

PASSARELA

Eduardo Coimbra



O Edital Arte e Patrimônio foi lançado em 2007 com o objetivo de criar uma linha de financiamento para projetos que estabeleçam diálogos entre as artes visuais contemporâneas e o patrimônio artístico e histórico nacional. Por um lado, trabalhos artísticos e processos estéticos atuais e, por outro, os acervos, as tradições, as culturas e os sítios que estabelecem a memória do País. Essa sugestão de interações múltiplas é um modo de celebrar os 70 anos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan.

Formada por Afonso Luz, Carlos Zilio, Cristiana Tejo, Fernanda Barbará, Lauro Cavalcanti, Lorenzo Mammi, Marisa Morkarzel, a comissão julgadora se reuniu em outubro de 2007 para selecionar, entre os 138 projetos recebidos de todo o Brasil, 12 propostas que priorizassem a inter-relação entre as artes visuais contemporâneas e os patrimônios brasileiros escolhidos.

Foram selecionados dois projetos que propõem uma leitura histórica das artes visuais e dez projetos que difundem a temática da interação entre as artes visuais e o patrimônio cultural brasileiro.

Nesta primeira edição do Edital foram escolhidos projetos que fazem interações entre São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Maranhão, Paraná e Rio Grande do Sul e entre as regiões Sul e Nordeste. A relação de todos os projetos selecionados está disponível no site www.artepatrimoniorg.br.



A obra *Passarela* do artista Eduardo Coimbra integra o Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, que relaciona arte contemporânea, patrimônio e natureza.

O Edital Arte e Patrimônio é uma iniciativa do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, por meio do Paço Imperial, com patrocínio da Petrobras.

This publication, showing Eduardo Coimbra's work, adds to the three previous editions which document the contribution of important Brazilian artists in the making of the Space of Permanent Installations of the Açude Museum.

The strategy of making Castro Maya's legacy live together with the liveliness of the current artistic production aggregates value to the institutional mission of providing the public with a permanent and renewed form of being in touch with the creative achievements which the Brazilian culture has been producing over the time.

The privilege of having been selected out of so many projects submitted to the appreciation of *Edital Arte e Patrimônio*, for the celebration of the 70th anniversary of Iphan (Institute of National Historic and Artistic Property), besides counting on the excitement of first-class names in visual arts, reinforces the certainty about the strategy being adopted. It also points out that the option about promoting a space for discussion in the Açude Museum on the ties between heritage and nature contributes for – and through arts – searching solutions in a time of enquiries about the course of the relation itself between man and his environment.

Eduardo Coimbra's work instigates us to relate the nineteenth-century Rio de Janeiro landscape, so well represented in visual records of European travelers present in Castro Maya's collection, with that of the city of the present moment, with its natural, notable beauties and the risk of seeing them disappear.

Besides the presence of the work in the forest area, the education initiative with public schools of the city of Rio de Janeiro around the Tijuca Forest and the videotaped record of the artistic process of intervention on the Rain Forest are the means that the Açude Museum puts at the disposal of the great public in order to reflect on the importance of art and the preservation of the natural heritage.

Esta publicação, com o registro da obra de Eduardo Coimbra, vem se somar às três edições anteriores que documentam a contribuição de importantes artistas brasileiros na constituição do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude.

A estratégia de fazer conviver o legado de Castro Maya com a efervescência da produção artística atual agrega valor à missão institucional de oferecer ao público uma permanente e renovada forma de estar em contato com as realizações criativas que a cultura brasileira vem produzindo ao longo dos tempos.

O privilégio de ter sido selecionado entre tantos projetos submetidos à apreciação do Edital Arte e Patrimônio, em comemoração aos 70 anos do Iphan, aliado ao fato de contar com o entusiasmo de nomes de primeira linha das artes plásticas, reforça a certeza da estratégia adotada. Indica ainda que a opção por promover no Museu do Açude um espaço de discussão sobre os elos entre patrimônio e natureza contribui para, através da arte, buscar caminhos, numa era de indagações sobre os rumos da própria relação entre o homem e seu ambiente.

O trabalho de Eduardo Coimbra nos instiga a relacionar a paisagem do Rio de Janeiro do século XIX, tão bem representada nos registros visuais dos viajantes europeus presentes no acervo Castro Maya, com a da cidade do agora, com suas belezas naturais notáveis e o risco de vê-las desaparecidas.

Além da presença da obra no espaço florestal, a ação educativa com as escolas públicas do entorno da floresta da Tijuca e o registro em vídeo do processo artístico do trabalho de intervenção na Mata Atlântica são os meios que o Museu do Açude põe à disposição do público para refletir sobre a importância da arte e da preservação do patrimônio natural.

