



planos de fuga

planos de fuga

ISBN 978-85-66392-00-5

planos de fuga
um livro em obras

organização editorial [edited by] jochen volz, rodrigo moura
fotografia [photography] mauro restiffe

planos de fuga
uma exposição em obras

carla zaccagnini cildo meireles claudia andujar cristiano rennó gabriel sierra gordon matta-clark marcius galan
mauro restiffe renata lucas rivane neuenschwander robert kinmont sara ramo

curadoria [curated by] jochen volz, rodrigo moura

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo
27/10/2012 – 06/01/2013

Índice
Table of contents

Apresentação	10	Centro Cultural Banco do Brasil
<i>Foreword</i>	10	
Planos de Fuga – Uma Exposição (e um Livro) em Obras	14	Jochen Volz, Rodrigo Moura
<i>Plans for a Escape, an Exhibition (and a Book) under Construction</i>	16	
Em Busca do Sétimo Andar e Meio	20	Jochen Volz
<i>In Search of Floor 7½</i>	24	
Vivendo na Exposição	30	Rodrigo Moura
<i>Living in the Exhibition</i>	36	
Planos de Fuga	42	Mauro Restiffe
Planos de Fuga – Uma Exposição em Obras	76	
Lista de obras	154	
<i>Checklist</i>		

Apresentação

Foreword

Centro Cultural Banco do Brasil

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras*, mostra coletiva em caráter *site-specific* para o edifício do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, que pretende refletir suas características arquitetônicas, institucionais, museológicas, geográficas e urbanísticas.

A exposição reúne trabalhos dos artistas Carla Zaccagnini, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Gordon Matta-Clark, Marcius Galan, Mauro Restiffe, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Robert Kinmont e Sara Ramo, sendo, em sua maioria, instalações criadas especificamente para o edifício do CCBB, com curadoria de Jochen Volz e Rodrigo Moura.

A mostra propõe discutir as relações entre a arquitetura expositiva e as obras criadas, as relações entre o edifício, seu entorno e seu público, assim como as reações geradas pelas obras para uma determinada situação. A exposição oferece um panorama multigeracional da arte contemporânea, com ênfase na produção de novas obras e na apresentação de obras inéditas no Brasil.

Ao realizar a exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil pretende instigar o público a refletir sobre as relações entre arte, paisagem, cidade e arquitetura, e sobre as novas formas de utilizar seus espaços e de refletir suas realidades.

The Ministry of Culture and Banco do Brasil present Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras [Plans for Escape — An Exhibition under Construction], a group show featuring site-specific works made for the building of Centro Cultural Banco do Brasil [CCBB] of São Paulo, aimed at reflecting its architectural, institutional, museological, geographic, and urbanistic characteristics.

The exhibition presents works by the artists Carla Zaccagnini, Cildo Meireles, Claudia Andujar, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Gordon Matta-Clark, Marcius Galan, Mauro Restiffe, Renata Lucas, Rivane Neuenschwander, Robert Kinmont, and Sara Ramo, most of which are installations created specifically for the CCBB building, curated by Jochen Volz and Rodrigo Moura.

The main thrust of the show is to discuss the relations between the architecture of exhibition spaces and the artworks created, the relations between the building, its environment, and its public, as well as the reactions generated by works made for a determined situation. The exhibition offers a multigenerational panorama of contemporary art, with emphasis on the production of new works and on the presentation of works never before shown in Brazil.

By holding this exhibition, Centro Cultural Banco do Brasil aims to prompt the audience to reflect on the relations between art, landscape, the city, and architecture, and on the new ways of using their spaces and reflecting on their realities.





Planos de Fuga — Uma Exposição (e um Livro) em Obras

Jochen Volz, Rodrigo Moura

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras foi concebida a partir do convite do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo para se pensar uma exposição *site-specific* em seu edifício, no centro histórico e financeiro da maior cidade da América do Sul. O termo *site-specific* (que pode ser traduzido como sítio específico) surge no contexto da renovação artística dos anos 1960 e 70, e sugere a criação de obras especificamente para contextos espaciais, físicos e funcionais, resultando numa arte cujo transporte para outras situações representa prejuízo de integridade e de significado. São obras que, de certo modo, se confundem com os locais para os quais foram criadas e deles se nutrem de maneira vital.

Para a exposição, cinco artistas — Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Marcius Galan e Sara Ramo — apresentaram obras inéditas, criadas especificamente para diferentes espaços do edifício. Três artistas — Cildo Meireles, Renata Lucas e Rivane Neuenschwander — foram convidados a recriar obras cujos sentidos são ativados e potencializados no prédio do CCBB-SP. Obras inéditas no Brasil de três outros artistas — Claudia Andujar, Gordon Matta-Clark e Robert Kinmont — foram reunidas numa sala histórica, espécie de pequeno núcleo museológico que remonta ao interesse destes artistas pela paisagem, pela cidade e pela arquitetura.

Este livro, batizado a partir do título da exposição como *Planos de Fuga — Um Livro em Obras*, foi editado em parceria com Mauro Restiffe, 12º artista na lista de participantes da exposição, que não tinha obras no espaço

expositivo e documentou o processo de realização da mesma. Restiffe fez a documentação da exposição de modo autoral, imagens que estão reunidas no segundo ensaio fotográfico deste livro. Durante as visitas ao centro da cidade, Restiffe desenvolveu outro trabalho, a que deu o nome de *Planos de Fuga*, cujas imagens estão no primeiro ensaio fotográfico do livro. Nestas imagens, ele registrou os personagens do distrito financeiro nos seus trajés de trabalho, elementos centrais de amplas perspectivas em que o centro de São Paulo aparece assustador — afirmando o interesse do artista na relação homem-paisagem.

A escolha de cada artista para a exposição respondeu a um interesse pelo edifício, por suas características arquitetônicas e por seu passado como instituição bancária de relevância histórica, seu presente como instituição cultural funcionando num edifício adaptado e seu entorno urbano. Assim, a inclusão de Restiffe na mostra, e a conseqüente edição deste volume, consiste numa aplicação lógica desse princípio a uma dimensão gráfica.

Da mesma maneira que o livro serve como catálogo da exposição, ele é uma monografia de Restiffe — o espaço que o artista ocupa é, assim, o do livro. E se o convite foi feito no sentido de atender a uma demanda prática — a documentação da mostra —, a resposta dada não só alarga a demanda original, ao agregar um novo trabalho autoral, mas também expande os limites da exposição, trazendo para ela o entorno do edifício e seus personagens.

Plans for Escape — An Exhibition (and a Book) under Construction

Jochen Volz, Rodrigo Moura

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras [*Plans for Escape — An Exhibition under Construction*] was conceived based on an invitation from Centro Cultural Banco do Brasil — São Paulo to propose a site-specific exhibition in its building, in the financial and historic center of South America's largest city. The term site-specific arose in the context of the artistic renewal of the 1960s and '70s, and suggests the creation of works specifically for a given spatial, physical, or functional context, resulting in artworks whose integrity and meaning are compromised if it is moved to another place. They are works which, in a certain sense, blend in with the places for which they were created and depend on them in a vital way.

For this exhibition, five artists—Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Marcius Galan, and Sara Ramo—presented never-before-seen works created specifically for different spaces of the building. Three artists—Cildo Meireles, Renata Lucas, and Rivane Neuenschwander—were invited to re-create artworks whose meanings are activated and empowered at the CCBB-SP building. Artworks by another three artists—Claudia Andujar, Gordon Matta-Clark, and Robert Kinmont—being shown here for the first time in Brazil, are featured in a historical room that constitutes a small museological nucleus of sorts referring to the interest of these artists for landscape, the city, and architecture.

This book, with a title modeled after that of the exhibition, Planos de Fuga — Um Livro em Obras [*Plans for Escape — A Book under Construction*], was edited in collaboration with Mauro Restiffe, the 12th artist in the list of partici-

pants in the exhibition, who did not have artworks on display in the show, but documented the process of the exhibition's making. Restiffe carried out this documentary project in an authorial way, creating images that are featured in the second photographic essay in this book. During his visits to the city's downtown area, Restiffe developed another work, which he entitled Planos de Fuga, whose images are featured in the first photographic essay in this book. In these images, he documented the characters of the financial district in their working attire, as central elements in sweeping shots that provide a startling perspective on São Paulo's downtown region—affirming the artist's interest in the man/landscape relation.

The selection of the artists for the exhibition was based on an interest in the building and its architectural characteristics, coupled with its history as a banking institution of historical relevance along with its current status as a cultural institution in an adapted building, in addition to its urban environs. The inclusion of Restiffe in this show, and the consequent publishing of this volume, arose from the logical application of this principle to the graphic dimension. At the same time that the book serves as the exhibition catalog, it is a monograph by Restiffe—the space that the artist occupies is, therefore, that of the book. And even though this invitation was made in order to meet a practical demand—the documentation of the show—the response received not only enlarges the original demand by adding a new authorial work, but also expands the borders of the exhibition, including within it the environs of the building and the characters found there.





Em Busca do Sétimo Andar e Meio

Jochen Volz

O edifício onde funciona o Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, é definido por sua história e pela pluralidade de usos para os quais foi adaptado desde sua inauguração em 1901. Por exemplo, abrigou um banco na década de 1920 e, oitenta anos depois, foi reinaugurado como centro cultural multidisciplinar. Escritórios, espaços públicos e até mesmo a caixa-forte do banco foram transformados em galerias, cinema, teatro, cafés e corredores. Entretanto, qualquer que tenha sido a sua função em determinado período, este prédio sempre teve espaços abertos ao público, ao lado de uma grande quantidade de salas destinadas a atividades administrativas ou técnicas. Suas idiossincrasias revelam-se na contradição entre a imponência da fachada e do grande átrio, e o aperto e complexidade dos espaços de circulação. Ao percorrer as exposições normalmente distribuídas pelos cinco pavimentos do edifício, o visitante desde logo nota a maneira como as normas de segurança, as leis referentes à acessibilidade e as estratégias de evacuação contemporâneas levaram ao número desproporcional de elevadores, portas, saídas de emergência, extintores de incêndio e sinalização de rotas de fuga. As exposições realizadas no CCBB, em São Paulo, não condizem com o ideal moderno de oferecer ao público a experiência contínua de uma mostra; ao contrário, elas são marcadas por descontinuidade. O que não é necessariamente um aspecto negativo. Ao exigir do visitante um esforço notável para orientar-se no labirinto, as interrupções que caracterizam a planta do edifício incentivam um certo grau de apropriação. Aqui, a apropriação é interpretada como uma atividade mental que ordena a arquitetura como em uma edificação ocupada, de cunho pessoal, incorporando as descobertas de acessos, atalhos, recantos, escadas e portas proibidas. Assim, de modo furtivo e quase atraente, o CCBB em São Paulo demanda atividade física por parte de seus visitantes, enquanto, por sua vez, parece convocar a imaginação.

Para o visitante, o prédio traz a lembrança de Craig Schwartz, o titereiro desempregado que, no famoso filme *Being John Malkovich* [*Quero ser John Malkovich*], do diretor Spike Jonze, consegue uma vaga de arquivista na firma LesterCorp. A empresa fictícia ocupava salas de escritório de pé-direito surpreendentemente baixo no sétimo andar e meio do edifício Mertin Flemmer, em Nova York. No filme, Craig descobre, oculto por um arquivo de gavetas, o acesso a um corredor estreito e de teto baixo, que conduz as pessoas até a cabeça de John Malkovich, onde permanecem por quinze minutos. O edifício

Mertin Flemmer é engenhosamente revelado ao espectador como mais do que uma obra de arquitetura — ele é o retrato do constructo humano, que leva a transformações mentais. Trata-se de uma imagem e também de um contêiner, uma representação de um estado mental repleto de cercados, altos e baixos, aberturas e vazamentos, claustrofobia e generosidade. Ou seja, ambiguidade em todos os aspectos, um portal para uma realidade diferente.

