breton said, like words hitting the glass walls of the brain. Because I think this work is a presence that breaks speech.

Renata Marquez: There's something that occurs in the exhibition, that is the amplitude for visitor perception requests. We have the curtain of *Espelho Cego (Blind Mirror)* that is an absolutely striking presence in the space and we also have, on the other side, *Mercado Livre (Free Market)*, for example, that is a little ghost in the Hall. A ghost both in history and in the dynamics of perception. It has also a little booklet that tells its story available for the visitors. I mean, it has a discreet presence in the space. An attentive perception is requested by Nydia. The visitor is requested to go down under various levels of perception. *Escalera* is also a delicate work, subtle in the halfway to the Auditorium. The visitor walks between a striking presence and minimal situations, for which he has to be smart or he will miss viewing them.

Letícia Grandinetti: *Espelho Cego (Blind Mirror)* scares me very much because I didn't see it. And when I did, I was very scared by the fact that I hadn't seen it. I stood in front of the curtain, looking. Then, when I went home, after the opening, I was thinking: "How come I didn't see it?" It's a work that called my attention for this reason. There was a gap. Coming back here today, walking up the ramp and looking at that curtain, a feeling of silence took me so strongly. It has silenced the mirror. Everything I could see, I do not see anymore. It also reminded me of water, because water has a mirror, the water mirror, and these two words were echoing in my head.

I would also like to talk about what was really pretty in Marcelo's words, *water-time*, because it connected to an experience that I had which was the *water-drawing*. I stood under those pipes and I also became blind to the pipes and was able to see the water as a drawing. I would like Nydia to talk about her drawing experience in the exhibition.

Fabiola Moulin: I also saw the drawing, not only in *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*, but all the exhibition touched me as drawing. When I found out Nydia would have an exhibition here at the Museum, I asked her if she would draw. It was a provocation. And on the opening day I had a feeling that was exactly this, that Nydia were drawing all the time! And back to the curtain and to the mirror, when I saw the curtain and the impossibility of mirroring, this hit me again as a presence of drawing.

Nydia Negromonte: In *Espelho Cego (Blind Mirror)*, something I thought about when this work was still in its early stage was how to seal the image that the Museum already had. The mirrored image is the image of the Museum as being always assembled, there is no need for assembling, it is there, fixed. Its own image. And I said: "I will erase this first image with a color." It is very simple – well, it's several yards of fabric [laughs] – in drawing terms it is very simple because it is one single act. I have asked myself several times about the drawing. There is a desire of making graphite drawings on paper, which I intend to do later: the drawing without the function of project. Normally it shows up in this function and this is an extraordinary tool, but beyond that it can maybe work a reverse way, not being at the service of, but serving itself of something. Of serving itself of all this 3D project that we can see. The matter of drawing: I perceive that this form simply sprouts in my production, it is undeniable. But at the same time I rarely draw in order to project. Many times I know that Renata must have thought: "My god, where are Nydia's drawings?" The design for *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*? I did not send these drawings, I sent two drawings on Xerox on the image itself because I sincerely cannot use drawing as a project tool. Because I know that, when it is project, it is not a *drawing-drawing*. For *Hídrica (Hydric)*, I had defined the location of the water reservoirs where the episodes would discharge and I was confident that I would draw the work during the set up, and so it was. I had to negotiate with technical questions of the water system and at the same time with what I wanted: the drawing had to be the product of a drawing desire and, at the same time, connected to its function. I did not want to walk

a thousand paths in order to arrive at a point for making the drawing evident. It was a very harsh internal negotiation because everything was a function of a process which was about to happen, but I also did not want it to be extremely objective. The drawing happened during the whole process and I believe it has a lot to do with the work of installation of wires and rebars in space [in Cultural Center of the Federal University of Minas Gerais, 1995].

Whether it is the drawing or a perception of the tiles to end up in *Mercado Livre (Free Market)*, everything is observation and contact, a friction inherent to the drawing. To draw is to act on a support. The only certainty I have when I draw is that I want friction. I don't like drawing, for example, with magic markers on soft paper where you have no friction, no resistance. What interests me is resistance, friction, and the perception on that. To interact with the space, realize its potential and dialogue with it, to me this is the drawing state.