Vera de Alencar

*Diretora dos Museus Castro Maya
Director of the Castro Maya Museums*







Com o histórico e o contemporâneo

Paulo Sérgio Moraes de Sá

*Coordenador do Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude
Coordinator of the Space of Permanent Installations of Açude Museum*

O Museu do Açude vem desde meados dos anos 90 desenvolvendo projetos em torno da relação da arte contemporânea com a natureza. Essa temática foi incorporada a partir de então como um dos eixos de sua proposta conceitual. Suas realizações culturais passaram a ser inspiradas pelo trinômio Museu, Natureza e Cidade como relações capazes de conferir à instituição um perfil de museu adequado a seu acervo artístico, seu sítio florestal no Parque Nacional da Tijuca, no coração do Rio de Janeiro, e à atuação em vida de seu fundador, Raymundo Castro Maya. Este sempre dispensou atenção especial à importância de associar arte, cultura e meio ambiente na montagem de seu projeto de museu em sua residência no Alto da Tijuca. Com uma sensibilidade, de algum modo, visionária para o seu tempo, sinalizou para a possibilidade de convívio não-conflituoso entre paisagem natural e ações culturais. Praticava implicitamente a noção de patrimônio integral no contexto da singular composição geográfica e cultural da urbe carioca.

Essa visada em torno de seu perfil buscou sinergias capazes de dotar o Museu do Açude de novas ferramentas de compreensão sobre o papel que deveria desempenhar na contemporaneidade, particularmente quanto à ação da arte no território público da cidade. Ao se estabelecer como um circuito expositivo ao ar livre, o Espaço de Instalações Permanentes estimula o olhar à observação do diálogo entre o histórico e o contemporâneo. Esse jogo de temporalidades se faz pela proximidade entre obras concebidas no presente e aquelas outrora adquiridas pelo colecionador.

A releitura sobre o próprio caminhar da instituição e sua preocupação em se situar na confluência entre sua “tradição” e seu “amanhã” formam a moldura que sustenta a opção por, atualmente, abrigar novas iniciativas. Estas buscam aproximar seu acervo consagrado como de valor para a formação cultural brasileira, com a percepção de que o museu deve estar aberto e plasmado pelo que o tempo presente tem a oferecer como contribuição para a sua ação no mundo.

Ativar o contato entre o tempo da coleção e de Castro Maya com o tempo do Museu do Açude, este como sítio e como laboratório de acolhimento de novas apropriações artísticas, torna mais espessa a perspectiva de transformar a sua moradia de cultura na floresta urbana em um endereço de reflexão sobre os elos entre o bem patrimonial e sua comunicação com o público, que, em última análise, é a razão de existir de um museu.

WITH HISTORY AND CONTEMPORANEITY

Açude Museum has been developing projects around the relations of contemporary art with nature since the mid-1990's. This theme was incorporated since then as one of the axis of its conceptual proposal. Its cultural achievements began to be inspired by the trinomial Museum, Nature and City as relations capable of bringing the institution a profile of a museum suitable to its artistic collection, its forest site in Tijuca National Park, in the heart of the city of Rio de Janeiro, and the participation of its founder in his lifetime, Raymundo Castro Maya. This man always gave special attention to the importance of relating art, culture and environment in the assembly of his museum project at his own home in the neighborhood called Alto da Tijuca, in Rio de Janeiro. With a sensibility, to some extent, visionary one ahead of his time, he has signaled for the possibility of non-conflicting relationships between natural landscape and cultural actions. He implicitly practiced the notion of a whole heritage in the context of the unique geographical and cultural composition of the *carioca* city.

This focus on his profile sought synergies capable of providing Açude Museum with new tools of comprehension over the role which it should play in the contemporaneity, particularly, as regards the action of arts in the public domain of the city. When established as an exhibition circuit outdoors, the Space of Permanent Installations catches one's eyes towards the observation of the dialog between history and contemporaneity. This game of temporalities is made by the closeness between the pieces conceived in the present and those formerly acquired by the collector.

A new reading about the own progression of the institution and its concern about situating itself in the confluence of its “tradition” and its “tomorrow” makes up for the framing which nowadays anchors the option for housing new initiatives. These seek to bring near its acclaimed collection as of value for the formation of the Brazilian culture to the perception that the museum should be open and molded by what the present time has to offer as a contribution for its action in the world.

When activating the contact between the collection's time and Castro Maya's with the Açude Museum's time, this place as a site and as a laboratory of welcome to new artistic appropriations, thickens the perspective of turning his residence of culture into an urban forest in a place of reflection about the ties between the heritage and its relations with the public, which last but not least is the reason for the existence of a museum.

By proposing Eduardo Coimbra project for the Space of Permanent Installations, Castro Maya Museums keep up with the interest which its patron had kept in his lifetime in encouraging the Brazilian culture.