O edifício CCBB, em São Paulo, certamente não é o Mertin Flemmer, de Nova York, mas parece dispor de portais semelhantes, que pedem para ser descobertos. Realizar nele uma exposição que não ignore ou esconda as características do prédio intencionalmente, mas se valha delas, significa observar tanto o seu estilo eclético como sua singular organização espacial e funcional que estimula investigações no próprio ser imaginativo do edifício. Ou seja, o edifício como organismo, como máquina, e como mapa mental.

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras foi inspirada no romance de Adolfo Bioy Casares intitulado *Plan de evasión*, publicado na Argentina em 1945. A narrativa cativante gira em torno da figura de Henrique Nevers, um francês enviado para uma colônia penal na Guiana Francesa. Lá, na ilha de Cayerme, ele conhece Castel, diretor do presídio, que tem prazer sádico em conduzir experiências com a mente e a percepção dos detentos. Seu objetivo é modificar determinados elementos no cérebro desses detentos de tal forma que eles vivenciem sentimentos de liberdade e felicidade, apesar de permanecerem trancafiados em suas celas. *Plan de evasión* é um romance repleto de ideias criativas e simbolismos fascinantes, que surgem como resultado da escolha do narrador pelo autor: a história é contada do ponto de vista do tio de Nevers, ao qual o sobrinho envia notícias de Cayerme, que ele mistura com suas próprias especulações e interpretações. Assim, “eventos” verdadeiros são ofuscados e perdem o brilho, convidando o leitor a inventar e tirar deles suas próprias conclusões.

Apesar dos horrores do romance, esse grande clássico do século 20 é uma análise fabulosa dos efeitos do confinamento espacial e dos planos imaginários de fuga que essas condições inspiram; ou, em termos mais abstratos, uma alegoria da potência das reações físicas e mentais ao espaço. Aqui, naturalmente, encontra-se a morada da arte e da ficção, e não surpreende que o

romance tenha inspirado artistas visuais e poetas desde seu lançamento. Por exemplo, Dominique Gonzalez-Foerster criou seu *Park — A Plan for Escape* em 2002 para a Documenta11, diretamente apropriando o título de Casares. Para o parque de Karlsaue em Kassel (Alemanha), Gonzalez-Foerster projetou um parque dentro do parque, reunindo um grande conjunto de objetos cênicos provenientes das mais diversas partes do mundo, tais como um telefone público do Rio de Janeiro, uma pedra de lava do México e uma roseira do jardim de rosas de Le Corbusier em Chandigarh (Índia), entre muitos outros. Este elegante diálogo com Casares sugeriu estados físicos e mentais de se estar em, e ao mesmo tempo desejar, outros espaços. Lá, o parque era o ponto de partida para uma viagem de ficção ao redor do mundo, ou talvez uma narrativa de ficção não revelada, permitindo que os lugares mais remotos se reunissem temporariamente num gramado.

Entre prédios de escritórios, sedes de bancos e casas de penhor, o edifício CCBB é a joia arquitetônica em uma área de acesso reservado a pedestres no cruzamento das ruas Álvares Penteado e da Quitanda, no centro de São Paulo. Esse local é obviamente diferente da ilha imaginária de Cayerme ou do parque de Karlsaue, e, conforme já mencionamos, embora tenha corredores fechados, muito provavelmente ele não abrigue salas de escritórios com pé-direito tão baixo como aqueles da LesterCorp, de Nova York. Entretanto, deve-se ter em mente esses três cenários distantes ao examinar as propostas artísticas reunidas, ou especialmente criadas, para esta mostra.

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras é uma mostra concebida em resposta à instituição que a hospeda e ao prédio onde está instalada. É uma exposição que pode acontecer apenas aqui e agora. Isto se deve, em parte, ao fato de muitas das obras terem sido concebidas para um local específico no interior do edifício, não podendo ser transportadas e adaptadas a outro local. Há ainda o fato de a exposição ter por objetivo estimular diálogos entre a arte, o público, a instituição, o prédio e seu entorno urbano, ativando, assim, o seu contexto, que é local e único. *Site-specificity* é o termo em inglês usado na teoria da arte para designar características distintas da relação entre a forma física e mental de uma obra de arte e o seu contexto físico e mental, ou seja, seu entorno imediato.

Apesar de as obras de arte em exposição abarcarem uma vasta gama de técnicas, estratégias conceituais, e diferentes materialidade e escala, elas tratam de um conjunto de questões recorrentes de obscurantismo e revelação, disfarce e descoberta de novas perspectivas. Todas as obras de arte nesta mostra são mais do que objetos físicos: elas são exercícios de percepção espacial, de definições conceituais e arquitetônicas de uma mostra, e de apropriações de um edifício e sua história. Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Marcius Galan e Sara Ramo foram convidados a criar novas obras respectivamente para a fachada do prédio, o hall central, o espaço expositivo principal, os corredores e as áreas de circulação, assim como as grandes caixas-fortes no subsolo. Cada artista opera no limite da sua própria linguagem artística, mas todas as obras claramente brincam com o sentido de orientação dos visitantes dentro do prédio. Enquanto Zaccagnini oferece novas formas de ler o nome da instituição, Rennó provoca grande sensação de vertigem a partir de vários pontos de vista dentro do edifício. Enquanto a instalação de Sierra questiona definições convencionais do projeto expográfico, o pano de fundo e o quadro, as intervenções esculturais de Galan confundem deliciosamente o espectador, que é levado por Ramo a uma jornada labiríntica ao centro mental da instituição. As instalações de Cildo Meireles e Rivane Neuenschwander são apresentadas na mostra em novas adaptações, acrescentando, pela primeira vez no Brasil, à estrutura temática da exposição, camadas adicionais de significado, tais como especulação, monitoração e paranoia. É assim também com os conjuntos de obras do início dos anos 1970 criados por Claudia Andujar, Gordon Matta-Clark e Robert Kinmont, que são contribuições históricas essenciais para a ideia de apropriação subjetiva da casa, da cidade e da paisagem.

A obra *Plan de evasión* (2010) de Renata Lucas é claramente outra fonte importante de inspiração para esta mostra. Partindo da edição original, em espanhol, do romance de Adolfo Bioy Casares, a artista dividiu a publicação em seis fragmentos e os inseriu em uma seleção de livros de outros autores. Esses livros assim sutilmente alterados foram postos novamente na circulação normal de material impresso em livrarias, bibliotecas e espaços de leitura. Quando vistos sobre uma prateleira ou uma mesa, é praticamente impossível identificar os livros modificados. Assim, o leitor de qualquer volume poderia topar com Bioy Casares repentinamente, em lugar de outro conteúdo. Ao apropriar-se de uma das mais antigas técnicas de enviar men-

sagens para fora da prisão, a obra de Lucas foge fisicamente da exposição enquanto expande suas fronteiras geográficas e temporais. Da mesma forma que, em grande medida, a obra existe como um rumor, ela também serve como pano de fundo verdadeiramente literal e conceitual para os modos de operação abordados por esta mostra.

Finalmente, mas não menos importante, Mauro Restiffe foi convidado a conceber este livro, o qual é tanto parte da exposição como retrato de seu contexto, uma narrativa de sua produção e documentação. Começando com as primeiras visitas dos artistas ao prédio do CCBB, durante meses Restiffe observou o desenvolvimento da mostra no local, e fotografou o bairro ao redor da instituição. Os resultados tomam a forma de ensaios fotográficos editados para esta publicação, que são relatos subjetivos sobre *Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras* tão incompletos quanto os relatos de Henrique Nevers a seu tio no romance de Bioy Casares e, analogamente, levando a interpretações e conclusões criativas por parte do leitor.

A mostra e esta publicação que a acompanha homenageiam o Centro Cultural Banco do Brasil como prédio e programa institucional, não apenas em uma dimensão física e mental, mas também como local para reflexão crítica e contextualização. A arte tem o poder de constantemente residir na incapacidade dos métodos existentes de descrever o sistema do qual somos parte. Ela trouxe novas táticas e estratégias por meio das quais desafiar, avaliar e descrever as condições de incerteza modernas e contemporâneas. Trata-se de uma série infinita de novas ferramentas e manuais que os artistas inventaram para indicar temas como ordem e desordem, inversão, mal-entendido, acaso e mudança. Leve-me para o sétimo andar e meio, por favor!

In Search of Floor 7½
Jochen Volz

The building that houses the Centro Cultural Banco do Brasil in São Paulo is defined by its history and by the multiple uses it has been adapted to fulfill since its completion in 1901, from its transformation into a bank in the 1920s, and to its re-inauguration as a multidisciplinary cultural center another eighty years later. Offices, public spaces, and even the bank's vaults have been transformed into galleries, a cinema, a theater, cafés, and corridors. Regardless of its function, however, this edifice has always contained spaces accessible to the public alongside a large quantity of rooms restricted to administrative or technical business. The idiosyncrasies of the building lie in the contradictions between its impressive façade and grand halls, and its narrow and complex spaces through which we must circulate. Visiting exhibitions distributed over the five floors of the building, one notices immediately the ways in which contemporary risk assessments, accessibility laws, and evacuation regulations have led to disproportional numbers of elevators, doors, emergency exits, fire extinguishers, and escape signage. In particular, CCBB exhibitions in São Paulo do not conform to the modern ideal of offering the audience a continuous experience of an exhibition, but instead are notable for their discontinuity. This is not necessarily negative. In demanding a remarkable effort from the visitor to orient his- or herself within the labyrinth, the disruptive nature of the building's layout encourages a degree of appropriation. Appropriation is here interpreted as a mental activity of organizing the architecture into a personal, arrogated house, constructed by the individual's discovery of accesses and shortcuts, hidden corners, forbidden doors and staircases. In this elusive, even beautiful manner, the CCBB in São Paulo demands physical activity from its audience and in return seems to provoke imaginative engagement.

Taking a tour through the building, one is reminded of Craig Schwartz, the unemployed puppeteer gaining a filing job at LesterCorp in Spike Jonze's acclaimed film *Being John Malkovich*. This fictitious organization is situated somewhat unexpectedly in low-ceiling offices on Floor 7½ of the Mertin Flemmer Building in New York City. In the film, Craig finds, concealed behind a filing cabinet, access to a low and narrow corridor that sucks people into the mind of famous actor John Malkovich for the duration of fifteen minutes. The Mertin Flemmer Building is artfully revealed to us as more than just a piece of architecture—it is the portrait of a human construct, which yields to mental

transformations. It is an image as much as it is a container, a representation of a mental state full of enclosures, ups and downs, openings and leaks, claustrophobia and generosity; ambiguous in all aspects, a portal to a different reality.

The CCBB Building in São Paulo is clearly not the Mertin Flemmer Building in New York, but it seems to offer similar portals that demand to be discovered. To develop an exhibition here that intentionally highlights the building's features and examines its eclectic style and its particular spatial and functional organization is to provoke investigations into the imaginative self of the building; the edifice as an organism, as a machine, as a mental map.

