

buzz
curadaria vik muniz

roesler hotel #21

galeria

nara roesler

buzz

vik muniz

Hoje as antinomias do conflito histórico abstracionismo versus figurativismo estão superadas.

As pesquisas da linguagem visual deixaram de ser incompatíveis com a cultura de massa.

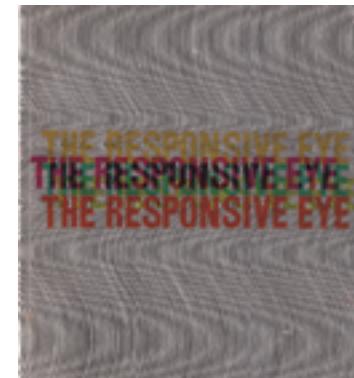
Antes, aquelas só são possíveis em âmbito desta. E Vice-Versa.

Waldemar Cordeiro, 1965

Em 1965, Bridget Riley reclamou que levaria pelo menos mais vinte anos para que alguém levasse sua pintura a sério novamente. Essa ansiedade se manifestava no momento em que percorria a Quinta Avenida durante sua participação na mostra *The Responsive Eye* no MoMA, a exposição que, de certa forma, lançou sua carreira internacional. Essa preocupação era consequência daquilo que ela via nas vitrines das lojas de departamento, manequins vestindo estampas baseadas em suas pinturas. A erudição e a cultura popular haviam se amalgamado de tal forma que, para ela, expunham o artista moderno a novas e perturbadoras influências.

A profecia de Riley provou ser tão precisa quanto o seu trabalho, pois, passados quase cinquenta anos da abertura da mostra no MoMA, o paradigma respectivo ao lugar da Op Art na história da arte moderna ainda persiste.

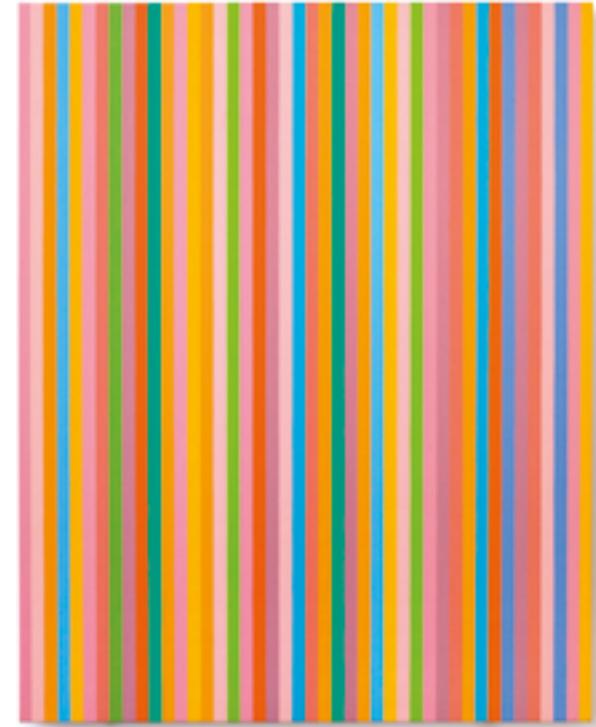
Apesar de ter gerado um interesse público sem precedente na história da arte abstrata, a emblemática



mostra, que marcou o primeiro contato significante entre o grande público e o programa do museu – comissionada pelo visionário interlocutor da abstração Bill Seitz –, foi taxada como uma tendência passageira por críticos como Clement Greenberg e Lucy Lippard. Na verdade, não é difícil decifrar a lógica da crítica especializada que aumentava na proporção inversa à popularidade do movimento, afinal, a Op Art desafiava interpretações acadêmicas e alienava a instituição crítica predominante por não depender de

nenhum pré-requisito para ser apreciada ou abominada. Impessoal, universal, diagramática e mecânica, a Op Art compartilhava com a Pop Art uma reprodutibilidade inerente, além de profunda aversão ao individualismo exacerbado e à ostentação gestual do expressionismo abstrato.

Outro aspecto comum entre os dois movimentos foi uma transformação radical no posicionamento da obra de arte no contexto da mídia de massa. Documentada e discutida em inúmeras transmissões de TV aberta, revistas, jornais e documentários, *The Responsive Eye*, mais que uma exposição, tornou-se um assunto de mídia. No documentário homônimo realizado por Brian de Palma, é possível observar não só a dimensão da polêmica gerada pelo evento, mas também a preocupação do público em discutir uma distinção estratégica entre os aspectos físicos e processuais das obras expostas e suas respectivas personificações na mídia e no jornalismo. Enquanto Josef Albers via o evento como uma consumação final de sua pesquisa de cinquenta anos, outros, como o arquiteto Philip Johnson, viam a exagerada abrangência do termo Op como uma maneira simplista e repreensível de consolidar práticas tão variadas de artistas distintos, apenas por razões de marketing cultural e jornalístico. Durante os créditos finais, em off, escutam-se comentários veementes contra e a favor da mostra. A única coisa compartilhada entre a maioria dos visitantes era o consenso de que a nova arte ótica desafiava a apatia e a inércia, e forçava o público a discutir um novo contexto para uma arte que, finalmente, ainda que somente como notícia, começava a fazer parte da vida da sociedade em geral.



Bridget Riley -- Diver, 2011 -- óleo sobre linho / oil on linen

-- 139.5 x 111.5 cm

Aqui testemunhamos a absorção da arte moderna pela vida moderna, e isso sempre foi algo que sempre quisemos, porém devemos reconhecer que isso também deve transformar o caráter da arte de forma significativa.

William Seitz, em entrevista para Mike Wallace, 1965

Mesmo com exceções notáveis na Inglaterra, a Pop Art foi basicamente um fenômeno local. A Op Art e a arte cinética, ao contrário, resultantes de formas e conceitos extremamente universais e comunicáveis, tornaram-se o primeiro sintoma de uma arte internacional onde a convergência de conceitos e ideias precediam em importância os veículos de distribuição.