Castro Maya was a man tuned into the major issues of his time. In arts he had been in charge of a number of initiatives which bring up some concern about its suitability to the current issues and the ties with the past. This perception was translated into the making of an exquisite collection which assembles modern and Brazilian art. As regards the conservation of nature, he was the master and doer of the remodeling of Tijuca National Park in the 1940s by attributing the place an aspect and formal characteristics such as the way we know it today. To a certain extent, Raymundo Castro Maya, when he founded Açude Museum in 1964, assembled in only one space some issues of our time as the art in its multiple aspects and the environmental conservation.

The Space of Permanent Installations, besides bringing back as a reference the inaugural gesture of its founder in supporting artistic and environmental initiatives, finds in the 150 thousand m² of Atlantic Forest the ideal museological space for demonstrating this propose of relating art and nature, as the forces capable of preserving life quality. It was noticed that contemporary art had a timely and sensible contribution to give in the making of the visitor's look in relation to this natural collection and the collection designated as a historic landmark. One is kept between the pleasure of experiencing it and the reasons to preserve it. Beyond appreciating contemplatively its natural beauties to this environmental space, now it would establish a new perspective of discussion about arts and the knowledge about the landscape – a discussion about the tense relations in a metropolis like Rio de Janeiro, where the relationship and conflict between the city and the forest are constant and complex.

Throughout the last years Açude Museum has witnessed the affluence of several artists who produced works taking the forest park as a laboratory for creation. Shelagh Wakely, Tunga, Artur Barrio, Erik Samakh, Fernanda Gomes, Claudia Bakker, Adriana Varejão and Renata Padovan are among the ones involved in these experimental incursions. It can also include the works of Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende and Piotr Uklánski, which have already been incorporated into the collection and take part in the exhibition circuit outdoors on a permanently basis.

This artistic attitude was little by little being announced. It has become a way of relating the space of the museum; a new way for the museum to present itself or to represent itself to the city, however, without making the sense of a collector's museum, of a site of historical importance and of a listed building asset lose its character. On the contrary, this pointed out to new paths about the ties of arts with the Brazilian landscape, an issue that has always sparked its patron's interest.

The celebration of the 70th anniversary of IPHAN (National Institute of Historic and Artistic Property) has come to consolidate a course of action by the public authorities in favor of the protection, conservation, public recognition about the importance of culture

Ao propor o projeto Eduardo Coimbra para o Espaço de Instalações Permanentes, os Museus Castro Maya dão continuidade ao interesse que seu patrono manteve em vida de estimular a cultura brasileira. Castro Maya foi um homem sintonizado com as questões de seu tempo. Nas artes, esteve à frente de numerosas iniciativas que revelam uma preocupação com sua atualidade e seus laços com o ontem. Essa percepção se traduziu na constituição de primorosa coleção que reúne arte moderna e brasileira. Na conservação da natureza foi o mentor e o executor da remodelação do Parque Nacional da Tijuca nos anos 40, atribuindo ao local o aspecto e as características formais tais como o conhecemos hoje. De certo modo, Raymundo Castro Maya, quando instituiu o Museu do Açude, em 1964, reuniu, em um só espaço, questões do nosso tempo como a arte em seus múltiplos aspectos e a conservação do meio ambiente.

O Espaço de Instalações Permanentes, além de trazer como referência o gesto inaugural de seu fundador em apoiar iniciativas artísticas e ambientais, encontra nos 150 mil metros quadrados de Mata Atlântica o espaço museológico ideal para fazer manifestar essa proposta de relacionar arte e natureza, como as forças capazes de preservar a qualidade de vida. Percebeu-se que a arte contemporânea dispunha de uma contribuição oportuna e sensível a dar na formação do olhar do visitante com relação a esse acervo natural tombado. Entre o prazer de vivenciá-lo e razões para preservá-lo. Para além de apreciar contemplativamente suas belezas naturais, a este espaço ambiental agora se estabelecia uma perspectiva de discussão sobre a arte e o conhecimento sobre a paisagem. Sobre as relações de tensão numa metrópole como o Rio de Janeiro, onde o convívio e o conflito entre a urbe e a floresta são constantes e complexos.

O Museu do Açude tem registrado ao longo dos últimos anos a afluência de diversos artistas que produziram trabalhos tomando seu parque florestal como laboratório de criação. Shelagh Wakely, Tunga, Artur Barrio, Erik Samakh, Fernanda Gomes, Claudia Bakker, Adriana Varejão e Renata Padovan estão entre os envolvidos nessas incursões experimentais. Acrescentem-se ainda as obras de Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende e Piotr Uklánski, que já foram incorporadas ao acervo e integram o circuito expositivo ao ar livre em caráter permanente.