Leandro Lança: Many people have made very happy associations of your work with this building, this neighborhood. Maria Helena raised the point of how your work has strengthened and activated the Museum. Cristiana made an association with *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*, the tiles and the matter of hygiene. Gabriela raised the matter of the Lake and how it relates to the water from *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*. And, as far as I know from the media, a version of *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)* will be at the 30th São Paulo Biennial. I would like to know what is your expectation for this dialogue between your work and the Biennial building.

Nydia Negromonte: I came from a process of immersion in the Biennial Pavilion. I was there not long ago and I did the same process of visiting and photographing the whole space, regardless of the space that has been reserved for me. I try to have a dialogue with the space. Again I wanted to perceive the wet area of the Biennial Pavilion, a gigantic, quite dry building. The water in the Pavilion – a building also by Niemeyer, what a happy coincidence – is quite well located, pretty far away at the extremities. All of this feeds me, but this is ground zero. It is a continuation of this work here: it's been three months working at the Museum, and now in the Biennial the work continues without being simply a transfer of this work over there. Some specifics of the building certainly will feed me to come up with the drawing for this work, and how it will be configured. The good thing is that I do not know exactly how it's going to be. But it's the same process, an unfolding, a continuation of the research.

Fabiola Tasca: I would like to talk about a theme at which I arrive from *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)* because the functioning possibility of this work, from what I gather, this whole piping is structured on the water which comes from the Museum reservoir, isn't it? Then I started thinking about this condition of possibility for the realization of the work which is related to an institutional structure promoted by the Museum. And it also reminded me of a work by Héctor Zamora in the Mexico City Museum in which he built an appendix structure to the Museum and he lived there, and this residence was only made possible by the structure promoted by the institution. So, the theme I'd like to hear from you and other people to discuss is about the relationship between the artist and the institution, and how this relationship is a condition of possibility for the work of the artist. How this relationship works, how it operates.

Nydia Negromonte: In *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*, what I thought about was the fact of using water from a public facility and, when the visitors access the work, they use this water in a private way. I was thinking about this articulation. Even if you do not access it and only observe it, you are having a private moment. In terms of touching, you always have to make a connection because you are going to use: if the work uses water, even if you do not make a connection, you are going to use the water from the Museum reservoir. But this is really an intention of making clear this articulation, this negotiation with the space. With *Coletores (Collectors)* which are on the garden trees, it becomes easy to see the water network within the tree. Where it is closed, where there is a bag, it is evident that there is water in there. You make public the private water in the tree.

Renata Marquez: The exhibition and the curatorial dialogue are privileged situations for the matters between artist and institution to also come to the scene. This is even a work field of several artists, to deal/provoke/recondition this tension. In the case of Pampulha Art Museum, we find a very favorable and conscious situation of this dialogue. The Museum's understanding and desire of being a public space was made evident by the work *Hídrica: Episódios (Hydric: Episodes)*. On the other hand, in the field of art or with the pretense of being "only" art, many "illegal" (and absolutely harmless) things are temporarily allowed, as I imagine was the case with the work by Héctor Zamora at the Museum in Mexico City [*Paracaidista, Av. Revolución 1608 Bis, 2004*].

Maria Helena Bernardes: She said that Nydia's work relates directly not only with the architecture but also with the institution, or what this architecture houses, the Museum. Here the work was all favorable in the same direction, cooperative, a desire for that from the institution, for this explicitness, for opening doors. In *Identificador (Identifier)* exhibition, where we had three artists, you, Mabe Bethônico and Roberto Bethônico, your work had a different passage in the institution. Although it finally happened there was a certain tension, wasn't there?

Nydia Negromonte: Yes, I was there for six months making an expedition inside the company in a way that was so systemic, so obsessive, that at a certain point Cemig said: "Look, from now on you are only allowed to visit the company in the presence of one of our employees." I said, "Of course!" But after a week the employee got tired. Then he abandoned his post and I kept on going... The only place I really didn't go in was the president's room! I entered every room, every area, every floor... The work *Topônimo (Toponym)* went against Cemig's idea when it built new power plant dams, because they had to change the course of rivers and flood cities. So these cities were relocated; if a city was called Serrana, pretty soon New Serrana was created. New Serrana with new houses, a new church... So I made *Topônimo (Toponym)*, a signaling with all the names of relocated, and therefore flooded, cities, with red emergency lights, using the visual communication device already existing in the building, with the same lettering. It was even a Cemig employee who made the set up. I thought that would be a problem, that Cemig might not like it. But Cemig loved it as a great celebration of their work! I didn't want to tell them that my intention was different, because an artist does not say what a work is or is not. And it was wonderful because, as it was being assembled, one of the employees came in and said that the name of that city was misspelled... "Thank you, I'll remove it, then!" So it was one less town thanks to the Cemig employee. Even here, *Ilha dos Amores (Island of Love)*, with a certain tenderness, speaks of this problem with the Pampulha Lake. I didn't want, of that I was certain, any kind of promotion of pollution. But to witness the resistance of the animals in the Lake is brutal. The people who were with me in the expeditions were pretty shaken. It is a work that, such as with *Topônimo (Toponym)*, goes against not the institution but the context of the institution.