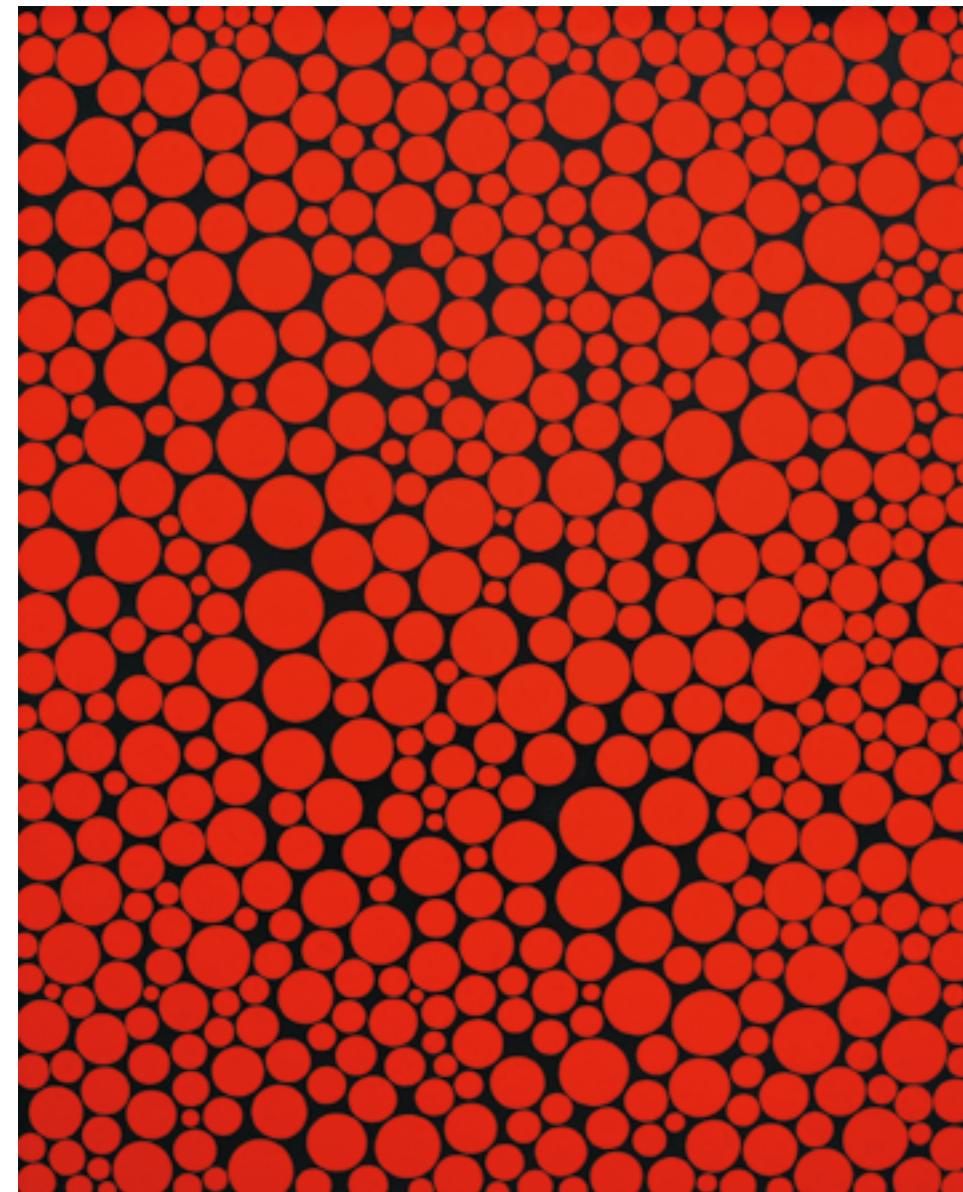
Os princípios mais contundentes da Op Art surgiram em meados de 1880, quando Seurat, adotando teorias da gramática cromática de Charles Blanc e Michel Eugène Chevreul, desenvolveu o conceito de divisionismo ou, segundo o artista, "cromoluminarismo". A prática implicava a criação de gamas cromáticas a partir de arranjos estratégicos de cores primárias, permitindo ao artista produzir cores sem ter que misturar pigmentos. A técnica pontilhista de Seurat, que influenciou mais tarde a impressão em três cores, inspirou também futuras gerações de artistas determinados em conduzir trabalhos de fusão da estética com teorias científicas da percepção visual. Futuristas, como Giacomo Balla, serviram-se de técnicas desenvolvidas pelos neoimpressionistas para simular a ideia de movimento em suas pinturas e desenhos.

Na Europa, a procura de uma linguagem pura e desvincilhada de representações do mundo natural fez com que se formassem pequenos movimentos, como o De Stijl, na Holanda, de Theo van Doesburg e Piet Mondrian, e o suprematismo de Kasimir Malevich e o construtivismo de Naum Gabo, Tatlin e Rodchenko, na Rússia.

Seguindo fluxos culturais e econômicos no fim da Primeira Guerra Mundial, Van Doesburg e Mondrian deslocaram-se para a França, Malevich expôs na Alemanha e na Polônia, deixando um legado de seguidores, e Naum Gabo mudou-se para a Inglaterra, onde expôs novas gerações de artistas britânicos a

ideias construtivistas. A fundação da Bauhaus de Weimar em 1919 veio consolidar essa vasta dispersão de cursos ideológicos em favor da abstração geométrica, pois o programa idealizado por Walter Gropius propunha que todas as disciplinas práticas orbitassem em torno de princípios fundamentais de elementos básicos de cor, forma, movimento e design. No programa, Kandinsky, Klee e, mais tarde, Lazlo Moholy-Nagy, Max Bill e Josef Albers desenvolveram influentes trabalhos sobre cor e percepção. Com o fechamento da escola pelos nazistas em 1933, o corpo docente espalhou-se pela Europa e Estados Unidos, polinizando o conhecimento e a filosofia da instituição internacionalmente: Max Bill retornou à Suíça, onde fundou a Hochschule für Gestaltung, em Ulm; Moholy-Nagy e Gropius mudaram-se temporariamente para a Inglaterra, mas se estabeleceram nos Estados Unidos, Gropius ocupando uma cadeira na Harvard School of Design, e Moholy-Nagy, em Chicago, onde fundou o Institute of Design; Josef Albers, provavelmente o professor mais influente da história da arte americana, a convite de Philip Johnson ensinou na Black Mountain College e, mais tarde, na Yale University.

Na década de 1950, uma nova safra de artistas incitados pelo clima de ideologia progressista da indústria, ciência e informação, voltar-se-ia não só contra o simbolismo da figuração surrealista, mas também contra o método pictórico primitivo e individualista do expressionismo abstrato. Concretismo, termo cunhado por Theo van Doesburg, passa a significar toda e qualquer manifestação artística voltada para a ciência da percepção contemporânea. Exposições voltadas para a abstração geométrica começam a ser organizadas em toda a parte e a ganhar espaços exclusivamente dedicados à nova tendência formalista na Europa. No fim da



Yayoi Kusama -- *Infinity-Dots NTSEDT*, 2008 -- acrílica sobre tela / acrylic on canvas -- 160 x 130 cm

Segunda Guerra Mundial, Vasarely funda, com Denise René, a Galerie Denise René, em Paris, que se transforma, ao longo dos anos, no principal polo da nova abstração, com exposições visionárias como *Le Mouvement*, que combinava a arte cinética de artistas consagrados, do calibre de Calder e Duchamp, e de jovens artistas, como Vasarely, Agam e Soto. René foi também pioneira na exposição da nova arte ótica ou retiniana, que consistia essencialmente na fusão de formas elementares do construtivismo com a lógica sistêmica da ciência.