Essa atitude artística foi aos poucos se enunciando. Tornou-se uma forma de se relacionar com o espaço do museu; uma nova forma de o museu se apresentar, ou se reapresentar para a cidade, sem, contudo, descaracterizar o sentido de museu de colecionador, de sítio de valor histórico e de bem tombado. Ao contrário, apontou para novos caminhos sobre os vínculos da arte com a paisagem brasileira, questão que sempre ocupou o interesse de seu patrono.

A celebração dos 70 anos do Iphan vem consolidar um percurso de ação do poder público em favor da proteção, da preservação e do reconhecimento coletivo sobre a importância da cultura e das artes para a sociedade brasileira. Em seu número inaugural de 1937, a *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* registra artigo de Raimundo Lopes sugestivamente intitulado “A natureza e os monumentos culturais”; no qual o arqueólogo do Museu Nacional discorre sobre a importância de compreender a associação estrita entre a natureza e a ação do homem. Sua abordagem antropológica reivindica que a “proteção da natureza constitui por sua vez uma das modalidades do que na nossa classificação chamamos de *economia altruística da terra* que constitui a forma-limite da construção e da produção, opostas à destruição e à devastação”. (p. 89) Logo no início é apresentada a tese que dá corpo ao texto: “Fala-se geralmente da proteção à natureza, da restauração dos monumentos históricos e de outras elevadas manifestações de nosso idealismo civilizado; para muitos, porém, não se evidencia o laço íntimo que as liga; no entanto, o próprio princípio básico da proteção à natureza e aos monumentos pressupõe um escopo antropogeográfico e uma finalidade social”. (p. 78)

E segue o artigo discorrendo sobre essa relação de reciprocidade abordando o processo de formação das cidades históricas em Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, nas antigualhas, nas artes indígenas e na cultura regional sertaneja.

A configuração da noção de patrimônio já se enunciava em seu sentido amplo no primeiro número da revista. Reiterada nas palavras introdutórias de Rodrigo Melo Franco de Andrade de afirmação do patrimônio em sua dimensão extensiva envolvendo o conjunto de bens móveis e imóveis do país, e neste universo incluído e a ele integrado os monumentos naturais, seus sítios e paisagens. (p. 4)

O gesto do Museu do Açude na direção de aproximar o que Castro Maya nos legou ao que hoje pode oferecer a seus contemporâneos como postura de museu busca perseguir esse caminho, mesmo sabendo que, esquematicamente, o histórico não explica o contemporâneo, tanto quanto o atual não traduz seu passado, mas ambos formam fluxos de sentidos.

A passarela, igualmente, com que Eduardo Coimbra nos induz a ver a floresta é e, ao mesmo tempo, não é a mesma paisagem que nossos olhos se acostumaram a reconhecer naquele espaço visual. Nas palavras do artista, significa “entender que olhar uma paisagem é também ser olhado por ela, é estar nela, na direção de inúmeros pontos que se alinham ao nosso olhar em várias perspectivas. É compartilhar olhares. Ver não é uma atividade linear, contínua e conseqüente, e uma paisagem não é algo de onde alguém possa se excluir. Olhar uma paisagem é fazer parte de um fenômeno.”¹ Nesse sentido, nossa retina parece ter um dispositivo disponível para reter o ontem e absorver o hoje desde que estimulado.

and arts for the Brazilian Society. In its inaugural issue of 1937, the magazine *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* brings an article by Raimundo Lopes suggestively entitled “A natureza e os monumentos culturais” (Nature and the Cultural Monuments), in which the archeologist of the National Museum talks about the importance of understanding the intimate relation between nature and the man’s action over it. His anthropological approach claims that the “protection of nature makes in turn one of the modalities of that, in our category, we call *altruistic economy of the land* which made up the form-limit of the making and production, as opposed to destruction and devastation”. (p. 89) Right after the beginning it is presented the thesis which give shape to the text: It is generally spoken of the protection of nature, restoration of historical landmarks and other important manifestations of our civilized idealism; for us, however, it is not evident the intimate link which binds them; nonetheless, the basic principle itself of protection of nature and landmarks presupposes an anthropogeographic scope and social finality”. (p. 78)

And the article goes on talking about this relation of reciprocity approaching the process of formation of the historical cities in Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, in the relics, in native people arts and in regional *sertaneja* culture.

The configuration of the notion of heritage was already announced at its broadest sense in the first issue of the magazine. Reiterated in the introductory words by Rodrigo Melo Franco de Andrade of the statement about the heritage in its extensive dimension involving the group of real and personal property of the country, and in this universe included – and to it integrated – the natural monuments, sites and landscapes. (p. 4)

The act of Açude Museum in putting closer what Castro Maya bequeathed us to what it can today offer to his contemporaries as a stance of museum seeks to follow this path, even knowing that, schematically, the record cannot explain the contemporary as much as the present does not translate its past, but both make up flows of sense.