Cláudia Dodd: I would like to report what happened regarding *Espelho Cego (Blind Mirror)*. I knew about the existence of the restroom behind the mirror, so I went straight through the curtain. And a lady with a child were

sitting on the bench and... the curtain opened and the child said: "Mom, she found it!" Suddenly, a public restroom became something unknown. I have a great admiration for that mirror wall. The theater, this thing of a red curtain, send me to a thousand other things... I remember Dámian Ortega's work that was here years ago, a minimalist work which had a dialogue with these mirror cubes which fragment the space, it sent me back to those texts by Minimalists who went on debating theatricality. A simple interference, as you said, a colored drawing, to me had a huge impact.

Renata Marquez: I would like to thank everyone for the presence and participation. Let us now disassemble the Auditorium to reassemble *Ilha dos Amores (Island of Love)*. If anyone hasn't seen it yet, I would like to ask you to wait a few minutes. See you next time, good afternoon.

Cape Jasmine

Padre Belchior Street, Belo Horizonte City Center

A doctor lived with his family in a house from the 40s. Once, for saving the life of a patient, he received in appreciation a seedling of a flower called Cape Jasmine. From there on, he cultivated the habit of planting seedlings of the plant, now inhabiting his garden, in order to gift friends and family. In addition, after the birth of each child he had, he used to bury their navels at the feet of the plant. Even today, his sons and some relatives cultivate the habit of keeping the Cape Jasmine in their own homes.

Cape Jasmine is an installation by Nydia Negromonte held in 2010 at the home of N° 280 on Padre Belchior Street in downtown Belo Horizonte. The installation was incorporated to *Lesson on things* exhibition as an extra invitation to the visitors itinerary to the Museum. The house has been maintained by their owners for 10 years, alongside the Institute Undió, and the installation, since it was made, used to be opened to the public in the days of public events of the Institute. In partnership with the Museum, it remained open throughout the exhibition period.

Cape Jasmine was prepared by Nydia from the research into a photo album of Family Portes, who resided there for 72 years, and from the current meeting and talking of the artist with Family Portes. In addition to selected images of the album, household objects were incorporated into the installation, those that could be recognizable in the photos, as well as small stories and notes exchanged among its residents. The selected photographic collection was printed on adhesive paper and set up on the walls of the residence. Alongside each image, raw clay plates were applied over the wall, in the same format and area of the printed images. The clay plates made the wall to get wet and to fell off partially or completely, revealing the layers of paint applied along its existence.

Nydia Negromonte

Nasceu em Lima, Peru, em 1965. Vive e trabalha em Belo Horizonte. Formada em Desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, é pós-graduada pela Universidade de Barcelona, Espanha. Desenvolve seu trabalho através de múltiplas linguagens, interessada ao mesmo tempo nas materialidades do desenho, nos processos ativados em objetos cotidianos e em ações praticadas com a colaboração do público. Foi artista residente no HANGAR – Centre de Producció d'Arts Visuals i Multimèdia, Barcelona (1999-2001). Recebeu os prêmios Fiat Mostra Brasil – São Paulo (2006), 26º e 25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (1997 e 2000) e III Salão MAM - Salvador, Bahia (1996).

Entre suas exposições individuais estão: *Lição de coisas* – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2012); *Lição de coisas* – Fundação Ecarta, Porto Alegre (2011); *Poda* – Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, Argentina (2005) e Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte (2004); *Pulmo* – Torreão, Porto Alegre (2004); Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo (2003); Galeria Sicart, Barcelona (2000); Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro (1995); Centro Cultural São Paulo (1994); e Projeto Macunaíma – Rio de Janeiro (1994). Suas ações temporárias e intervenções compreendem: *Casa das Vitaminas* – Parque Farroupilha, Porto Alegre (2011); *Peixamento* – Espetáculo 1999=10 de Dudude Herrmann, Belo Horizonte (2011); *Casa das Vitaminas* – Perpendicular e Cidade Eletronika, Belo Horizonte (2010); e *Jasmim do Cabo* – Instituto Undió, Belo Horizonte (2010).