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras [*Plans for Escape — An Exhibition under Construction*] takes its inspiration from Adolfo Bioy Casares' novel *Plan de evasión* [*A Plan for Escape*], published in Argentina in 1945. This captivating story revolves around the figure of Henrique Nevers, a Frenchman sent to a penal colony in French Guiana. There, on the isolated island of Cayerme, Nevers meets the prison's governor Castel, who experiments with the minds and perception of his inmates with sadistic pleasure. His aim is to modify certain elements of their brains in such a way that the detainees experience feelings of freedom and happiness despite the fact that they remain locked in isolation. *Plan de evasión* is a novel full of imaginative ideas and fascinating symbolism, which come about as a result of Casares' choice of narrator: the story is told from the point of view of Nevers' uncle, who receives accounts of Cayerme in letters from his nephew, which are amalgamated with his own speculations and interpretations. "Actual" events are thus obfuscated and rendered opaque, inviting the reader to draw—and invent—their own conclusions.

Despite the novel's horrors, this great classic of the twentieth century is a fabulous examination of the affects of spatial confinement and the imaginary plans for escape that these conditions inspire or, in more abstract terms, an allegory about the potency of physical and mental reactions to space. Here, naturally, lies the home of art and fiction and unsurprisingly the novel has inspired visual artists and poets ever since its release. For example, Dominique Gonzalez-Foerster created her *Park — A Plan for Escape* in 2002 for *Documenta11*, directly appropriating Casares' title. For the *Karlsau Park* in Kassel (Germany), Gonzalez-Foerster made a park within a park, bringing together a

large group of props from the most diverse parts of the world, such as a public telephone from Rio de Janeiro, a lava-stone from Mexico, and a rose bush from Le Corbusier's rose garden in Chandigarh (India), amongst many others. This elegant dialogue with Casares suggested physical and mental states of being in and longing for other spaces. There, the park was the point of departure for a fictional journey around the world, or perhaps an unrevealed fictional narrative allowed for the remotest places to temporarily unite on one lawn.

Between office edifices, bank headquarters, and pawnshops, the CCBB building is the architectural jewel of a small pedestrian area at the crossing of Rua Álvares Penteado and Rua da Quitanda. The site is obviously different than the imaginary island of Cayerme or in the Karlsau Park and, as stated above, even though equipped with enclosed corridors, there are most likely no low-ceiling offices like those of LesterCorp in New York. However, it is interesting to keep these three distant scenarios in mind when looking at the artistic proposals brought together or especially developed for this exhibition.

Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras is an exhibition conceived in response to the institution that is hosting it, and the building where it is installed. It is an exhibition that can only take place here and now. This is partly because many of the artworks included have been conceived for a specific location within the building and could not be transported or adapted to another situation. But it is also because this exhibition aims at stimulating dialogues between the art, the audience, the institution, the building, and its urban surroundings, at activating its context, which is local and singular. Site-specificity is the term used in art theory to describe distinct features of the relationship between the physical and mental form of a work of art with its mental and physical context, its immediate surroundings.

Despite the fact that the artworks included embrace a wide range of techniques, conceptual strategies, diverse materiality and scale, they do attend to a set of recurring questions of obscurantism and revelation, disguise and the discovery of new perspectives. All artworks in the exhibition are more than physical objects; they are exercises in spatial perception, in the architectural and conceptual definitions of an exhibition and in the appropriation of a building and its history. Carla Zaccagnini, Cristiano Rennó, Gabriel Sierra, Marcius Galan,

and Sara Ramo have been commissioned to create new works respectively for the building's façade, the central hall, the main exhibition space, the corridors, and circulation areas as well as the large vaults in the basement. Each artist operates within her or his own artistic language, but all works clearly play with visitors' orientation within the building. Whereas Zaccagnini offers new ways of reading the institution's name, Rennó provokes a grand sensation of vertigo from various points of view throughout the building. While Sierra's installation interrogates conventional definitions of exhibition architecture, the backdrop, and the picture, Galan's sculptural interventions delightfully confuse the visitor, who then is taken by Ramo onto a labyrinthine journey to the institution's mental core. The installations by Cildo Meireles and Rivane Neuenschwander, both presented in the exhibition in new adaptations and for the first time in Brazil, introduce additional layers of meaning to the exhibition's thematic framework, such as speculation, surveillance, and paranoia. And so do the group of works from the early 1970s by Claudia Andujar, Gordon Matta-Clark, and Robert Kinmont, which are key historical contributions to the idea of a subjective appropriation of the house, the city, and the landscape.

Renata Lucas' Plan de evasión (2010) is clearly another important source of inspiration to this exhibition. The artist has taken Adolfo Bioy Casares' novel in its original Spanish edition, divided it into six fragments, and inserted these into a selection of existing books by other authors. These subtly altered books are then brought back into the normal circulation of printed matter, in bookshops, libraries, and reading spaces. When seen on a shelf or a table, it is almost impossible to tell which are the modified books. A reader of any book, then, could all of a sudden encounter Bioy Casares where she or he was expecting other content. Appropriating one of the oldest techniques of sending secret messages out of prison, Lucas' work physically escapes the exhibition but also expands its geographical and temporal boundaries. As much as the work in large parts lives as a rumor, it also serves as a truly literal and conceptual backdrop to the modes of operation being examined by this exhibition.

Last but not least, Mauro Restiffe has been commissioned to create this book, which is as much part of the exhibition as it is the portrait of its context, a narrative of its making of, and its documentation. From the very first site-visits with artists to the CCBB, Restiffe has observed the development of the

exhibition on site while photographing the institution's surrounding neighborhood for months. The results take the form of photographic essays, edited for this publication, which are subjective reports on Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras, similarly incomplete as Henrique Nevers' reports to his uncle in Bioy Casares' novel, similarly provoking imaginative interpretations and completions on the part of the reader.

This exhibition and this publication pay tribute to the Centro Cultural Banco do Brasil as a building and as an institutional program, in a physical and mental dimension, but also as a place for critical reflection and contextualization. Art has the capacity to constantly dwell on the incapacity of existing methods of describing the system we are part of. It has provided new tactics and strategies with which to challenge, evaluate, and describe the modern and contemporary conditions of uncertainty. It is an endless series of new tools and manuals artists have invented in order to point to subjects such as order and disorder, inversion, misunderstanding, chance, and change. Take me to Floor 7½, please!





Vivendo na Exposição

Rodrigo Moura

1. São onze horas da noite de uma sexta-feira, e Gabriel Sierra se prepara para entrar no prédio do Centro Cultural Banco do Brasil, no coração do distrito financeiro de São Paulo. O artista viajou a noite anterior desde Bogotá e agora espera na calçada em frente. Para ter acesso ao prédio, um técnico recebe-nos na entrada de serviço. Depois de identificar-nos, ele nos leva numa jornada pelos espaços de circulação do prédio. Lá dentro das salas, uma grande exposição com obras do impressionismo foi montada com empréstimos do Musée d'Orsay, em Paris. Ao entrarmos na sala para a qual Sierra foi convidado a criar sua obra para *Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras*, deparamo-nos com uma fornida pinacoteca, com telas de Renoir, Monet, Cézanne, Pissarro. Na maioria delas, a paisagem é o motivo. As pinturas estão penduradas em linha reta e criam um percurso que cinde de maneira tensa a sala de exposições de proporção desajustada, estreita demais. Sierra toma medidas, fotografa, observa.

Algumas semanas depois, o artista submete seu projeto para a exposição. Trata-se de uma intervenção que cria painéis divisórios presos por dobradiças às paredes da sala. Esses painéis, com larguras diferentes e aberturas que remetem a portas e janelas, são móveis, e podem ser configurados de distintas maneiras. Todos fechados, criam espaços mais ou menos confinados, que podem ser acessados visualmente ou com o corpo através das aberturas. Todos abertos, restam rentes às paredes e criam grandes retângulos que remetem a quadros em uma exposição. Entre uma e outra posição, criam diferentes percursos pela sala, com angulações graduais e sobreposições de planos que lembram espelhamentos. É difícil precisar se o projeto do artista respondeu diretamente à visita, ao uso do prédio, às obras que estavam expostas ou ao título da exposição. O fato é que seu trabalho, uma vez construído, remete diretamente a todas essas coisas. Sua posição fechada faz referência ao acúmulo de usos dos espaços de exposição, à arquitetura temporária e seus painéis sempre mudando de lugar para atender a diferentes demandas expositivas. Uma vez fechado, era impossível não ser remetido aos *tableaux* impressionistas que, havia pouco, estavam pendurados ali. Esta sobreposição de diferentes realidades espaço-temporais está no centro do projeto de *Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras* e foi expressa singularmente na obra de Sierra (*FinsMeiosComeços*, 2012).

2. Em 2004, Sara Ramo construiu um “jardim” no Mezanino do Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, feito com coisas guardadas durante muitos anos no sótão do museu — de fichas de jogo do antigo cassino que funcionou no edifício a restos de molduras de exposição, passando por ventiladores fora de uso. Com aquela obra, a artista, de alguma maneira, tocou na história do prédio mediante o uso dos seus dejetos. Desde então, esse tipo de material vem interessando à artista. Para a curadoria, foi natural que à artista fossem dados o cofre e a galeria que o circunda, no subsolo do edifício. Tem-se falado atualmente numa ideia de curadoria mimética, no sentido de exhibir obras em espaços que, de alguma maneira, acrescentem sentido ou aura a elas — alguns exemplos vêm à mente, como igrejas, cinemas, grutas, estações ferroviárias, espaços domésticos.

Para Ramo, pareceu adequado o desafio de criar uma instalação nova que respondesse ao aspecto inusitado do espaço expositivo do subsolo. Construído em 1901, o imóvel do CCBB-SP foi adquirido em 1923 pelo Banco do Brasil e, depois de uma reforma radical, liderada pelo arquiteto Hippólito Gustavo Pujol Junior (1880–1952), que lhe conferiu ares modernos inspirados no estilo Napoleão III e ornamentos ecléticos, transformou-se na primeira sede do banco em imóvel próprio na capital paulista. Em 2001, foi inaugurado como Centro Cultural, e esta adaptação tentou conciliar dois aspectos a princípio divergentes: as características originais do prédio histórico, protegido pelo Patrimônio, e uma desejada funcionalidade de seu novo uso, transformando áreas internas inteiras em galerias, teatros e cinemas.

Ao transformar o subsolo num canteiro de obras (*Geografia do Lastro ou a Riqueza dos Outros*, 2012), Ramo refere-se não só a essa história, mas também a como ela pertence a uma certa lógica do capitalismo. Sem querer sociologizar sua instalação — que, ademais, funciona tanto num nível físico quanto mental —, seria tolo não entender que, ao expor uma construção semiacabada, a artista está falando de diferentes níveis de trabalho que levam ao acúmulo de riqueza. O espaço foi reconfigurado na forma de um trajeto sem saída, no qual a artista criou, sucessivamente: uma sala toda coberta de cimento onde fragmentos de outras arquiteturas são expostos como num museu; uma sala onde tijolos são dispostos como se prestes a serem usados, ao lado da sobra de outros materiais; um corredor onde restos da museografia da última exposição

são confrontados, literalmente, com as fundações do edifício; um barracão de construção, com utensílios pessoais dos trabalhadores; uma área com um teto escorado; uma sala de mistura de cimento; pequenos depósitos de dejetos; e, no interior do cofre, uma montanha de ouro falso. O espectador é forçado a percorrer novamente todos esses espaços para deixar a instalação.