A confiança de Vasarely na tecnologia é patente na sua arrojada utilização de formas geométricas, rigorosas estruturas composicionais e na sua inventiva aplicação de materiais industriais e de tecnologias de produção de massa.

Joe Houston, *Optic Nerve*, 2007

Soto, outra figura emblemática da Op Art, compartilhava com Vasarely os mesmos interesses, bem antes de trocar a Venezuela por Paris, com a cabeça repleta de formas e com um ímpeto obsessivo de "fazer Mondrian dançar". Logo descobriu que a fórmula para tal façanha era a repetição. Vasarely e Soto viam como cinéticas tanto as obras bidimensionais como as tridimensionais. O cinético não implicava somente o movimento físico, mas a "impressão do movimento", que se fazia presente diante de certas reações psicológicas.

A essência da arte está na discrepancia entre fatos físicos e efeitos psíquicos.

Josef Albers, 1968

A combinação da influência destes artistas cinéticos com as experiências monocromáticas de Klein, Manzoni e Fontana, e a serialidade de Max Bill e Lohse consolidaram a relevância da nova abstração na Europa. Na Alemanha,

Yves Klein, Heinz Mack e Gunther Uecker fundam o Grupo Zero, inaugurando uma época de intensa formação de coletivos, como os italianos Gruppo N e Gruppo T; Nul, em Amsterdã; Effekt, em Munique; Equipo 57 e GRAV Groupe de Recherche d'Art Visuel, em Paris.

O "anonimato" dos membros destes coletivos apresentava-se, através de manifestos, como um ataque direto à individualidade e à personalidade do artista, propondo um redirecionamento da atenção do espectador para além do modo do espetáculo, para uma experiência mais participatória e coerente com a atmosfera intelectual igualitária dos anos 1960.

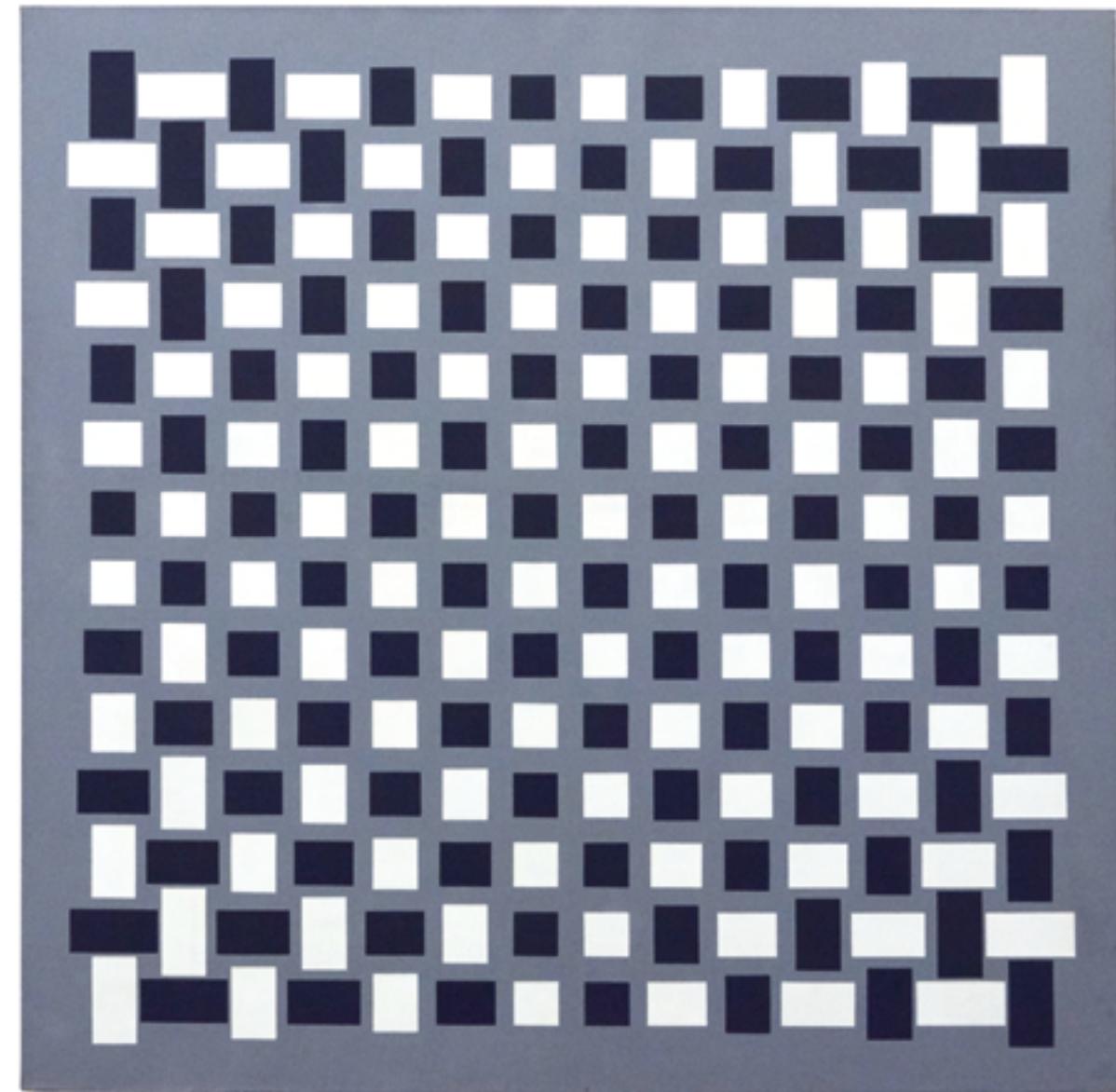
Não devemos mais produzir exclusivamente para:

*o olhar culto,
o olhar sensível,
o olhar intelectual,
o olhar estético,
o olhar dilettante.*

O olhar humano é o nosso ponto de partida.