Suas exposições coletivas incluem: 30ª Bienal de São Paulo (2012); *Binária: acervo público e privado*, Museu de Arte da Pampulha (2007); *Identificador* – Paço das Artes, São Paulo (2006) e Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte (2005); *Portuñol/Portunhol* – Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires (2005); *Tecendo o Visível* – Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2003); *Matéria Prima* – Novo Museu de Curitiba (2002); *O Orgânico em Colapso* – Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo (2002); ARCO – Madrid (2001); *O Papel da Arte* – MACUSP, São Paulo (2000); Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte (1999); Galeria Antonio de Barnola, Barcelona (1999); Projeto Antártica Artes com a Folha – São Paulo (1997); Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha (1997); e *Influência Poética* – Paço Imperial, Rio de Janeiro e Palácio das Artes, Belo Horizonte (1996).

Nydia Negromonte was born in Lima, Peru, in 1965. She lives and works in Belo Horizonte. She studied Fine Arts at Federal University of Minas Gerais, and has a postgraduate degree from University of Barcelona, Spain. She develops a work across multiple languages, while interested in the drawing materiality, processes activated in everyday objects and actions undertaken in collaboration with the public. She was artist in residence at HANGAR – Centre d'Arts Visuals i multimèdia, Barcelona (1999-2001). She has received the awards Fiat Mostra Brasil – São Paulo (2006), 26º and 25º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte (1997 and 2000) and III Salão MAM – Salvador, Bahia (1996).

Among her solo exhibitions are: *Lição de coisas* – Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte (2012); *Lição de coisas* – Fundação Ecarta, Porto Alegre (2011); *Poda* – Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires, Argentina (2005) and Galeria Manoel Macedo, Belo Horizonte (2004); *Pulmo* – Torreão, Porto Alegre (2004); Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo (2003); Galeria Sicart, Barcelona (2000); Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro (1995); Centro Cultural São Paulo (1994); and Projeto Macunaíma – Rio de Janeiro (1994). Her temporary actions and interventions include: *Casa das Vitaminas* – Parque Farroupilha, Porto Alegre (2011);

Peixamento – Show 1999=10 by Dudude Herrmann, Belo Horizonte (2011); *Casa das Vitaminas* – Perpendicular and Cidade Eletronika, Belo Horizonte (2010); and *Jasmim do Cabo* – Instituto Undió, Belo Horizonte (2010).

Her collective exhibitions include: 30ª Bienal de São Paulo (2012); *Binária: acervo público e privado* – Museu de Arte da Pampulha (2007); *Identificador* – Paço das Artes, São Paulo (2006) and Galeria de Arte da Cemig, Belo Horizonte (2005); *Portuñol/Portunhol* – Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires (2005); *Tecendo o Visível* – Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (2003); *Matéria Prima* – Novo Museu de Curitiba (2002); *O Orgânico em Colapso* – Valu Oria Galeria de Arte, São Paulo (2002); ARCO – Madrid (2001); *O Papel da Arte* – MACUSP, São Paulo (2000); Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte (1999); Galeria Antonio de Barnola, Barcelona (1999); Projeto Antártica Artes com a Folha – São Paulo (1997); Fundación Marcelino Botín, Santander, Espanha (1997); and *Influência Poética* – Paço Imperial, Rio de Janeiro and Palácio das Artes, Belo Horizonte (1996).

Augustin de Tugny

Arquiteto de Interiores, francês residente no Brasil desde 1998, é Doutor em Artes e professor da Escola de Belas Artes da UFMG.

Interior Designer, French resident in Brazil since 1998, he holds a Ph.D. in Arts and is a professor at Fine Arts School of UFMG.

Cristiana Tejo

Curadora de *Made in Mirrors*, cocuradora do 32º Panorama da Arte Brasileira (MAM-SP), da sala especial de Paulo Bruscky na X Bienal de Havana (2009) e do Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (2005-2006). Foi diretora do Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (2007-2008) e curadora da Fundaj (2002-2006). É doutoranda de Sociologia na UFPE.