3. Gordon Matta-Clark (1943–78) é, sabidamente, uma das principais referências quando o assunto são as relações entre arte e arquitetura no contexto das neovanguardas dos anos 1970. Seu trabalho expandiu de maneira radical o campo de atuação do artista. Ele “realizou grandes cortes em edifícios, distribuiu ar fresco pelas ruas, dançou no alto de uma árvore, subiu aos céus e desceu ao subterrâneo, comprou fragmentos de bens imóveis, assou um porco, fritou fotografias junto com folhas de ouro, teve um restaurante” (do cocurador Jochen Volz, no fôlder da exposição). No entanto, é justamente essa amplitude de sua prática — e sua radicalidade — que a torna tão difícil de ser exposta no contexto de museus e exposições temporárias.

No debate público que marcou a abertura da exposição *Planos de Fuga*, uma pergunta foi pertinentemente levantada: por que fazemos (e, conseqüentemente, vemos) exposições? Para além do marco histórico em que nos movemos, parece que o ato de fazer exposições está ligado a um desejo de conectar realidades que estão desconectadas na sua origem, criando narrativas por meio de coisas, imagens e situações, narrativas que não poderiam ser criadas por meio de nenhuma outra disciplina.

Como continuação da instalação de Gabriel Sierra, mantendo a mesma cor usada em seu espaço, foi criada uma pequena sala como uma espécie de metamuseu no interior de *Planos de Fuga*. Excetuando as obras apresentadas naquele espaço, poderíamos classificar as outras obras presentes em duas categorias: aquelas criadas especificamente para o espaço e a mostra, e ali apresentadas pela primeira vez — além de Sierra e Ramo, Cristiano Rennó, Marcius Galan e Carla Zaccagnini —, e outras apresentadas anteriormente, refeitas e de alguma maneira ressignificadas pelo contexto da exposição — Cildo Meireles, Rivane Neuenschwander e Renata Lucas. Acrescentando uma categoria a essa divisão, neste modesto espaço museológico de não mais de 100 metros quadrados, três artistas foram colocados em diálogo com imagens e objetos

que precedem cronologicamente à exposição: Matta-Clark, Claudia Andujar e Robert Kinmont, cada um, à sua maneira, lidando com noções como espaço, contexto, local, especificidade geográfica e o lugar do artista na ordem social.

Coat Closet [Guarda-casacos] (1973), de Matta-Clark, condensa seu interesse por fragmentos arquitetônicos extraídos com operações precisas de edifícios semiabandonados. Neste caso, trata-se do piso do armário de um apartamento no bairro nova-iorquino do Bronx e o forro do teto logo abaixo, rotacionados e expostos como um cubo sobre um pedestal. Uma vez colocado nesse contexto, esse objeto passa a se transformar em quase relíquia arqueológica, deixando para trás a potência do gesto original, que talvez resida mais no local onde ficou o vazio que no objeto. (Num exemplo de “curadoria mimética”, uma tela foi instalada num espaço recôndito do prédio, para exibir, em loop, o filme *Conical Intersect* [Intersecção cônica], 1975, de Matta-Clark, que registra um corte em um edifício adjacente ao Centre Georges Pompidou, em Paris, então em construção, numa crítica à gentrificação daquela região.)

Trabalhando na outra ponta dos Estados Unidos, Robert Kinmont fez uma série de estudos paisagísticos sobre o Norte da Califórnia, onde ele mora há muitos anos, que são meditações sobre a própria relação do homem com seu entorno. Em uma de suas séries, a posição do artista é transformada em um monumento de ponta-cabeça erguido temporariamente na paisagem e de frente para a câmera (*8 Natural Handstands* [Oito bananeiras naturais], ca. 1967). Kinmont aparece como um totem, propondo uma ecologia da arte sem artifícios, apenas seu corpo e a paisagem, fugazmente registrado pela câmera. Na outra, o artista tece uma ode às estradas de terra e seu poder evocativo — e essas imagens são planos de fuga (*My Favorite Dirt Roads* [Minhas estradas de terra favoritas], 1969/2008). “Nada pode abrir sua mente como uma estrada de terra”, diz Kinmont.

Mais conhecida como fotojornalista e pelo seu trabalho de imersão e ativismo junto aos índios Yanomami, Claudia Andujar cedeu uma série inédita de fotos para a exposição. As imagens foram feitas durante longos percursos na cidade de São Paulo dentro de um carro, no ano de 1975, entre viagens de campo à área indígena Yanomami, no estado brasileiro de Roraima. Durante a primeira metade daquela década, Andujar passava longos períodos na Amazônia,

alternados por outros mais curtos em São Paulo, nos quais revelava e estudava o material fotográfico recolhido na pesquisa. *São Paulo Através do Carro* (1975) mostra que a relação da artista com a cidade, embora mediada pela máquina, podia também conter algo de transe. As imagens foram feitas pela artista no banco de carona, enquanto uma amiga, a fotógrafa Ameris Manzini, dirigia seu fusca preto. Segundo Andujar, “Foi como um voo. O carro liberou minha imaginação para penetrar melhor a cidade”.

Este conjunto de referências, com historicidades e criticidades propositadamente assimétricas entre si, fala de diferentes maneiras de o artista lidar com a arquitetura, o campo e a cidade.

4. Se Matta-Clark extraía fragmentos de edifício, tão interessado nas peças resultantes quanto nos cortes (sobre *Coat Closet*, declarou: “O closet era o contêiner do corte, da mesma maneira como o corte continha o closet”), em *Planos de Fuga* houve, de alguma maneira, o movimento inverso. A natureza circular do espaço central, por exemplo, foi radicalmente desafiada pela adição de um elemento estrangeiro. Durante a montagem da exposição, houve momentos em que as pessoas envolvidas se perdiam umas das outras. Este fenômeno foi-se agravando à medida que foi ficando pronta, no vão central do edifício, a obra *Cortina* (2012), de Cristiano Rennó. A obra não só interrompeu o efeito pan-óptico nas áreas de circulação em torno da rotunda central do edifício, algo que foi primeira e mais sensivelmente percebido pelos guardas que fazem a segurança do prédio, mas também, de fato, interferiu na nossa percepção do espaço, pela forte luz que filtrava da claraboia e tingia as paredes. A obra criava também pequenos bolsões de privacidade no espaço público do Centro Cultural.

As relações entre espaço privado e público, a propósito, estão sempre presentes nas discussões sobre arquitetura e tornaram-se um tema indireto desta exposição: na cortina colorida de Rennó, no ambiente paranoide de Rivane Neuenschwander e na instalação de Cildo Meireles. Concebida em 1974 e inédita no Brasil até agora, *Ocasão* (1974/2004), como em “a ocasião faz o ladrão”, vale-se do atraso entre dois espaços, com entradas independentes e distantes entre si, porém ligados por um espelho dupla face. De um lado, mais iluminado, um pote com dinheiro no meio do espaço. Do outro, na penumbra,

a chance de ver o outro em ação, com a mão na cumbuca (não obstante a vigilância, supostamente conhecida pelo espectador, no primeiro dia da exposição, quase todo o dinheiro colocado ali desapareceu).

Já *A Conversação* (2010), de Rivane Neuenschwander, ecoa seu som na sala de exposição, confrontando o espectador com uma espécie de montagem temporal-espacial. O som foi gravado enquanto a artista procurava os microfones escondidos, que, por sua vez, gravavam essa busca. Agora eles foram substituídos por alto-falantes que reproduzem essa busca, enquanto o espaço, originalmente coberto com carpete e papel de parede, aparece remexido, e a artista revelou as janelas da sala de exposição, do contrário camufladas por painéis, dando a vista para escritórios insuspeitos, mas cheios de potencial fictício. Esta é uma obra central na exposição, que fala de confinamento, obsessão e dos limites da arquitetura como esconderijo — de coisas, mas também de mensagens.

5. Como parte das atividades de *Planos de Fuga*, foram programados dois filmes. Estes filmes fazem parte da exposição, embora só possam ser vistos nas duas sessões para as quais foram programados, ao longo da exposição — são eles *Bande à Part* (1964), de Jean-Luc Godard, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. A inclusão deste programa de filmes como parte da exposição poderia ser articulada em conjunto com as obras apresentadas no recorte museológico. Eles são evocados para trazer outro tempo histórico ao conjunto da exposição, uma aura de transgressão e rebeldia típica da *nouvelle vague* e do cinema marginal. No caso de *O Bandido*, há ainda uma afinidade geográfica patente. O filme foi rodado em São Paulo, na Boca do Lixo, não muito distante do local onde a exposição acontece, no centro da cidade. Em *Bande à Part*, há a corrida dos protagonistas pelo interior do Louvre, uma obra *site-specific* em movimento, importante referência e inspiração desta exposição. Além disso, são imagens analógicas feitas em filme preto e branco, assim como as obras fotográficas no espaço museográfico (que, por isso, ficou apelidado de “sala da prata”, durante a montagem), inclusive a escultura de Matta-Clark, que é acompanhada por *vintage prints* que registram o local onde o corte foi feito, um dos apartamentos dissecados como parte da série *Bronx Apartments* [Apartamentos no Bronx]. Assim como este livro que você tem nas mãos, também todo ilustrado com imagens preto e branco de Mauro Restiffe.

No entanto, a ideia por trás de incluir filmes no contexto da exposição, não em loop, mas em sessões, fala mais de um interesse por uma exposição necessariamente incompleta, do ponto de vista espacial e temporal, que só se completaria (e, ainda assim, parcialmente) no momento de exibição dos filmes. Nesta mesma chave, podemos entender o trabalho de Renata Lucas, que inseriu fatias do romance *Plan de Evasión* (1945), de Adolfo Bioy Casares (o mesmo que inspirou o título de sua obra e da exposição), em outros volumes encontrados, numa lista que vai de *Raízes do Brasil*, 1936, de Sérgio Buarque de Holanda, a *Homem Comum*, de Philip Roth, 2006. Estes volumes são re-colocados em circulação, em mesas de leitura, bibliotecas, clandestinamente em estantes de livrarias. Ao fim e ao cabo, não podemos precisar exatamente onde e quando a exposição termina.

6. As obras de Gabriel Sierra e Cristiano Rennó são exemplos de ideias que se desenvolveram para o âmbito da exposição a partir de obras que já existiam. Sierra já trabalhara com a ideia de conectar ambientes, abrindo janelas — aqui, no entanto, teve de criar os obstáculos primeiro para depois removê-los. Rennó vem experimentando com esse tipo de material em seu ateliê há alguns anos, dentro de um contexto de obra polimorfa, que se reconfigura e vira outra obra de acordo com cada situação, no nosso caso, uma cortina fechando a rotunda. Em alguma medida, todas as duas poderiam ser readaptadas. Esta tarefa seria mais árdua, no entanto, para Marcius Galan e Carla Zaccagnini, já que suas obras dependem diretamente de elementos encontrados na arquitetura ou, melhor dizendo, apostos a ela.

Galan replicou de maneira quase forense alguns dos elementos que surgiram na adaptação do prédio em centro cultural e que foram criados para os espaços de circulação, tais como a porta do cinema, corredores de serviço, elevadores e placas de sinalização, aos quais deu o título de *Funcional* (2012). Com sua execução precisa (embora não fotográfica), eles nos iludem, mas, sobretudo, alargam a ideia de espaço expositivo, pois criam um espaço sem status definido. Como a maioria dos espaços expositivos do edifício é flexível a ponto de sumir ou aparecer, de acordo com as demandas de cada exposição, fica difícil saber se aquele lugar onde Galan colocou suas obras é uma galeria ou só um corredor, e se a porta do cinema que ele replicou é de fato funcional ou apenas um truque cenográfico preexistente, para disfarçar um defeito da arquitetura, e, ainda, se o

extintor de incêndio colocado junto a esta é de verdade ou de mentira. Na dúvida, é melhor desconfiar, é claro. E não deixa de ser estimulante a ideia de imaginar como esse projeto se comportaria, e se isso, de todo, seria possível, sem seus referentes, em outra situação espacial.