Manifesto do Groupe de Recherche d'Art Visuel,
"Assez de Mystifications", setembro de 1961

Artistas como o francês François Morellet, o alemão Ludwig Wilding e o brasileiro Almir Mavignier, em conjunto com o venezuelano Cruz-Diez e o argentino Le Parc, entre outros das mais diversas partes do globo, consolidaram a nova arte perceptual como um fenômeno internacional. No Brasil, aspectos da arte ótica já haviam permeado o discurso abstracionista na obra cinecromática de Abraham Palatnik e na investigação concretista do Grupo Ruptura. Na Inglaterra, Bridget Riley, Jeffrey Steele e Peter Sedgley pegaram carona na invasão do pop britânico na América, que vendeu a Op Art como mais uma forma



Julio Le Parc -- Ambivalence, 1959/1988 -- acrílica sobre tela / acrylic on canvas -- 200 x 200 cm

Tauba Auerbach -- 50/50,
Random (Coarse), 2008 --
água-forte / color aquatint
etching -- ed 09/30 --
99 x 77 cm

dominante do modo de vida do jovem inglês. A mídia americana, detectando a tendência transatlântica, imediatamente empacotou a ideia e a apresentou em um artigo seminal na edição de outubro de 1964 da *Time Magazine*, intitulado *Op Art: Imagens que atacam os olhos*. O termo Op Art fora cunhado ali; porém, sua definição era demasiadamente ampla para ser defendida pela crítica especializada. Muito embora Seitz tenha procurado contrabalançar o “inquietante” apelo público de Vasarely e Riley, incluindo nomes como Frank Stella, Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly e Kenneth Noland em *The Responsive Eye*, Donald Judd, outro oponente veemente da Op Art, foi implacável em sua defesa de Albers, Poons e Noland, entre outros pintores “sérios”, pelo lapso de dividir o mesmo contexto com artistas que, em sua opinião, não transcendiam o âmbito do fenômeno. A grande maioria dos visitantes não estava ali para apreciar pintura abstrata, mas sim para evidenciar e sentir, como em um parque de diversões, os efeitos perceptuais perturbadores prometidos pela mídia. É verdade também que, enquanto Vasarely via seu trabalho dentro de conceitos tradicionais da arte aplicada e, por isso, acreditava incondicionalmente na popularização de suas imagens através de serigrafias, pôsteres, tecidos decorativos, painéis arquitetônicos, comissões públicas e até piscinas, Riley repugnava toda e qualquer tradução ou transplante de sua obra para além da tela e do contexto museu/galeria. Riley chegou a processar, sem sucesso, um de seus colecionadores, que reproduziu uma de suas obras em uma estampa para vestidos. Independentemente de sua posição, seu trabalho e o de Vasarely foram julgados pelos mesmos critérios necessários para forjar um distanciamento entre arte e entretenimento.

O distanciamento entre a Op Art e a crítica aponta diretamente para uma ruptura na maneira pela qual

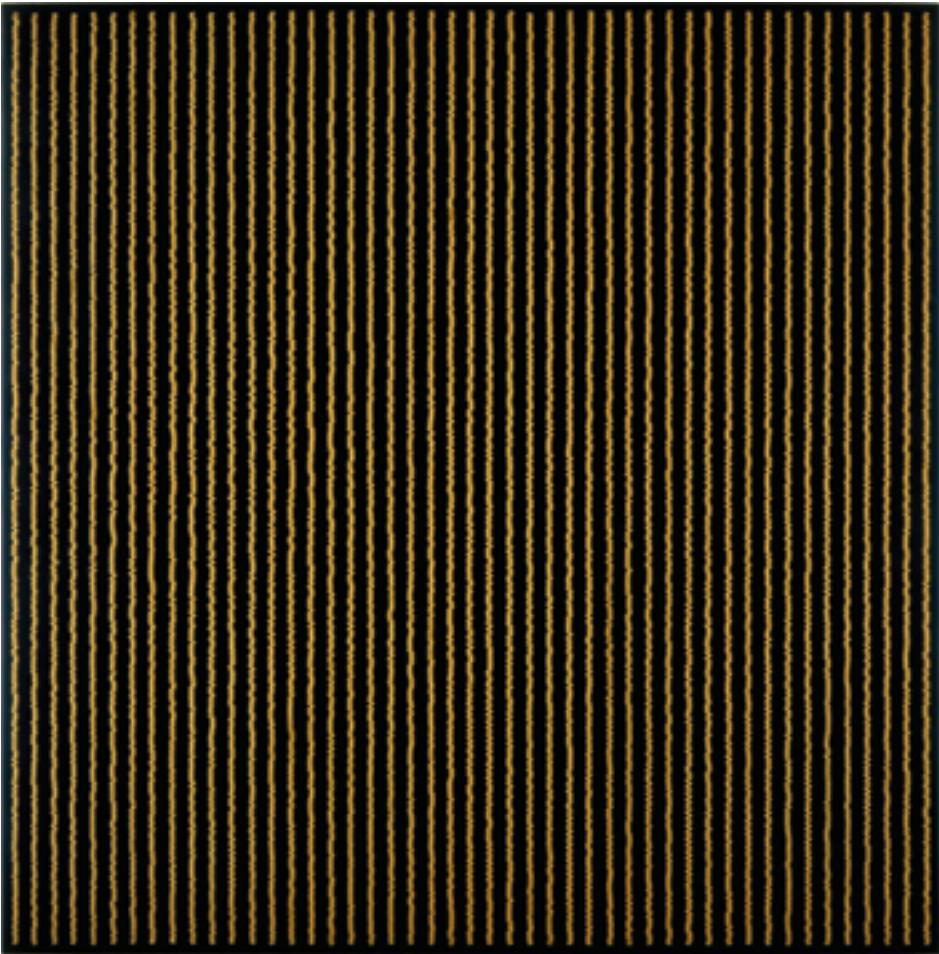


Rodolpho Parigi -- Magenta abstract nerveux, 2012 -- óleo
sobre tela / oil on canvas -- 200 x 333 cm