Curator of *Made in Mirrors*, co-curator of the 32nd Panorama of Brazilian Art (MAM-SP), of Paulo Bruscky participation in X Havana Biennial (2009) and of Rumos Artes Visuais at Itaú Cultural (2005-2006). She was director of Aloisio Magalhães Museum of Modern Art (2007-2008) and curator of Fundaj (2002-2006). She is developing a doctoral study in Sociology at UFPE.

Maria Helena Bernardes

Artista plástica e cronista. Desde 2000, mantém o Projeto Areal em parceria com André Severo. É professora de História e Teoria da Arte na Arena, em Porto Alegre.

Artist and writer. Since 2000, she maintains the Areal Project in partnership with André Severo. She is a teacher of History and Theory of Art at Arena in Porto Alegre.

Renata Marquez

Curadora do Museu de Arte da Pampulha, Doutora em Geografia, professora da UFMG e coeditora da revista PISEAGRAMA. Pesquisa a interface entre arte, arquitetura e geografia [www.geografiaportatil.org].

Curator of Pampulha Art Museum, she holds a Ph.D in Geography, is a professor at UFMG and is co-editor at Piseagrama magazine. She studies the interface between art, architecture and geography [www.geografiaportatil.org].

Museu de Arte da Pampulha Pampulha Art Museum

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELO HORIZONTE Belo Horizonte City Government
Marcio Lacerda

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA Municipal Foundation for Culture
Thaís Velloso Cougo Pimentel

DIRETORIA DE POLÍTICAS MUSEOLÓGICAS Directorship for Museological Policies
Silvana Cóser

MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA Pampulha Art Museum
Tereza Bruzzi de Carvalho

CURADORIA Curatorship
Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination
Rute Assis

PESQUISA, DOCUMENTAÇÃO E ACERVO Research, Documentation and Collection
**Ana Karina Bernardes, Ana Paula Portugal, Bruna Mendes de Sá, Celeste Fontana, Luciana Bonadio
Gilberth Pena e Mariana Fernandes Dias (estagiários/interns)**

ADMINISTRAÇÃO, LOGÍSTICA E PRODUÇÃO GRÁFICA Administration, Logistics, Graphic Production
Edmea Lima, Gavone Mercês Ferreira Sousa, Israel Mascarenhas da Silva, Rosemary Costa, João Marinho de Souza, Bárbara S. de P.

AÇÃO EDUCATIVA Education Program
**Fernanda Mazieiro, Virgínia Cândida, Gabriela Silva
Adriel Visoto, Alicia Feitoza, Carolina Santana, Cindy Dória, Jéssica Cruz, Leonie Gaiser (estagiários/interns)**

MONTAGEM Setup
Antônio Jacinto Monteiro, Amaurício R. Gomes, Cláudio D. Ribeiro, Rafael Soares

Associação dos Amigos do Museu de Arte da Pampulha Pampulha Art Museum Friends Association

PRESIDENTE President
Mabe Bethônico

Exposição Lição de coisas

Lesson on things Exhibition
14 de abril a 30 de junho de 2012 From April 14 - June 30, 2012

DIREÇÃO Direction
Tereza Bruzzi de Carvalho

CURADORIA Curatorship
Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination
Rute Assis

AÇÃO EDUCATIVA Education Program
Fernanda Mazieiro, Virgínia Cândida

VISITAS MEDIADAS Guided Tours
Adriel Visoto, Alicia Feitoza, Carolina Santana, Cindy Dória, Gabriela Silva, Jéssica Cruz, Leonie Gaiser

ASSESSORIA PATRIMONIAL E DOCUMENTAÇÃO Patrimony Advice and Documentation
**Ana Karina Bernardes, Ana Paula Portugal, Bruna Mendes de Sá, Celeste Fontana
Gilberth Pena (estagiário/intern)**

PRODUÇÃO GRÁFICA, PRODUÇÃO E MONTAGEM Graphic Production, Production and Setup
**Bárbara S. de P., Rafael Soares, Antônio Jacinto Monteiro, Amaurício R. Gomes,
Cláudio D. Ribeiro**

MONTAGEM Setup
Artes Cênica Produções

ADMINISTRAÇÃO E LOGÍSTICA Administration and Logistics
**Edmea Lima, Gavone Ferreira Sousa, Israel Mascarenhas da Silva, Rosemary Costa,
João Marinho de Souza**