Um ponto lógico para terminar este texto é, então, a porta de entrada da exposição. São 18h da véspera da abertura, e os técnicos fazem os retoques finais na obra de Carla Zaccagnini. O dispositivo que já se encontrava montado há dias no suntuoso vestibulo do edifício finalmente começa a encontrar seu sentido. Os pequenos espelhos são finamente ajustados para que se leia o anagrama criado a partir do letreiro da fachada. O oficial “BANCO DO BRASIL S.A.” será transformado no subversivo “SOB SINA DO CABRAL”, escolhido entre os mais de cem jogos de palavras passíveis de ser executados com o jogo de espelhos, ou mais, descobertos pela artista. Estamos entregues então a uma sina original, que nos define história afora. Basta o espectador encostar o olho, como num microscópio, para aquele sentido ser totalmente desmontado e dar lugar a outro. No dia seguinte, logo pela manhã, o público vai chegar e, com seu movimento, transformar a exposição, talvez até retirando o dispositivo de Zaccagnini do seu ponto de vista ideal. A exposição não é mais apenas nossa. Só nos resta partir para o próximo plano de fuga.

Living at the Exhibition

Rodrigo Moura

1. It is 11:00 p.m. on a Friday night, and Gabriel Sierra is preparing to enter the building of Centro Cultural Banco do Brasil at the heart of São Paulo's financial district. The artist traveled the previous night from Bogotá and is now waiting on the sidewalk out front. In order to enter the building, we are met by a technical staff member at the service entrance. After identifying us, he leads us along a journey through the building's public circulation spaces. There, inside the rooms, a large exhibition of impressionist works has been set up with paintings on loan from the Musée d'Orsay, in Paris. When we enter the room where Sierra has been invited to create his work for Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras [Plans for Escape — An Exhibition Under Construction] we come upon a well-furnished art collection, with canvases by Renoir, Monet, Cézanne, and Pissarro. In most of them, the motif is the landscape. The paintings are hung in a straight line and create a path that intensely splits the exhibition room in an awkward and excessively strict way. Sierra takes measurements, photographs, and observes.

A few weeks later, the artist submits his proposal for the exhibition. It is an intervention involving partitions attached by hinges to the walls of the room. These panels, with different widths and openings, which recall doors and windows, are mobile and can be configured in different ways. When they are all swung outward from the walls they create more or less confined spaces, which can be virtually accessed by sight or actually entered by walking through the openings. When they are swung back flush to the walls they create large rectangles that resemble paintings in an exhibition. When swung out partially they create different paths through the room, with gradual angles and overlaps of planes that resemble mirrorings. It's hard to discern if the artist's design was based directly on his visit, on the building's use, on the artworks that were on display, or on the exhibition's title. The fact is that his work, once constructed, refers directly to all of these things. When the partitions are swung outward, the installation refers to the accumulation of the exhibition spaces, the temporary architecture and its panels always changing place to meet the different exhibition demands. Once swung flush up against the walls it is impossible not to notice the resemblance to the impressionist tableaus that were hanging there just a short time before. This overlaying of different space-time realities is a key consideration that went into the conception of Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras and was particularly well expressed in Sierra's work (FinsMeiosComeços [EndsMiddlesBeginnings], 2012).

2. In 2004, Sara Ramo constructed a "garden" on the mezzanine of the Museu de Arte da Pampulha, in Belo Horizonte, made with things kept for many years in the museum's attic—ranging from gambling tokens from the old casino that formerly operated in the building to parts of exhibition frames and unused fans. With that artwork, the artist somehow touched on the history of the building through the use of its scraps. Since then, this sort of material has interested the artist. For the curators of the present show, it was natural that the artist be given the security vault and surrounding gallery in the building's basement. There has been recently an insistent talk about mimetic curatorship, in the sense of showing works in spaces that somehow enhance their meaning or aura—some examples come to mind, such as churches, movie houses, caves, railway stations, household spaces.

Ramo took up the challenge of creating a new installation that would interact with the unusual character of that exhibition space in the building's basement. Constructed in 1901, the CCBB-SP building was acquired in 1923 by Banco do Brasil and subjected to an extreme architectural renovation by architect Hippólito Gustavo Pujol Junior (1880–1952), lending it eclectic ornaments and modern airs inspired in Napoleon III style, after which it served as the bank's first headquarters in a building of its own in the São Paulo capital. In 2001, it was inaugurated as a cultural center, and this adaptation sought to conciliate two essentially different aspects: the building's original characteristics, protected as a cultural heritage site, along with a desired functionality for its new use, transforming internal areas into galleries, theaters, and cinemas.

By transforming the basement into a construction site (Geografia do Lastro ou A Riqueza dos Outros [Geography of Ballast or the Wealth of Others], 2012), Ramo refers not only to this history but also to how it belongs to a certain capitalist logic. Without wishing to turn her installation into a discourse on sociology—as it does function on both a physical and mental level—it is clear that by exhibiting a half-finished construction the artist is talking about different levels of labor that lead to the accumulation of wealth. The space was reconfigured in the form of a path without an exit, along which the artist successively created a room entirely covered with cement, where fragments of other architectures are shown as though in a museum; a room where bricks are arranged as though they were about to be used, alongside scraps

of other materials; a hallway where scraps from the scenographic setup of the last exhibition are literally confronted with the building's foundations; a construction shed, with the personal utensils of the workers; an area with ceiling rafters; a room where cement is mixed; small deposits of scraps; and, within the security vault itself, a pile of fool's gold. In order to leave the installation, the viewer is forced to once again walk through all of these spaces.

3. Gordon Matta-Clark (1943–78) is clearly one of the main references in regard to the relations between art and architecture in the context of the neo-avant-gardes of the 1970s. His work radically expanded the artist's scope of activity. He "introduced large cuts into buildings, offered fresh air on the streets, danced in a tree, climbed into the sky and into the underground, purchased real estate, roasted pork, fried photographs in gold leaf, ran a restaurant" (in the words of cocurator Jochen Volz, in the exhibition brochure). Nevertheless, the wide range of his practice—and its radicality—is precisely what makes it so hard to exhibit it in the context of museums and temporary exhibitions.

In the public debate that marked the opening of the exhibition *Planos de Fuga*, a question was very relevantly raised: Why do we hold (and, consequently, visit) exhibitions? Beyond the historical framework we move through, it seems that the act of holding exhibitions is linked to a desire to connect realities that are disconnected at their origin, using things, images, and situations to create narratives that could not be created by way of any other discipline.

As a continuation of Gabriel Sierra's installation, maintaining the same color used in its space, a small room was created as a sort of meta-museum within the exhibition itself. Not including the few artworks presented in that space, the other artworks featured in the exhibition could be classified into two categories: those created specifically for the space and the show, and presented here for the first time—besides the aforementioned works by Sierra and Ramo, those by Cristiano Rennó, Marcius Galan, and Carla Zaccagnini—and others that have been shown previously but have now been remade and somehow resignified by the context of this exhibition—those by Cildo Meireles, Rivane Neuenschwander, and Renata Lucas. Adding a category to this division, in this modest museum space of no more than one hundred square meters, three artists have been put into dialogue with images and objects that precede the exhibition

chronologically: Matta-Clark, Claudia Andujar, and Robert Kinmont, each one, in his or her own way, dealing with notions such as space, context, locale, geographic specificity, and the place of the artist in the social order.

Coat Closet (1973), by Matta-Clark, condenses the artist's interest in architectural fragments extracted with precise operations from semi-abandoned buildings. In this case, it is the closet of an apartment in New York's Bronx district, along with the ceiling of the room directly below it, rotated onto its side and displayed as a cube on a pedestal. Once placed in this context, the object is transformed into what is nearly an archaeological relic, leaving behind the power of the original gesture, which perhaps lies more in the place where the emptiness was created than in the object itself. (In an example of "mimetic curatorship," a screen was installed in a hidden corner of the building, displaying Matta-Clark's film *Conical Intersect*, 1975, looping continuously, which shows a cut in a building adjacent to the Centre Georges Pompidou, in Paris, then under construction, in a criticism to the gentrification of that area.)

Working at the other end of the United States, Robert Kinmont made a series of studies on the landscape in Northern California, where he is a longtime resident, which are meditations on man's relationship with his surroundings. In one of the series, the artist's pose is transformed into an upside-down monument temporarily erected in the landscape in front of the camera (*8 Natural Handstands*, ca. 1967). Kinmont appears as a totem, proposing an ecology of art without artifices—there is only his body and the landscape, fleetingly recorded by the camera. In the other, the artist weaves an ode to the dirt road and its evocative power—and these images are plans for escape (*My Favorite Dirt Roads*, 1969/2008). A dirt road "opens your mind in a way nothing else does," says Kinmont.

Better known as a photojournalist and for her work of immersion in the Yanomami indigenous community, as well as for her activism in regard to indigenous causes, Claudia Andujar brought a never-before-shown series of photos to the exhibition. The images were made during long rides through the city of São Paulo in a car, in 1975, between trips to the Yanomami indigenous area in the Brazilian state of Roraima. During the first half of that decade, Andujar spent long periods in the Amazon region, interspersed with short stays in São Paulo,

when she developed and studied the photographic material collected during her research. *São Paulo Através do Carro* [São Paulo as seen through the car] (1975) shows that the artist's relationship with the city, even when mediated by a camera, can also contain something of a trance. The images were made by the artist in the passenger's seat, while her friend, photographer Ameris Manzini, drove the black Volkswagen Beetle. According to Andujar, "It was like a flight. The car freed my imagination to better penetrate the city."

This set of references gathered in Andujar's, Kinmont's, and Matta-Clark's works, with purposefully asymmetric historical and critical backgrounds, speaks of different ways the artist can deal with architecture, the countryside, and the city.

4. If Matta-Clark extracts fragments from buildings, interested as much in the resulting pieces as in the cuts (concerning Coat Closet, he stated: "The closet was the container of the cut in the same way as the cut contained the closet"), in *Planos de Fuga* there was somehow the inverse movement. The circular nature of the central space, for example, was radically challenged by the addition of a foreign element. During the installation of the exhibition there were moments when the people involved got lost from each other. This phenomenon intensified as the work *Cortina* [Curtain] (2012), by Cristiano Rennó, installed in the building's central space, neared completion. The work not only interrupted the panoptic effect in the public circulation areas around the building's central rotunda—an effect that was first and most intensely perceived by the building's security guards—but in fact interfered with our perception of the space, by the strong light that filtered through the skylight and tinged the walls. The work also created tiny pockets of privacy within the public space of the cultural center.

The relations between private and public space, by the way, are always present in the discussions on architecture and became an indirect theme of this exhibition: in Rennó's colored curtain, in Rivane Neuenschwander's paranoid environment, and in Cildo Meireles's installation. Conceived in 1974 and never before shown in Brazil, Meireles's *Ocasão* [Occasion] (1974/2004), whose title springs from a proverb in Portuguese that states "the occasion makes the thief," makes use of the delay between two spaces, with independent entrances distant from each other, though linked by a one-way mirror. On the brightly lit side there is

a basin full of money in the middle of the space, while on the dimly lit side one can observe whatever takes place in the room with the money (despite the surveillance, supposedly known by the visitors, on the first day of the exhibition nearly all of the money placed in the basin disappeared).