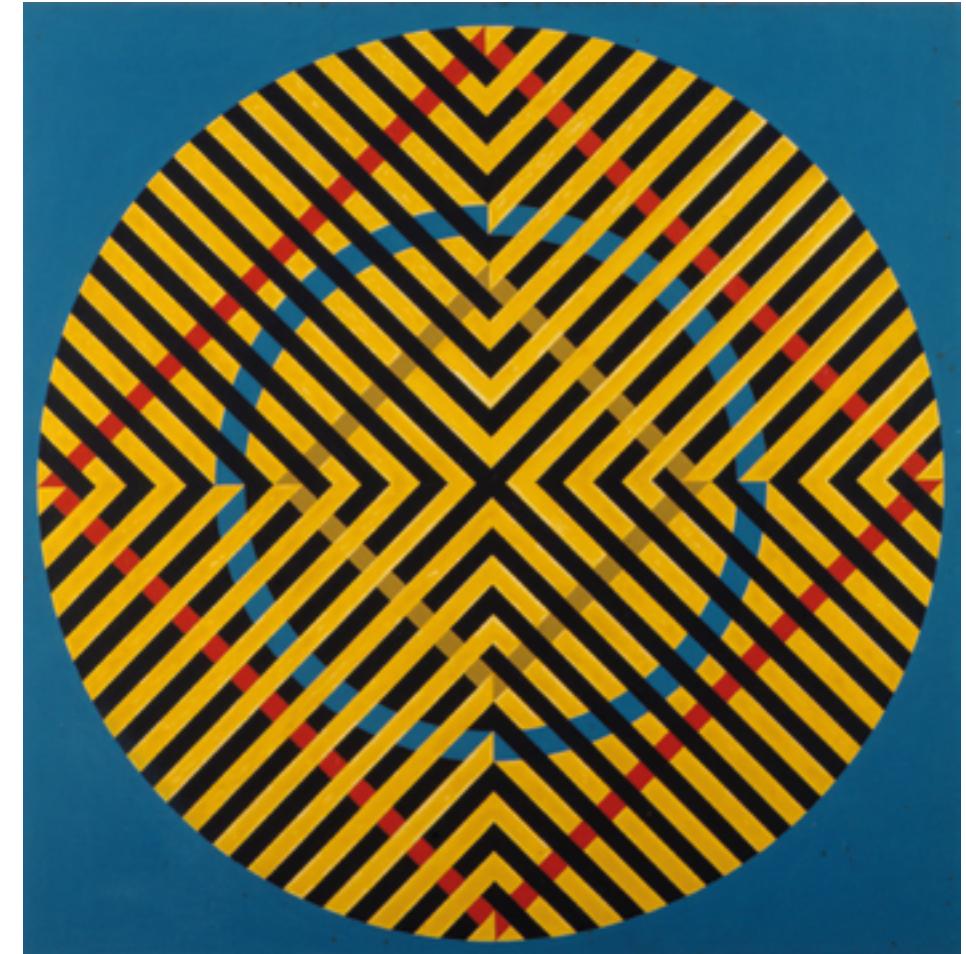
tendências culturais viriam a se formar a partir de meados dos anos 1960: sem manifestos, coletivos ou contextos, como a célebre Cedar Tavern, que se tornou palco das acirradas discussões entre artistas e críticos do movimento expressionista abstrato. Daquele momento em diante, os discursos artísticos, em vez de iniciativas, seriam apresentados ou detectados como sintomas, levando o próprio artista a abdicar da sua posturaativa e revolucionária de herói cultural e passar a atuar mais como um monitor, editor e curador de tendências. O que talvez não seja tão mal assim, pois foi justamente a rigidez dos manifestos e a ubiquidade dos clichês que obliteraram aspectos fundamentais e independentes de determinadas práticas artísticas e as impediram de se destacar além do contexto em que foram utilizadas.

Minha intenção, através desta mostra, é poder oferecer ao público a oportunidade de identificar e traçar aspectos distintos da "arte perceptual" ao longo das décadas que sucederam sua apoteose na mídia internacional, demonstrando que, embora a Op Art já tenha se tornado história, muitos de seus enfoques permanecem ativos na arte de cada década subsequente à sua apoteose midiática. A exposição ilustra a persistência do legado deixado pela Op Art, desde sua queda à obscuridade até sua renovada relevância em um contexto de um ambiente midiático poderoso e ubíquo, dominado por discursos científicos e de consumo.

Em uma cultura onde os papéis subjetivos do crítico e do editor foram reduzidos a estatísticas, e a onipresença de representações estimula um apetite ainda maior por sensações pessoais, os vestígios salpicados pela Op Art ao longo da história da arte, incitando o que há de mais espontâneo e primitivo no nosso aparato perceptual, podem nos indicar um caminho para um estado de evolução estética mais intuitivamente conectado a seu contexto tecnológico e científico, e mais emancipado da tirania de modismos críticos e mercadológicos.



Fred Tomaselli -- 13.000, 1991 -- resina e técnica mista sobre madeira / mixed media, resin on wood --
122 x 122 cm -- © The Artist / Courtesy James Cohan Gallery, New York/Shanghai



Israel Pedrosa -- Treliças irisadas (vermelho, azul e ocre em mutações cromáticas) / Iridescent trusses (red, blue and ochre in chromatic mutations), 1975 -- acrílica sobre tela / acrylic on canvas --
103,5 x 103,5 cm

buzz

vik muniz

Today, the antinomies of the historical conflict abstraction versus figuration are overcome. Visual language research is no longer compatible with mass culture. It is actually only possible within it. And Vice Versa.

Waldemar Cordeiro, 1965

In 1965, Bridget Riley complained it would take at least twenty years before someone took her paintings seriously again. This was said while she walked down Fifth Avenue during her participation in the show *The Responsive Eye* at MoMA, which in a way launched her international career. This concern resulted from her having seen mannequins wearing clothes with patterns based on her paintings in department store displays. Erudition and popular culture had blended in such a way that, to her, a modern artist had become exposed to new and disturbing influences.

Riley's prophecy proved as precise as her work, as almost fifty years after the opening of the show at MoMA, the paradigm related to what is the place of op art in the history of modern art remains.

Although the emblematic exhibition that marked the first significant contact between the large public and the program of the museum—commissioned by the visionary defender of abstract art Bill Seitz—generated a public interest that was unprecedented in the history of abstract art, it was considered to be an ephemeral trend by critics such as Clement Greenberg and Lucy Lippard. Actually, it is not difficult to decipher the logics of the specialized critique, which was inversely proportional to the growing popularity of the movement. After all, op art challenged academic interpretations and alienated the established institution of critique by not depending on any requirements to be appreciated or abominated. Impersonal,

universal, diagrammatical, and mechanical: op art, just as pop art, had an inherent reproducibility as well as a deep aversion to exacerbated individualism and to gestural ostentation of abstract expressionism.

Another aspect these two movements had in common was the radical transformation in the place of the work of art within the context of mass media. The Responsive Eye, for being documented and discussed in several broadcast television channels, magazines, newspapers, and documentaries, was soon more than an exhibition, it became a media topic. In Brian de Palma's eponymous documentary, it is possible to observe the magnitude of the controversy generated by the event, as well as the public's concern with discussing a strategic distinction between both physical and process-related aspects of those works and their respective personification in the media and in journalism. Whereas Josef Albers saw the event as the final consummation of his fifty-year research, others, such as architect Philip Johnson, understood the term 'op' as being exaggeratedly broad; he saw it as a reductive and reprehensible way of consolidating extremely different practices of different artists only for cultural marketing and journalistic purposes. During the closing credits, we hear passionate comments in favor and against the show. The only thing most visitors had in common was the understanding that the new optical art challenged apathy and inertia, and forced the public to

discuss about a new context for an art that had finally, albeit only as news on the media, become part of the life of society at large.