Similarly, the walkway with which Eduardo Coimbra leads us to see the Forest is and, at the same time, is not the very landscape which our eyes are used to recognizing in that visual space. In the artist’s words, it means “to understand that looking at a landscape is being looked by it as well, it is being in it, towards a number of points which are aligned to our look in several perspectives. It is sharing looks. *Seeing* is not a linear activity, continuous and consequent, and a landscape is not something from where someone can be isolated. Looking at a landscape is making part of a phenomenon”¹. In this sense, our retina seems to have a device available to withdraw the yesterday and absorb the today, provided that being stimulated to do so.

The Space of Permanent Installations seeks to promote the nature territory to the condition of a “museumable” circuit. It is not thought over overlapping the order

1 Eduardo Coimbra. Catálogo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Rio de Janeiro, 2004. p. 107.

of discourse of contemporary arts to the preexisting aesthetical space, to the manner of a conflicting competition for the conquest of a physical and symbolic territory. The presence of this project beside the preterit artistic product does not aim at the nullity of the history, but at the incorporation of the present. The invitation to the contemporary artist so as to make his work is not made taking the space as a productive platform. The visual art attitude of creation does not depose the site of its ties, but rather requalifies it in time.

The pieces of artist belonging to the Space of Permanent Installations are intrinsically aimed at the relation between man, city, nature and art. With the presence of pieces, the natural landscape – which it is almost admired as an ontological entity – specifies, intensively, the mediation of man and his creative imagery in the world which surrounds him. When considering its forest reservation as part of his visual art collection, the museum acts actively on this property, bringing life to the notion of a whole property. From this perception that the forest which surrounds it is as an important collection as the pieces assembled in its halls, the idea of inviting artists brought up in order to rearticulate this space by means of its pieces.

The creation of an exhibition circuit in the woods seeks to assemble a net of senses and to reveal before the eyes more than the visual impact of the luxuriant image of the Atlantic Forest; it invests in the multiplicity of the relations which can be produced, building a vocabulary capable of, beyond the look, articulating another syntax of the art in the woods. When imprinting the artistic substance to the territory of the landscape, it invigorates the natural features, creating a feeling of affection for the property different from that promoted by the naturalized landscape. This encourages, to some extent, the attentive look on the synergy of the city in its double manifestation of cultural and natural landscape.

Rather than being an enclosure for inventory and hoarding of art pieces, Açude Museum keeps establishing the circularity around the asset, as of a guardian of the memory of time knowing that the cultural artifact experienced its plenitude when interacting with its social environment. For this, one should be open-minded to the heritage from the past and not be narrow-minded to the ever flowing present as well.



O Espaço de Instalações Permanentes busca promover o território natural à condição de circuito “musealizável”. Não se cogita sobrepôr uma ordem do discurso da arte contemporânea ao espaço estético preexistente, à maneira de uma competição conflituosa pela conquista do território físico e simbólico. A presença desse projeto ao lado do produto artístico pretérito não visa à anulação do histórico, mas à incorporação do presente. O convite ao artista contemporâneo para construir sua obra se faz tomando o espaço como plataforma produtiva. A atitude plástica de criação não destitui o sítio de seus elos, antes o requalifica no tempo.

As obras dos artistas integrantes do Espaço de Instalações Permanentes estão intrinsecamente voltadas para as relações entre o homem, a cidade, a natureza e a arte. Com a presença das obras, a paisagem natural – a que se admirava quase como uma entidade ontológica – explícita, de maneira mais intensa, a mediação do homem e seu imaginário criativo no mundo que o circunda. Ao considerar sua área florestal como parte de seu acervo visual, o museu age de forma ativa sobre esse bem, dando vida à noção de patrimônio integral. A partir da percepção de que a mata que o envolve é um acervo tão importante quanto as peças reunidas em seus salões, surgiu a idéia de convidar artistas para rearticular esse espaço por meio de suas obras.

A criação de um circuito expositivo no bosque busca montar uma rede de sentidos e revelar aos olhos mais que o impacto plástico da imagem luxuriante da Mata Atlântica; investe na multiplicidade de relações que ela pode gerar, construindo um vocabulário capaz de, para além do olhar, articular uma outra sintaxe de arte na floresta. Ao imprimir substância artística ao território da paisagem, retempera sua fisionomia natural, criando um sentimento de afeição de patrimônio distinto daquele promovido pela paisagem naturalizada. Estimula, de certo modo, uma visada interessante sobre a sinergia da cidade em sua dupla manifestação de paisagem cultural e de paisagem natural.

Mais além de recinto de inventariação e entesouramento de objetos de arte, o Museu do Açude segue estabelecendo circularidade ao bem patrimonial, à maneira de um guardião da memória do tempo com o senso de que os artefatos culturais experimentam sua plenitude quando em diálogo com o seu meio social. Para tanto, deve se abrir ao seu lastro de passado e, também, não se fechar ao presente em sucessão.