For its part, *The Conversation* (2010), by Rivane Neuenschwander, echoes its sound in the exhibition room, confronting the viewer with a sort of temporal-spatial montage. Microphones were hidden in the walls and the artist set about to find them, while the sounds of her search were recorded by the microphones themselves. Then the microphones are substituted by speakers that reproduce the sounds of the search. The room the work is shown in has been given a new look where the artist has revealed the windows, previously camouflaged by panels, allowing a view to unsuspected office windows full of possibility for fiction. This is a key work in the exhibition, which speaks of confinement, obsession, and the limits of architecture as a hiding place—for the concealment of things but also of messages.

5. The activities of *Planos de Fuga* include the screening of two films. These films—*Bande à Part* [Band of Outsiders] (1964), by Jean-Luc Godard, and *O Bandido da Luz Vermelha* [The Red Light Bandit] (1968), by Rogério Sganzerla—are part of the exhibition, although they can only be seen in the two sessions scheduled during the exhibition run. The inclusion of this program of film screenings can be articulated together with the works presented in the museological segment. They are evoked to bring another historical time to the exhibition as a whole, an aura of transgression and rebellion typical of French *nouvelle vague* and Brazilian "cinema marginal." In the case of *O Bandido*, there is also a clear geographical affinity. The film was shot in São Paulo, in the district known as *Boca do Lixo*, not far from the exhibition venue, in the downtown region. In *Bande à Part*, the leading characters at one point race through the Louvre Museum, making it a moving site-specific work, an important reference and inspiration for the present exhibition. They are, above all, analog images made on black-and-white film, just like the photographic works in the museological space (which for this reason was nicknamed "the silver room" during the installation) and the sculpture by Matta-Clark, which is accompanied by vintage prints that show the place where the cut was made, one of the apartments dissected as part of the artist's *Bronx Apartments* series. Also like this book

you are holding, which is illustrated with analog captured black-and-white images by Mauro Restiffe.

But the idea behind the inclusion of film screenings in the context of the exhibition—not shown in a loop, but in sessions—has more to do with the aim to create a necessarily incomplete exhibition from a spatial and temporal point of view, which is only completed (and even then only partially) at the moment the films are shown. In this same vein, we can understand the work by Renata Lucas, involving the insertion of slices of the novel *Plan de Evasión* (1945), by Adolfo Bioy Casares (the same book that inspired the title of this exhibition), into copies of other books, whose titles range from *Raízes do Brasil*, 1936, by Sérgio Buarque de Holanda, to *Everyman*, by Philip Roth, 2006. These volumes have been reinserted into circulation, on reading tables, in libraries, and clandestinely on bookstore shelves. For this reason, we cannot state precisely where and when the exhibition will end.

6. The works by Gabriel Sierra and Cristiano Rennó are examples of ideas that were developed specifically for the environment of this exhibition based on preexisting works. Sierra had previously worked with the idea of connecting environments, opening windows—here, however, he had to create the obstacles first in order to then remove them. Rennó has been experimenting with this sort of material in his studio for some years, under the concept of a polymorphic work, which is reconfigured and becomes another work in accordance with each situation, in our case, a curtain closing off the rotunda. To some extent, they could both be re-adapted eventually. This task was more painstaking, however, for Marcius Galan and Carla Zaccagnini, since their works depend directly on the elements found in the architecture, or, more precisely, added to it.

Galan resorted to nearly forensic methods to replicate some of the elements that arose in the adaptation of the building into a cultural center and which were created for the public circulation areas, such as the door of the cinema, the service hallways, the elevators, and internal signage, to which he gave the title *Funcional* [*Functional*] (2012). With their precise execution, which makes them look deceptively real, they enlarge the idea of the exhibition space by creating a space without a defined status. As most of the exhibition spaces in the building are flexible to the point of disappearing or appearing according

to the demands of each exhibition, it is difficult to know if that place where Galan placed his works is a gallery or only a hallway, or if the cinema door that he reproduced is in fact functional or only a preexisting scenographic trick, to disguise a defect of the architecture, or if the fire extinguisher placed near it is a real one or a fake. In light of these questions, it is better to mistrust them, clearly. And it is stimulating to imagine how this project would behave in other spatial situations, and if all of this, as a whole, would be possible without its referents, in another setting.

A logical point at which to end this text is, therefore, the entrance door to the exhibition. It is 6:00 p.m. on the eve of the opening, and members of the technical team are putting the final touches on the work by Carla Zaccagnini. The device that was already set up several days ago in the building's sumptuous vestibule begins to take on its meaning. The small mirrors are finally adjusted so that the viewer can read the anagram created from the sign on the façade. The official "BANCO DO BRASIL S.A." will be transformed into the subversive "SOB SINA DO CABRAL" [*Under Cabral's Fate*], chosen from among one hundred or more combinations of letters that can be made with the play of mirrors, obsessively discovered and listed by the artist. We are thus submitted to an original fate, which defines us throughout our history. The viewer needs only to look into the device, as though peering into a microscope, for the original meaning to be completely disassembled and changed into another. On the following day, early in the morning, the public will arrive and their movement will transform the exhibition, perhaps even jostling Zaccagnini's device away from its ideal vantage point. The exhibition is no longer ours only. All that's left for us to do is to move on to the next plan for escape.

Planos de Fuga

Mauro Restiffe



































Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras

Mauro Restiffe





















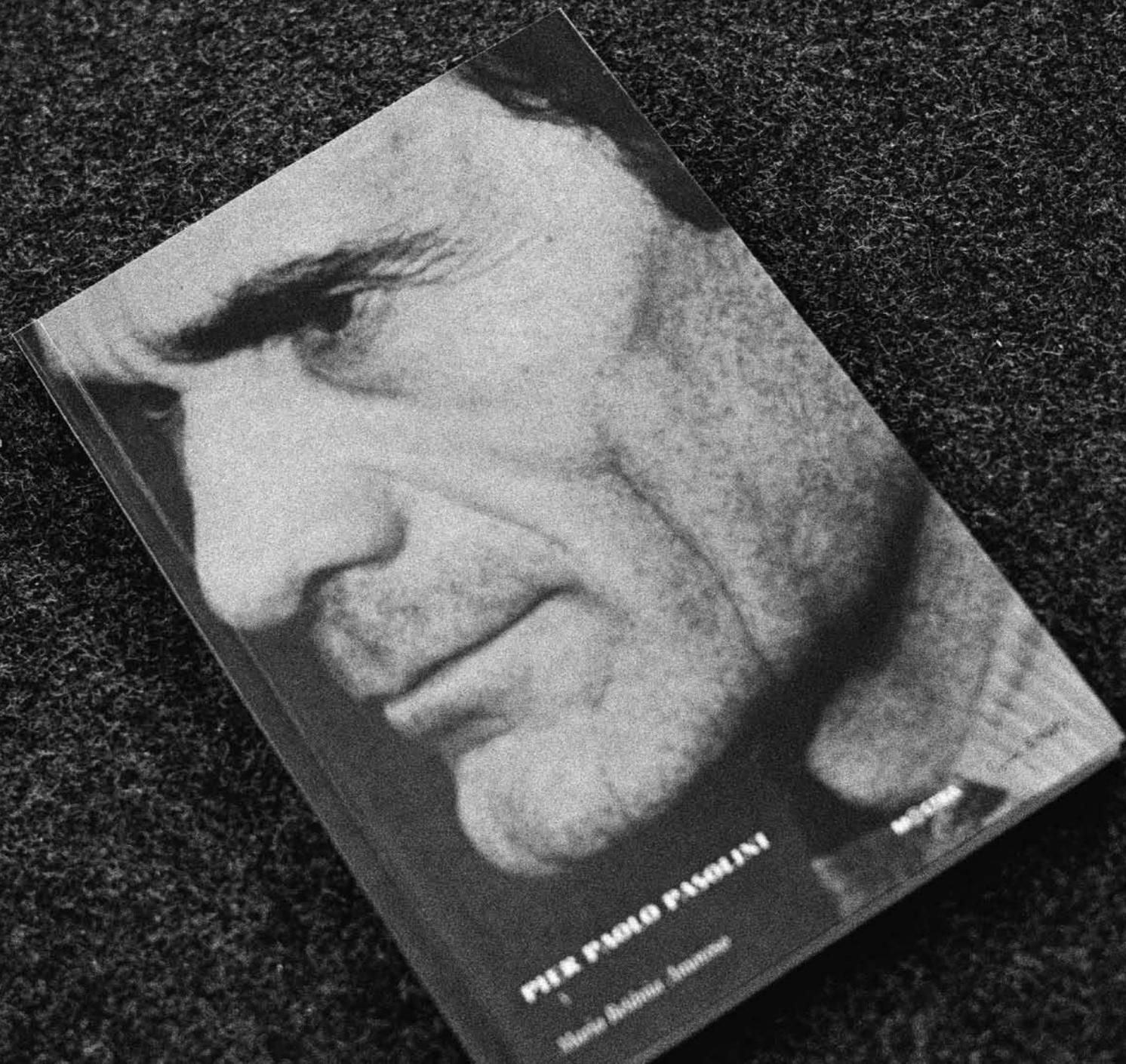












PIER PADO PARENTI

Il nuovo romanzo di...