We witness here the absorption of modern art into modern life. And that's something we all wanted, but we must recognize that this may also change significantly the character of the art.

William Seitz, in an interview to Mike Wallace, 1965

Although there were notable exceptions in England, pop art was basically a local phenomenon. Differently from op art and kinetic art, which resulted from extremely universal and communicable forms and concepts, becoming the first sign of an international art in which the convergence of concepts and ideas was more important than the means of distribution.

The principles of op art emerged in the mid-1880s, when Seurat, using Charles Blanc's and Michel Eugène Chevreul's theories of chromatic grammar, developed the concept of divisionism or, according to the artist, "chromoluminarism." The practice involved the creation of chromatic variations from strategic patches of primary colors that would allow the artist to produce colors without having to mix pigments. Seurat's pointillist technique, which later influenced three-color printing, also inspired future generations of artists determined to create works by fusing aesthetics with scientific theories on visual perception. Futurists, such as Giacomo Balla, used techniques developed by the neoimpressionists to simulate the sense of movement in his paintings and drawings.

In Europe, the search for a pure language that would be free from natural world representations resulted in the emergence of small movements, such as Theo van Doesburg and Piet Mondrian's De Stijl, in the Netherlands, as well as Kasimir Malevich's suprematism, and Naum Gabo, Tatlin, and Rodchenko's constructivism, in Russia.

Following the economic and cultural flow of the end of World War I, Van Doesburg and Mondrian went to France, Malevich did

an exhibition in Germany and Poland, and gained followers, and Naum Gabo moved to England, where he introduced the constructivist ideas to new generations of British artists.

The foundation of Weimar's Bauhaus in 1919 established this vast dispersion of ideological currents in favor of geometric abstraction, since the program conceived by Walter Gropius proposed that all subjects that involved practice should be related to fundamental principles of basic elements of color, form, movement, and design. In the program, Kandinsky, Klee, and, later, Lazlo Moholy-Nagy, Max Bill, and Josef Albers developed influential works on color and perception. When the school was closed by the Nazis in 1933, the faculty moved to Europe and the United States, spreading the knowledge and the philosophy of the institution: Max Bill returned to Switzerland, where he founded the Hochschule für Gestaltung in Ulm; Moholy-Nagy and Gropius temporarily moved to England, but settled in the United States: Gropius was appointed professor at the Harvard School of Design and Moholy-Nagy went to Chicago where he founded the Institute of Design; Josef Albers, who is probably the most influential professor in American art history, was invited by Philip Johnson to teach at Black Mountain College and, later, at Yale University.

In the 1950s a new generation of artists inspired by the progressive environment of industry, science, and information began to go against both the symbolism of surrealist figuration and abstract expressionism's primitive and individualist pictorial method. Concretism, a term coined by Theo van Doesburg, was the name of any artistic expression related to the science of contemporary perception. Exhibitions dedicated to geometric abstraction were being organized everywhere, and new spaces dedicated exclusively to the new formalist current emerged in Europe. At the end of World War II, Vasarely, together with Denise René, opened the Galerie Denise René in Paris, which over the years became the new abstraction hub. It held visionary

exhibitions such as *Le Mouvement*, which combined kinetic art works by renowned artists, such as Calder and Duchamp, and by young artists, such as Vasarely, Agam, and Soto. René was also a pioneer when presenting the new optic or retinal art exhibition, which essentially consisted in the fusion between the elementary shapes of constructivism and the systemic logics of science.

Vasarely's trust on technology is evident in his bold use of geometric forms, rigorous compositional structures, and his inventive application of industrial material and mass-production technologies.

Joe Houston, *Optic Nerve*, 2007

Soto, another emblematic name in op art, shared the same interests with Vasarely long before leaving Venezuela for Paris with his head filled with shapes and an obsessive drive for "making Mondrian dance." He soon discovered that the formula to obtain what he wanted was repetition. Vasarely and Soto understood as kinetic both two-dimensional and three-dimensional works. Kinetic did not involve only physical movement but also the "impression of movement," which occurred as a result of certain psychological reactions.

The essence of art is the discrepancy between physical facts and psychological effects.

Josef Albers, 1968

The influence of these kinetic artists combined with Klein's, Manzoni's, and Fontana's monochromatic experiences as well as with Max Bill's and Lohse's seriality established the relevance of new abstraction in Europe. In Germany, Yves Klein, Heinz Mack, and Gunther Uecker founded the Group Zero, the first of many collectives created at that time, such as Italian groups Gruppo N and Gruppo T; Nul, in Amsterdam; Effekt, in Munich; Equipo 57 and GRAV Groupe de Recherche d'Art Visuel, in Paris.

The "anonymity" of the members of these collectives was expressed, through manifestos, as a direct attack against the artist's individuality and personality. It proposed to redirect the attention of the viewer beyond the spectacle, towards a more participatory experience coherent with the equalitarian intellectual atmosphere of the 1960s.

*There shall never be works of art intended to be perceived solely by:
the cultured eye,
the sensitive eye,
the intellectual eye,
the aesthete eye,
the amateur eye.*

It is the human eye that shall be our reference point.

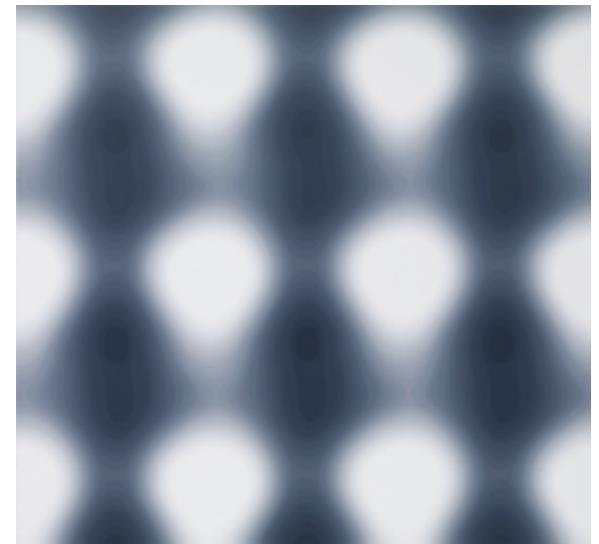
Manifesto of the Groupe de Recherche d'Art Visuel,
"Assez de Mystifications," September 1961