Entre a paisagem como matéria e a paisagem como imagem

Marcio Doctors

Curador do Espaço de Instalações do Açude
Curator of the Space of Installations of Açude Museum

Quando sugeri o nome de Eduardo Coimbra para integrar o Espaço de Instalações do Açude, pensei nele porque é um dos poucos artistas brasileiros para quem a paisagem é uma questão. A relação que a princípio me parecia óbvia – Floresta da Tijuca / Espaço de Instalações igual a artista que trabalha com a idéia de paisagem – foi se mostrando complexa, desestabilizando a evidência dessa certeza e revelando sutilezas e percepções que, imagino, serão importantes tanto para o projeto do Açude quanto para a obra do artista.

O pensamento da paisagem na obra de Eduardo Coimbra, como ele próprio define, “surge da dualidade entre a paisagem como imagem e a paisagem como matéria”. Essa duplicidade atribui para alguns de seus trabalhos ressonância magritiana: “isso não é um cachimbo”. A paisagem para ele é uma visão na qual estamos inseridos no jogo do olhar. É como uma superfície primeira da representação que nos captura, envolve e marca a ordem humana como sendo a ordem da representação, estabelecendo uma irreducibilidade entre matéria e imagem.

Através da obra de Coimbra percebemos-nos prisioneiros de uma impossibilidade de fundação que nos impede de chegar à coisa em si: o real da paisagem é a realidade de sua imagem. É uma partida sem volta, uma viagem em direção a um horizonte de deslocamentos incessantes. Em *Istmo*, por exemplo, essa viagem é presentificada nas malas que se tornam vivas. São seres palpitantes, que mimetizam pulmões, capazes de respirar por meio de um mecanismo instalado nelas, cujos couros voltam a adquirir a característica de pele e pêlo. Reunidas em um canto da sala de exposição, elas nostalgicamente apontam para a direção de uma janela que, aberta para dentro, nos mostra uma fotografia de um céu azul, indicativo da profundidade do infinito, reinstaurando a atmosfera do afastamento implícito no ato de olhar. Nesse trabalho somos surpreendidos pela radicalidade de nossa condição solitária na natureza – viajantes errantes que jamais aportaremos no solo firme da paisagem como matéria porque somos inscritos na ordem da paisagem como imagem.

Nossa viagem é movediça, feita de deslocamentos contínuos, que a cada nova parada despistam a nossa falta original de não podermos nos relacionar de forma direta com a ordem da matéria. A paisagem é uma nostalgia de uma condição que almejamos e que, de fato, nunca experimentamos. A aventura humana trata, então, de criar mecanismos que permitam nos misturar com essa realidade material e recompor o sentido de unidade perdida.

Um desses mecanismos são as artes plásticas. Talvez o mais paradoxal e pretensioso porque propõe essa aproximação a partir

BETWEEN THE LANDSCAPE AS MATTER AND THE LANDSCAPE AS IMAGE

When I put Eduardo Coimbra's name forward to be part of the Space of Installations of Açude Museum, I thought about him because he is one of the fewest Brazilian artists for whom the landscape is an issue. The relation which at first seemed obvious to me – Tijuca Forest / Space of Installations equals to an artist who works with the idea of landscape – showed itself more and more complex, making the evidence of this certainty become less stable and revealing some subtlety and perceptions which, I imagine, will be important both for the project of Açude Museum and the artist's work.

The thinking of a landscape on Eduardo Coimbra's work, as he himself defines, “comes up from the duality between the landscape as image and the landscape as matter”. This duplicity attributes a Magritian resonance to some of his works: “This is not a pipe.” To him the landscape is a view in which we are within the looking game. It is like a first surface of a representation which catches us, engages us and sets the human order as being the order of representations by establishing irreducibility between the matter and the image.



Istmo

Throughout Coimbra's work we perceive ourselves as prisoners of the impossibility of the foundations which prevents us from reaching the thing itself: the real of the landscape is the reality of its image. It is a departure without return, a journey towards a horizon of incessant displacements. For instance, in *Istmo* (Isthmus), this journey is granted in the baggage which becomes alive. They are pulsating beings, which mimitize lungs, capable of breathing by means of a device installed in them, whose pieces of leather reacquire the features of hides and fur. Assembled on one corner of the exhibition room, they nostalgically aim at a window which, opened inwards, shows us a photograph of a blue sky, an indicative of the depth of infinity, restoring the atmosphere of the implicit distancing in the act of looking. In this work we are flabbergasted by the harshness of our lonely conditions in nature – wandering travelers who will never harbor in firm ground of the landscape as matter because we are inscribed in the order of landscape as image.