CONSERVAÇÃO Conservation
Raquel Teixeira

HIDRÁULICA Hydraulics
Conexão Engenharia e Meio Ambiente

ARQUITETURA Architecture
Luis Arnaldo Z. Porto

CONSULTORIA DE ENGENHARIA ESTRUTURAL Structural Engineering Consultant
Marcelo Cláudio Teixeira

VIDEO ILHA DOS AMORES Video for Island of Love
Beto Magalhães

SOM ILHA DOS AMORES Sound for Island of Love
Nelson Soares

TRATAMENTO DE IMAGEM PODA Image processing for Pruning
Bruno Pacheco

IMPRESSÃO E MOLDURA Printing and frame
Studio Anta, Stampa, Van Gogh Molduras

POLIMENTO ESCADA PARA ESCALERA Polishing for Escalera
Leonina Aparecida da Silva, Maria Alice Valadão Ribeiro

HORTALIÇAS NOTA DE PROVA Vegetables for Tasting Notes
Elizabeth Vegetais Processados

SILKSCREEN NOTA DE PROVA Printing for Tasting Notes
Robson Seiros

MODELAGEM POSTA E BARRADO Modeling for Table set and Wall Strip
Alicia Feitoza, Ana Karina Bernardes, Bárbara S. de P., Breno Myrrha, Bruna Mendes de Sá, Gabriela Silva, Israel Mascarenhas da Silva, Júlia Campos do Amaral, Lucia Lou, Luciana Bonadio, Marcelo Drummond, Rafael Soares, Renata Marquez, Rute Assis, Tereza Bruzzi de Carvalho

ASSISTENTE DE NYDIA NEGROMONTE Nydia Negromonte's assistant
Júlia Campos do Amaral

AGRADECIMENTOS DE NYDIA NEGROMONTE Nydia Negromonte's thanks
Agnes Farkasvolgyi, Cao Guimarães, Dulce Ribeiro, Eugenio Paccelli, Fernando Maculan, Gabriela Machado, Jaider Laerdson, Luis Ferreira, Marcelo Drummond, Marco Paulo Rolla, Marconi Drummond, Renato Madureira, Rodrigo Borges, Thereza Portes

PARCERIA INSTITUTO UNDIÓ EM JASMIM DO CABO Undió Institute Partnership for Cape Jasmine
Thereza Portes

Publicação Lição de coisas

Lesson on things Publication

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL Editorial Organization

Renata Marquez

COORDENAÇÃO DE ARTES VISUAIS Visual Arts Coordination

Rute Assis

PROJETO GRÁFICO Graphic Design

Museu de Arte da Pampulha

TRANSCRIÇÃO DO SEMINÁRIO Seminary Transcription

Bárbara Rabelo, Augusto Fonseca

REVISÃO Proofreading

Beto Arreguy

TRADUÇÃO English translation

Dialeto Traduções

IMPRESSÃO Printing

Rona Editora

OBRAS Artworks

Barrado *Wall Strip*: p. 24-28; p. 32-33

Coletores *Collectors*: p. 46-47

Escalera *Escalera*: p. 54-56

Espelho Cego *Blind Mirror*: p. 18-23; p. 34-39; p. 76

Hídrica: Episódios *Hydric: Episodes*: p. 18-25; p. 32-45; p. 64

Ilha dos Amores *Island of Love*: p. 50-53

Jasmim do Cabo *Cape Jasmine*: p. 90; p. 92-96

Lição de coisas *Lesson on things*: p. 20-22; p. 59; p. 66-67

Mercado Livre *Free Market*: p. 48-49

Nota de Prova *Tasting Note*: p. 25; p. 30-33

Posta *Table Set*: p. 24-29

FOTOGRAFIAS Photographs

Daniel Mansur: p. 40; p. 42-45; p. 48-49; p. 54-55

Fábio Del Re: capa; p. 06; p. 10-14; p. 16-39; p. 41; p. 46-47;

p. 50-51; p. 56; p. 64; p. 66-67; p. 76; p. 90; p. 92-96

Nydia Negromonte: p. 08-09; p. 15

Acervo PBH: p. 58

Museu de Arte da Pampulha

Av. Dr. Otacílio Negrão de Lima, 16.585 Belo Horizonte MG Brasil 31365-450
Tel 55 31 3277-7946 | Fax 55 31 3277-7996 | map.fmc@pbh.gov.br



**PREFEITURA
BELO HORIZONTE**

www.pbh.gov.br