1987



LITERATURA ESTRANGEIRA











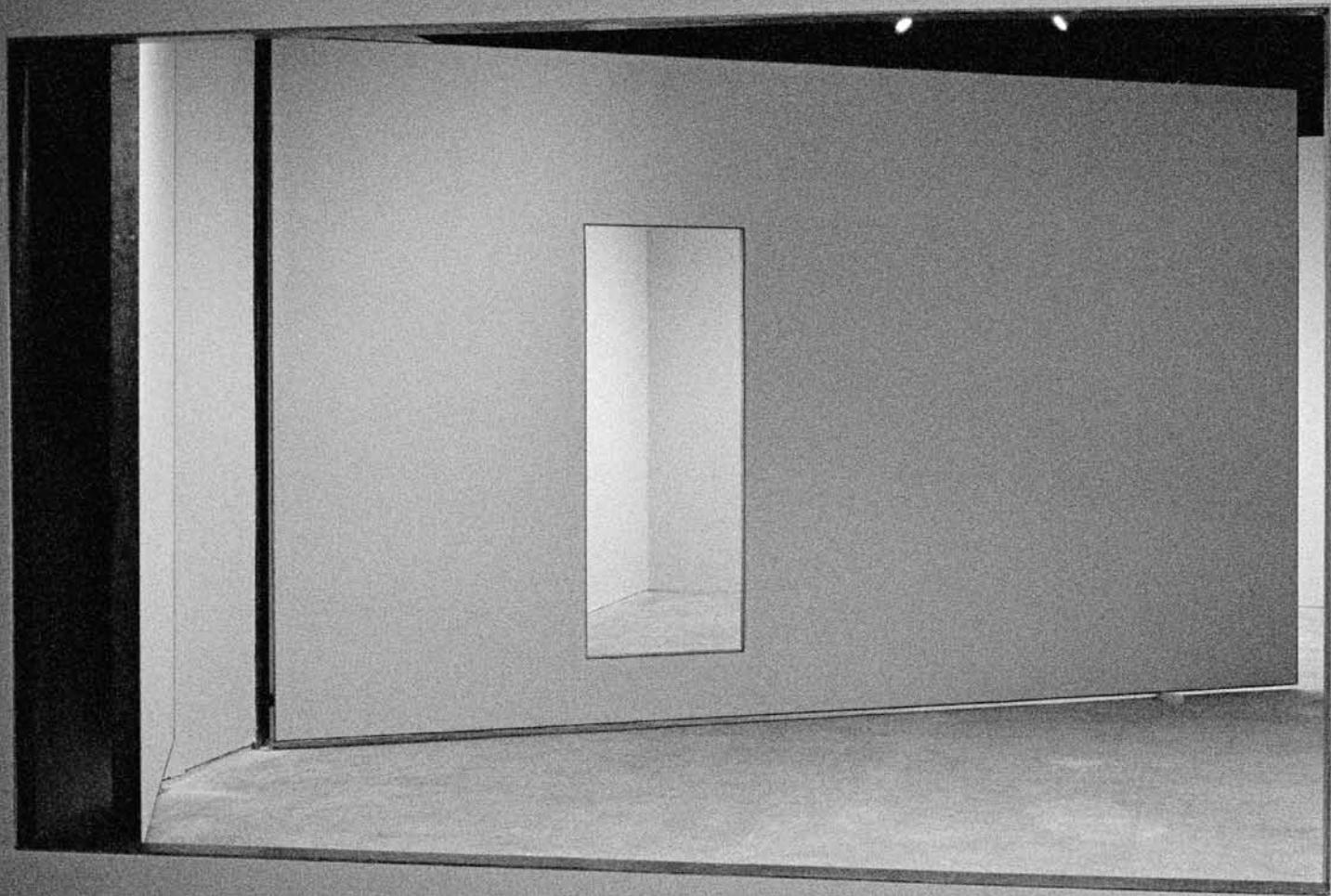


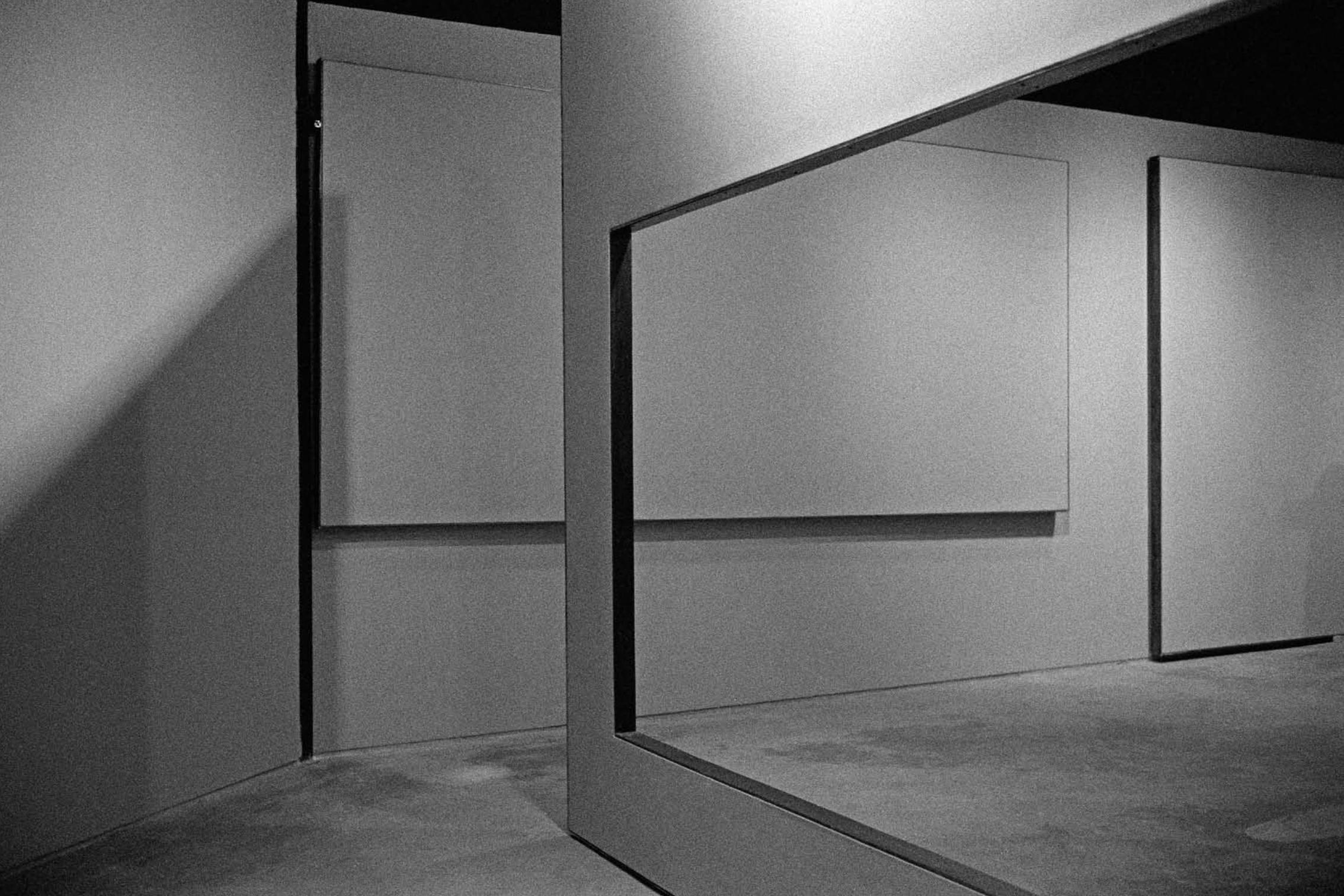






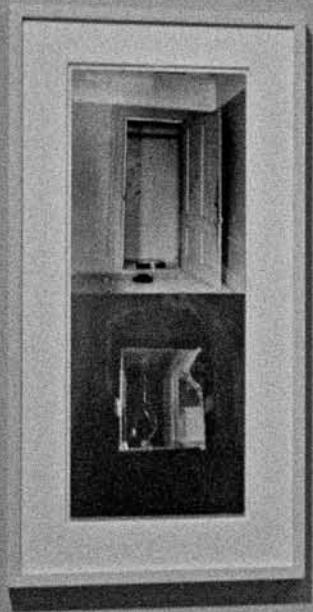


















BY NATURAL HANDSTANDS



















01

02

03

04

05

06

07

08

09

10

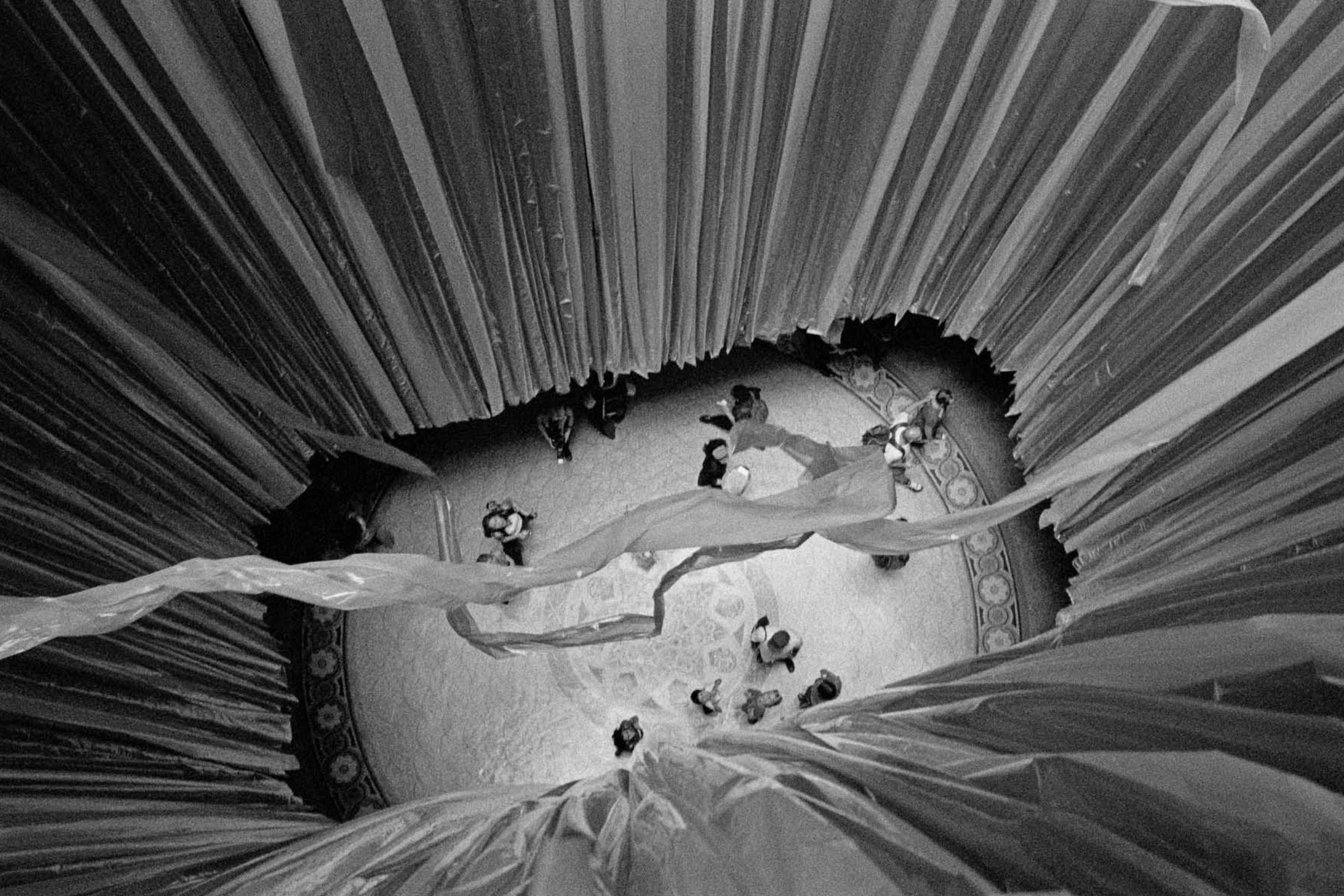
13

12

10







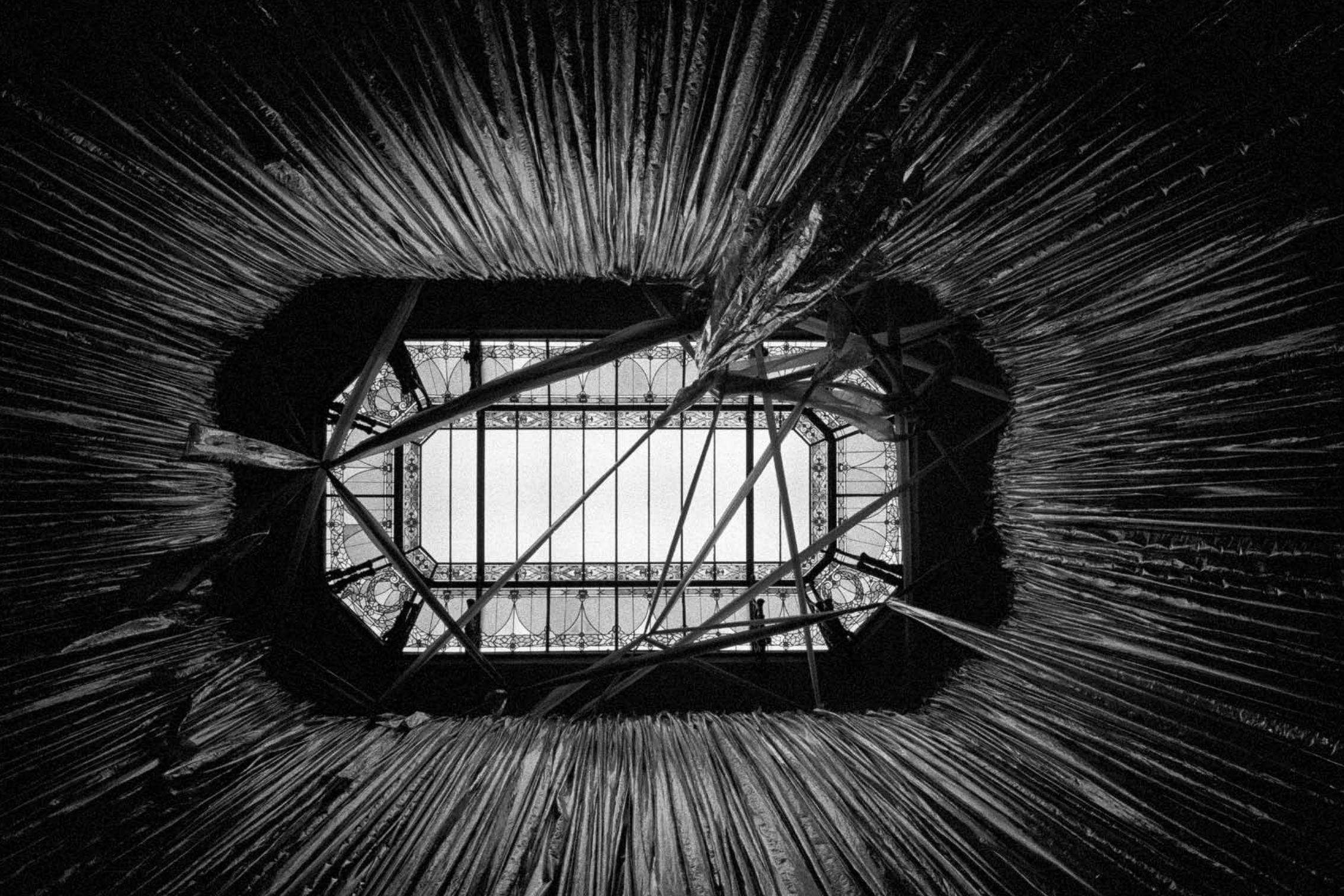












Lista de obras Checklist

Carla Zaccagnini

Buenos Aires, Argentina, 1973; vive em [lives in] São Paulo

Pontos de Vista (Banco do Brasil S.A.), 2012

Jogo de espelhos [Mirror game]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

pp. 85, 97, 99, 101

Pontos de Vista (Centro Cultural Banco do Brasil S.P.), 2012

Jogo de espelhos [Mirror game]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Desenvolvimento técnico e produção [Technical development and production]:

Renato Cury, Peetssa P2RCA e [and] Rafael Leona

Cortesia [Courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo

p. 98

Cildo Meireles

Rio de Janeiro, 1948; vive no [lives in] Rio de Janeiro

Ocasão, 1974/2004

Duas salas, bacia, suporte de metal, dinheiro e espelhos

[Two rooms, basin, metal stand, money, and mirrors]

400 x 600 cm cada sala [each room]

Cortesia [Courtesy] Galeria Luisa Strina, São Paulo

pp. 81, 139-141

Claudia Andujar

Neuchâtel, Suíça, 1931; vive em [lives in] São Paulo

São Paulo Através do Carro, 1975/2012

Oito cópias fotográficas em gelatina de prata [8 gelatin silver prints]

60 x 90 cm cada [each]

Cortesia [Courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo

pp. 128, 130

Cristiano Rennó

Belo Horizonte, 1963; vive em [lives in] Belo Horizonte

Cortina, 2012

Plástico vermelho e amarelo [Red and yellow plastic]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Coleção do artista [Artist's collection], Belo Horizonte

pp. 77, 94, 102, 109, 116, 144, 152

Gabriel Sierra

San Juan Nepomuceno, Colômbia, 1975; vive em [lives in] Bogotá

FinsMeiosComeços, 2012

Madeira, metal, tecido, gesso e pintura [Wood, metal, cloth, plaster, and paint]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Cortesia [Courtesy] Galeria Luisa Strina, São Paulo

pp. 79, 119-123

Gordon Matta-Clark

Nova York, EUA, 1943 — Nova York, EUA, 1978

Coat Closet, 1973

Gesso, madeira, pregos, painéis e duas cópias fotográficas em gelatina de prata montadas em painel [Plaster, wood lathe, nails, panels, and two gelatin silver prints mounted on board]

Cópias fotográficas [Silver prints]: 67 x 25 cm

Peça [Sculpture]: 43,18 cm

Coleção [Collection] Inhotim, Minas Gerais

pp. 127-129

Conical Intersect, 1975

16 mm transferido para vídeo [16 mm transferred to video]

cor [color], mudo [silent], 18'40" loop

Cortesia [Courtesy] The Gordon Matta-Clark Estate

Marcus Galan

Indianápolis, EUA, 1972; vive em [lives in] São Paulo

Funcional (Corredor), 2012

Madeira, luminária de vidro, pintura acrílica [Wood, glass lamp, and acrylic paint]

pp. 91, 114, 115

Funcional (Composição Decrescente com Quadros de Força), 2012

Madeira e pintura em esmalte [Wood and enamel paint]

p. 132

Funcional (Espelho I), 2012

Madeira e pintura acrílica [Wood and acrylic paint]

pp. 111, 112

Funcional (Espelho II), 2012

Madeira e pintura acrílica [Wood and acrylic paint]

Funcional (Extintor), 2012

Madeira e pintura acrílica [Wood and acrylic paint]

p. 113

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Cortesia [Courtesy] Galeria Luisa Strina, São Paulo

Mauro Restiffe

São José do Rio Pardo, Brasil, 1970; vive em [lives in] São Paulo

Planos de Fuga, 2012

Livro, impressão offset [Offset printed book]

160 páginas [pages]

Tiragem de [Print run] 1.000

Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

Renata Lucas

Ribeirão Preto, Brasil, 1971; vive no [lives in] Rio de Janeiro

Plan de Evasión, 2011/2012

Livros modificados [Altered books]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]
Cortesia [Courtesy] Galeria Luisa Strina, São Paulo
pp. 89, 105-107

Rivane Neuenschwander

Belo Horizonte, Brasil, 1967; vive em [lives in] Belo Horizonte

A Conversação, 2010