Artists such as French François Morellet, German Ludwig Wilding, and Brazilian Almir Mavignier, together with Venezuelan Cruz-Diez and Argentinean Le Parc, among others from various parts of the globe, consolidated the new perceptual art as an international phenomenon. In Brazil, aspects of optical art had already been present in the abstractionist discourse in Abraham Palatnik's kinechromatic works and Grupo Ruptura's concrete research. In England, Bridget Riley, Jeffrey Steele, and Peter Sedgley profited from the invasion of British pop in America, which presented op art as another strong aspect of the British youth's way of life. American media detected this transatlantic trend and immediately embraced the idea and presented it in an article in *Time Magazine's* 1964 October issue entitled *Op Art: Pictures that Attack the Eye*. The term op art was then coined; however, its definition was too broad to be defended by the specialized critique. Although in *The Responsive Eye* Seitz had tried to balance Vasarely's and Riley's "disquieting" public appeal by including names such as Frank Stella, Ad Reinhardt,

Ellsworth Kelly, and Kenneth Noland, Donald Judd, another fierce opponent of op art, was relentless in defending Albers, Poons, and Noland—among other "serious" painters—for their being in the same context as artists who, in his opinion, did not transcend the phenomenon. The visitors, for the most part, were not there to appreciate abstract painting, but to experience—as if in an amusement park—the disturbing perceptual effects that had been promised by the media. It is also true that whereas Vasarely saw his work within traditional concepts of applied art and consequently believed unconditionally in the popularization of his images through silk screen, posters, ornamental fabrics, architectural panels, public commissions, and even swimming pools, Riley rejected any translation or transplant of her work outside the canvas and beyond the context of museums and galleries. Riley even sued, without success, one of her collectors for reproducing one of her works in a dress pattern. Regardless of her stand, her work and Vasarely's were judged according to the same criteria that were necessary to create a distance between art and entertainment.

Op art's distance from the critique directly points to a rupture in how cultural trends were formed as of the mid-1960s: with no manifestos, collectives, or contexts, such as the famous Cedar Tavern—that hosted passionate arguments between artists and critics of the abstract expressionist movement. From now on, the artistic discourses were to be presented or detected as symptoms instead of initiatives, submitting the artist to having to give up on his or her active and revolutionary attitude as a cultural hero and act as a monitor, editor, and curator of trends. This might not be that bad, since it was precisely the strictness of the manifestos and the ubiquity of clichés that had obliterated fundamental and crucial aspects of some artistic practices and prevented them from having prominence outside the context in which they were created.

With this show I intend to provide the audience with the opportunity to identify and trace different aspects of "perceptual art" throughout the decades that followed its grand moment in



Wayne Gonzales -- Untitled, 2010 -- acrílica sobre tela / acrylic on canvas -- 152.4 x 162.5 cm

the international media by demonstrating that even though op art had already become history, many of its views remain active in the following decades. The exhibition illustrates the persistence of the legacy of op art, from its fall to obscurity, to its renewed relevance within a context of a powerful and pervasive media environment dominated by scientific and consumption discourses.

In a culture in which the subjective role of critics and editors has been reduced to statistics, and the omnipresence of representations encourages increasing appetite for personal sensations, the traces op art has sprinkled in art history stimulate the most spontaneous and primitive side of our perceptual apparatus and may point to a state of aesthetic evolution that is more instinctively connected to its technological and scientific context, and more emancipated from the tyranny of critique-related and market fads.

sobre o curador / about the curator

vik muniz

São Paulo, Brasil, 1961

Vive e trabalha em Nova York e no Rio de Janeiro / Lives and works in New York and Rio de Janeiro

A obra de Vik Muniz questiona e tensiona os limites da representação. Apropriando-se de matérias-primas como algodão, açúcar, chocolate, e até lixo, o artista meticulosamente compõe imagens icônicas e lhes repropõe significações. O objeto final de sua produção mais conhecida atualmente é a fotografia, mas sua obra já transitou pelo tridimensional, pelo desenho e até pela escultura. Suas obras integram grandes coleções particulares no Brasil e no exterior e acervos de prestigiosos museus mundo afora, como o Tate Modern e o Victoria & Albert Museum, em Londres; o Getty Institute, em Los Angeles; e o MAM de São Paulo. Entre alguns dos espaços que já receberam exposições solo do artista se incluem o P.S.1 MoMA, the Museum of Contemporary Art em San Diego, Museu de Arte de São Paulo, Seattle Art Museum, Miami Art Museum, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Whitney Museum of American Art, International Center of Photography, Baltic Centre for Contemporary Art.

Em 2008 Vik foi o primeiro brasileiro a ser convidado pelo MoMA, de Nova York, para fazer a curadoria do Artist's Choice, mostra em que o artista faz o papel de curador, selecionando obras do vasto acervo do museu, para criar uma exposição.

Vik Muniz's work questions and tenses up the boundaries of representation. Appropriating raw materials such as cotton, sugar, chocolate, and even trash, the artist meticulously composes iconic images and re-proposes their significances. The final object of his best-known production today is photography, but his work has transited through the three-dimensional, drawing, and even sculpture. His works can be found in important public collections such as Tate Modern and Victoria & Albert Museum, in London; the Getty Institute, in Los Angeles; and the Museum of Modern Art (MAM) of São Paulo, among others. He has done solo shows in P.S.1 MoMA, the Museum of Contemporary Art in San Diego, São Paulo Art Museum (MASP), Seattle Art Museum, Miami Art Museum, Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, Whitney Museum of American Art, International Center of Photography, Baltic Centre for Contemporary Art.

In 2008, Vik was the first Brazilian to be invited by MoMA to be the curator of Artist's Choice, a series of exhibitions in which an artist serves as curator, selecting works from the museum's vast collection to create an exhibition.

artistas / artists

abraham palatnik
alexander girard
almir da silva mavignier
aluílio carvão
angelo venosa
bridget riley
carlos cruz-diez
felipe barbosa
françois morellet
fred tomaselli
gabriele evertz
geraldinho de barros
gilbert hsiao
gyula kosice
heinz mack
hélio oiticica
hercules barsotti
hermelindo fiaminghi
iran do espírito santo
israel pedroso
iván navarro
ivan serpa
jesús rafael soto
jim isermann
jósé patrício

josef albers
julio le parc
karin davie
larry poons
lothar charoux
lucia koch
luiz sacilotto
lygia pape
marc handelman
marcel Duchamp
marcos chaves
mark dagley
markus linnenbrink
maurício nogueira de lima
michelle grabner
olafur eliasson
paulo roberto leal
peter schuyff
philippe decrauzat
richard anuszkiewicz
roberto cabot
rodolpho parigi
ross bleckner
rubem ludolf
sérgio camargo

suzanne song
tauba auerbach
tiago tebet
ubi bava
verner panton
victor vasarely
waldemar cordeiro
wayne gonzales
xylor jane
yayoi kusama

agradecimentos / acknowledgments

Nós, da Galeria Nara Roesler e do Vik Muniz studio, reconhecemos que esta exposição não seria uma realidade sem o apoio e a generosa colaboração de muitas pessoas.