Passos silenciosos

Our journey is slippery, made up of continuous displacements, which every new stop mislead our original lack that we are not capable of establishing relations straightforwardly with the order of matter. The landscape is nostalgia of a condition which we long for and which, in fact, we have never experienced. The human adventure is about, therefore, creating devices which allow us to blend this material reality and recompose the meaning of unit loss.

One of these devices is the visual arts. Perhaps the most paradoxical and pretentious one because they propose this approach from the articulation of the matter itself in the world. It is then that Coimbra's and Magritte's imagery touch as tangents: both aim at the loneliness of this impossibility; it is not about the presence of the unconsciousness in arts, but the absence as a founding void of the human order.

In *Passos Silenciosos* (Silent Steps), this absence is presented to us afflictively throughout the incompleteness of the animal which, when being reduced to the stuffing of its paws and the freezing of its movement, had dissociated it from any intentionality. A movement which aims at nothing and presents us bluntly (in the absence of the animal body) the void of our wandering condition.

To an artist whose imagination is of the essence, the challenge presented by the Space of Installations of Açude Museum is like confronting the landscape no longer as an idea / image, but as something real. This had not dawned on me before the beginning of the process of conception and creation of this proposal. When realizing it, I have felt guilty, as if this were an ambush which would make him create a twist in the internal reasoning of his work. How would he challenge it? Deep down, it is simpler for an artist for whom the landscape is not a matter to place a work in Tijuca Forest – the contemporaneity, including, it is accustomed to this attitude as it is permeable to the overlapping games.

Nonetheless, the matter has become more complex for the artist who, most of the time, decides to approach to the landscape as image and not as a straightforward insertion in the very space of nature. What is asked at Açude Museum is the insertion of a work outdoors. And this was exactly Eduardo Coimbra's proposal for *Passarela* (Walkway) – an idea of insertion (or immersion, as he himself quoted) and not an overlap. This one is the one which more naturally occurs in most of the works of the

da articulação da própria matéria do mundo. É aí que o imaginário de Coimbra e de Magritte se tangenciam: os dois apontam para a solidão dessa impossibilidade; não se trata da presença do inconsciente na arte, mas da falta como vazio fundador da ordem humana.

Em *Passos silenciosos*, essa falta nos é apresentada de maneira aflitiva pela incompletude do animal que, ao ficar reduzido ao empalhamento de suas patas e do congelamento do seu movimento, o dissociou de qualquer intencionalidade. Um movimento que não visa a nada e nos apresenta de forma crua (na ausência do corpo do animal) o vazio da nossa condição errante.

Para um artista cuja imaginação é um dado fundamental, o desafio que o Espaço de Instalações do Açude apresenta é de como enfrentar a paisagem não mais como idéia / imagem, mas como coisa real. Não tinha me dado conta desse fato antes do início do processo de concepção e criação da sua proposta. Ao perceber, senti-me culpado, como se isso fosse uma cilada que o obrigaria a criar uma torção na lógica interna de sua obra. Como ele enfrentaria esse desafio? No fundo, é mais simples para um artista para quem a paisagem não é uma questão colocar um trabalho na Floresta da Tijuca – a contemporaneidade, inclusive, é afeita a essa atitude porque é permeável aos jogos de superposição.

No entanto, a questão se torna mais complexa para um artista que, na maioria das vezes, resolve abordar a paisagem como imagem e não como inserção direta no espaço mesmo da natureza. E o que se pede no Museu do Açude é a inserção da obra no espaço externo. E foi precisamente a proposta de Eduardo Coimbra para *Passarela* – uma idéia de inserção (ou imersão, como ele se referiu) e não de sobreposição, sendo esta a que mais naturalmente acontece na maioria das obras do Açude – que me remeteu a um de seus primeiros trabalhos: *Cabine*. Foi a partir desse trabalho que pude perceber como co-extensiva à sua idéia da paisagem e como possibilidade de superação da dicotomia, que expus acima, a relação entre o dentro e o fora, entre o que contém e o que é contido.

Cabine é uma de suas primeiras obras, e lembro-me que na época ela me interessou por operar como uma espécie de vaso comunicante entre dois mundos, ou melhor, entre duas profundidades.



Cabine

O espectador é convidado a olhar por um orifício e descobre do outro lado uma profundidade infinita feita de jogos de espelhos. É como se ele estivesse posicionado no ponto de confluência entre dois mundos. Como se a profundidade do mundo culminasse nele e a partir do seu olhar, através do orifício, uma nova profundidade se abrisse. Duas profundidades que convergem para o ponto do observador e que a partir dele divergem para duas realidades (real e ficcional). Assim como acontece com cada um de nós, resultado que somos da confluência das forças da realidade exterior e interior; do dentro e do fora.