Papel de parede, carpete, forro para carpete, cola, gravadores de áudio, aparelho de som e alto-falantes. [Wallpaper, carpet, carpet pad, glue, audio-recording devices, audio playback equipment, and speakers]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

pp. 87, 134-137

Robert Kinmont

Los Angeles, EUA, 1937; vive no Norte da Califórnia [lives in North California]

My Favorite Dirt Roads, 1969/2008

Conjunto de 17 cópias fotográficas em gelatina de prata [Set of 17 silver gelatin prints]

29 x 29 cm cada [each]

p. 128

8 Natural Handstands, 1969/2009

Conjunto de 9 cópias fotográficas em gelatina de prata

[Set of 9 silver gelatin prints]

21,5 x 21,5 cm cada [each]

Cortesia [Courtesy] Alexander and Bonin, Nova York

pp. 93, 131

Sara Ramo

Madri, 1975; vive em [lives in] Madri, São Paulo e [and] Belo Horizonte

Geografia do Lastro ou a Riqueza dos Outros, 2012

Materiais diversos [Mixed media]

Dimensões variáveis [Variable dimensions]

Cortesia [Courtesy] Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

pp. 83, 146-151

Programação de filmes

[Film program]

Bande à Part

1964, 95 min., p&b [b&w], mono, 35 mm

Dir.: Jean-Luc Godard

Anna Karina, Sami Frey, Claude Brasseur, Danièle Girard

O Bandido da Luz Vermelha

1968, 92 min., p&b [b&w], mono, 35 mm

Dir.: Rogério Sganzerla

Helena Ignez, Paulo Villaça, Luiz Linhares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Planos de fuga : um livro em obras / organização
[edited by] Jochen Volz, Rodrigo Moura ; fotografia
[photography] Mauro Restiffe ; realização [realization]
Centro Cultural Banco do Brasil ; tradução [translated
by] Izabel Burbridge, John Norman]. -- São Paulo :
Prata Produções, 2012.

Vários colaboradores.
Edição bilingue: português/inglês.
ISBN 978-85-66392-00-5

1. Arte - Exposições - Catálogos 2. Arte contemporânea
3. Planos de fuga : uma exposição em obras (Centro
Cultural Banco do Brasil) I. Volz, Jochen. II. Moura,
Rodrigo. III. Restiffe, Mauro. IV. Centro Cultural
Banco do Brasil.

12-14483

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Exposições : Catálogos 700.74
2. Catálogos : Arte : Exposições 700.74
3. Exposições de arte : Catálogos 700.74

Realização



Ministério da
Cultura



Planos de Fuga — Uma Exposição em Obras

Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo – 27/10/2012 – 06/01/2013

Patrocínio [Sponsored by]

Banco do Brasil

Realização [Realization]

Centro Cultural Banco do Brasil

Curadoria [Curated by]

Jochen Volz

Rodrigo Moura

Produção executiva [Executive production]

Prata Produções

Coordenação de produção [Production coordination]

Marcos Farinha

Comunicação visual [Visual communication]

Estúdio Campo

Arquitetura [Exhibition architecture]

Alvaro Razuk, Isa Gebara, Marcella Verardo, Ricardo Amado

Assessoria de imprensa [Press office]

Sofia Carvalhosa Comunicação

Assistente curatorial [Curatorial assistant]

Bruno Mendonça

Equipe de produção [Production team]

Anderson Araujo, Julia Portella, Roberta Prata, Yara Howe

Planos de Fuga — Um Livro em Obras

Organização editorial [Edited by]

Jochen Volz

Rodrigo Moura

Fotografia [Photography]

Mauro Restiffe

Projeto gráfico [Design]

Estúdio Campo

Textos [Texts by]

Jochen Volz, Rodrigo Moura

Tradução [Translated by]

Izabel Burbridge, John Norman

Revisão de textos [Proofreading]

Regina Stocklen

Pré-impressão [Image treatment]

Motivo

Impressão [Printing]

Ipsis Gráfica e Editora

Imagens da capa [Cover images]:

Capa [Front cover]: Gabriel Sierra, *FinsMeiosComeços*, 2012, detalhe [detail]

2ª capa [Inner flap]: Rivane Neuenschwander, *A Conversação*, 2010, detalhe [detail]

3ª capa [Back flap]: Marcius Galan, elementos de instalação [installation elements]

Contracapa [Back cover]: Sara Ramo, *Geografia do Lastro ou a Riqueza dos Outros*, 2012, detalhe [detail]

P. 124: Gordon Matta-Clark *Splitting*, 1973, 16mm, 10'50", cor [color], mudo [silent]

Este livro foi composto em Graphik, de Christian Schwartz, e impresso em offset pela Ipsis Gráfica e Editora, em São Paulo, sobre papel Munken Lynx 120 g/m² em dezembro de 2012. Tiragem de 1.000 exemplares.

*This book was composed in Graphik, by Christian Schwartz, and printed in offset by Ipsis Gráfica e Editora, in São Paulo, on Munken Lynx paper 120 g/m² in December 2012.
Print run 1,000 copies.*