Com isto em mente, gostaríamos de agradecer todos os artistas que participam da exposição e todos que de alguma forma apoiaram e contribuíram na realização de *Buzz*.

Em especial, nós queremos agradecer:

Alvaro Figueiredo - Cosmocopa Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (BR)
Anaúvia Cordeiro

Andrew Witkin | Skyea Heitz - Barbara Krakow Gallery, Boston (USA)
Anita Schwartz | Fred Bülow Ulson - Anita Schwartz Galeria de Arte, Rio de Janeiro (BR)

Archie Rand

Ben Brown | Emilie Ortolan - Ben Brown Fine Arts, London (UK)

Berenice Arvani - Galeria Berenice Arvani, São Paulo (BR)

Emily Austin - Austin Desmond Fine Art, London (UK)

Franck Marlot - Galerie Denise René, Paris (FR)

Gabriel Rolt | Jan Meenhorst | Peter Tijhuis - Galerie Gabriel Rolt, Amsterdam (NL)

Jessica Lin Cox | Alexander Fang | Kat Savage | Philip Tan - James Cohan Gallery, New York (USA)

Jones Bergamim (Peninha) | Thiago Gomide - Bolsa de Arte Rio de Janeiro, (BR)

Laura Ellsworth - Allan Koppel Gallery, Chicago (USA)

Laura Fleischmann | Danielle Sansanese | Kelly Carpenter - Albright Knox Gallery, Buffalo (USA)

Loretta Howard | Bruce Kriegel - Loretta Howard Gallery, New York (USA)

Luciana Brito | Andrés M. Hernández - Galeria Luciana Brito, São Paulo (BR)

Luisa Duarte

Luiz Schwarcz

Márcia Fortes | Amanda Rodrigues Alves - Galeria Fortes Vilaça, São Paulo (BR)

Maria Baró | Adriano Casanova, Galeria Baró, São Paulo (BR)

We, from Galeria Nara Roesler and Vik Muniz studio, acknowledge that the exhibition would not have been possible without the generous support and collaboration of key people.

With this in mind, we would like to thank all the participating artists and everyone who helped in the making of *Buzz*.

In particular we would like to thank:

Marcelo Dantas

Masashi Shiobara - Art Office Shiobara, Tokyo (JP)

Matthew Deleget - Minus Space, New York (EUA / USA)

Matthias Arndt | Lisa Polten - ARNDT, Berlin (DE)

Maurício Buck - Estúdio Buck, São Paulo (BR)

Meg Malloy | Albert Weaver | Scott Briscoe - Sikkema Jenkins Gallery, New York (USA)

Michael Maharam - Maharam Fabric, New York (USA)

Miles McEnery | Megan Velie - Ameringer | McEnery | Yohe, New York (USA)

Patrícia Fossati Druck

Paulo Petrarca

Peter Klimt

Raquel Arnaud - Galeria Raquel Arnaud, São Paulo (BR)

Rhea Fontaine-Charlot, Paulson Bott Press, Berkeley (USA)

Ricardo Rego | Juliane Peiser | Andrea Dominguez - Lurixs: Arte Contemporânea, Rio de Janeiro (BR)

Stephen Friedman | David Hubbard | Ticiana Correa - Stephen Friedman Gallery, London (UK)

Suzanne Butler | Sadie Laska | Sarah Braman - Canada Gallery, New York (USA)

Sylvio Nery - Galeria Sylvio Nery, São Paulo (BR)

Tim Neuger | Valerie Chartrain - Neugeriemschneider Gallery, Berlin (DE)

Victoria Miro | Glenn Scott Wright | Stephanie Bush - Victoria Miro Gallery, London (UK)

roesler hotel

Idealizado em 2006, o projeto começou como uma rede de intercâmbio: uma oportunidade de convidar artistas e curadores para desenvolverem projetos e exporem suas obras. Até hoje, foram vinte edições, entre elas as exposições coletivas *Lo bueno y lo malo*, curada por Patrick Charpenel, diretor da Fundação Jumex, *Otras Floras* (2008), curada por José Roca, e individuais de Sutapa Biswas (2008), Rosário Lopez Parra (2008), José León Cerrillo (2007), Paul Ramirez Jonas (2011) e muitas outras.

Com a ampliação da Galeria Nara Roesler, Roesler Hotel começa uma nova fase e se torna um programa permanente, paralelo ao da Galeria, no qual curadores importantes da cena contemporânea são convidados a colaborar. Este espaço pretende provocar novos modos de pensar e produzir, articulando a rede de artistas, galerias e curadores mundo afora.

Buzz de Vik Muniz marca a 21ª edição do Roesler Hotel.

Idealized in 2006, the project began as a network of exchange: an opportunity to invite artists and curators to develop projects and showcase their works. Up to now, there have been twenty editions, among them the group show *Lo bueno y lo malo* (2012), curated by Patrick Charpenel, director of Jumex Foundation and *Otras Floras* (2008), by José Roca, and solo shows by Paul Ramirez Jonas (2011), Sutapa Biswas (2008), Rosário Lopez Parra (2008) as well as many others.

With the expansion of Galeria Nara Roesler, Roesler Hotel has taken on a new facet by becoming a permanent program, running parallel to the gallery in which renowned agents in the contemporary art scene are invited to collaborate. This new stage of Roesler Hotel intends to provoke new modes of thinking through, producing, and showcasing art, articulating an expanded network of artists, galleries, and curators, locally and abroad.

Buzz by Vik Muniz marks Roesler Hotel's 21st edition.

buzz
curadaria **vik muniz**

roesler hotel #21



curadaria/curated by
vik muniz

assessoria de imprensa/press agent
mario canivello

tradução/english version
márcia macêdo

revisão/proofreading
regina stocklen

realização/produced by
galeria nara roesler

abertura/opening

01.12.2012

11 > 17h

exposição/exhibition

03.12.2012 > 23.02.2013

seg/mon > sex/fri 10 > 19h

sáb/sat 11 > 15h

[capa/cover] detalhe de / detail
from -- **Jim Isermann -- Sem título,**
2012 -- jato pigmentado sobre papel legion
fine art / pigmented inkjet on legion fine art
paper -- 121.92 x 121.92 cm

galeria

nara roesler

avenida europa 655
são paulo sp brasil
01449-001
t 55 (11) 3063 2344
f 55 (11) 3088 0593
info@nararoesler.com.br
www.nararoesler.com.br