Naquela época estava muito interessado na ruptura pós-*neoconcreta* e mobilizado pela idéia de que, na diluição da fronteira entre arte e vida, seríamos uma espécie de um dentro/fora da exterioridade ou de um fora/dentro de nossa interioridade. E *Cabine*, de certa maneira, materializava esse processo e explicitava “o local do observador e o local do trabalho e a relação entre esses espaços que o trabalho provoca”, como escreveu Eduardo Coimbra em e-mail que me enviou.

A explicitação do local ou da posição do observador dentro da cena do mundo é, na obra de Eduardo Coimbra, uma necessidade de dar conta da falta a que nos referimos acima. Explico: Eduardo rejeita a solução renascentista da paisagem como recorte frontal do mundo a partir de um ponto fixo de observação, ou a solução cubista de fragmentação do objeto a partir de múltiplos pontos de referência da visão. Mesmo quando flerta com o cubismo, como na série dos *Asteróides*, a soma dos múltiplos pontos de vista neles detectados objetiva a criação de uma imagem com unidade e nitidez que, só num segundo momento, reparamos ser composta de fragmentos.

Sua pulsão plástica e visual é mais próxima da de Turner que, ao querer dar conta da visão no interior da cena do mundo, pedia para ser amarrado no mastro do navio em meio à tempestade para que pudesse pintá-la de forma mais direta e viva. Não se trata de pintar a “verdade” da percepção ótica como queriam os impressionistas, mas de experimentar o ato de ver que implica necessariamente um exercício de localização na profundidade do mundo e das múltiplas profundidades daí decorrentes (o invisível que permite o visível, lembrando Merleau-Ponty).

Gostaria de reproduzir comentários que Eduardo Coimbra me fez a respeito de alguns trabalhos que remetem a essa questão:

Visível invisível (...) são pares de fotos instantâneas e frontais, realizadas no entorno da Lagoa R. Freitas. O título remete ao fato de revelarem o visível e o invisível de cada imagem, a condição de estar dentro da paisagem só revelada pela outra imagem que lhe é cúmplice, que capta seu entorno além do espaço compartilhado.

(...) Aqui é um conjunto de fotos do viaduto Santa Ifigênia, no centro de São Paulo, tomadas instantaneamente a partir de oito pontos diferentes no entorno. A escolha do local se deu por conta da multiplicidade e da diversidade de fluxos que preenchem todos

museum – which made me refer to one of his first works: *Cabine* (Booth). It was from this work that I could realize as co-extensive to his idea of landscape and as the possibility of surpassing the dichotomy, which I showed above, the relation between the in and the out, between what contains and what is contained.

Cabine (Booth) is one of his first works. I remember that in that time this aroused my interest for operating as a kind of communicating duct between two worlds, in other words, between two depths. The spectator is invited to look through an orifice and finds out the other side of the infinite depth made by a game of mirror. It is as if he had positioned himself in the point of convergence between two worlds. As if the infinite depth climaxed in it and from his standpoint, through an orifice, a new depth would open up. Two depths which converge to the point of the observer and which from him diverge into two realities (real and fictional). As well as it happens to each one of us, outcome which we are from the convergence of forces of the external and internal reality from in and out.

At that time I was pretty much interested in the post-*neoconcrete* break and motivated by the idea that, in the dilution of the boundaries between art and life, we would be a kind of an in/out of the exteriority or an out/in of our interiority. And *Cabine* (Booth), to some extent, made this process come true and made explicit “the place of the observer and the workplace and the relation between these spaces provoked by the work”, as Eduardo Coimbra has emailed me.



Asteróide

The explicitation of the place and the position of the observer within the scene of the world is, in Eduardo Coimbra's work, a need for supplying the lack to which we referred above. I can elaborate on it: Eduardo turns down the Renaissance solution of landscape as a frontal cut-out of the world from a fixed standpoint, or the cubist solution of fragmentation of the object from multiple viewpoints. Even when he flirts with the cubism as in the series of *Asteróides* (Asteroids), the sum of multiple viewpoints in them detected aims at the creation of an image with unit and clarity which, only in an afterthought, we noticed they are made up of fragments.

His visual art pulsation is closer to Turner's who, when wanting to account for a view in the interior of the scene

of the world, asked to be tied to a mast in the middle of a storm so that he could paint it straightforwardly and lively. This is not about painting the “truth” of optical perception as the impressionists wanted, but of experiencing the act of seeing which necessarily implies an exercise of localization in the depth of the world and the multiple depths therefrom resulting (the invisible which allows the visible, reminding Merleau-Ponty).

We would like to report some Eduardo Coimbra's comments as regards some works which refer to this matter:

Visível invisível (*Invisible Visible*) (...) are pairs of instantaneous and front photos, taken around Rodrigo de Freitas Lagoon. The title refers to the fact that they reveal the visible and invisible of each image, the condition of being within the landscape only revealed by another image which is its accomplice, capturing its environment beyond the shared space.

(...) Aqui (*Here*) is a set of pictures of Santa Ifigênia overpass, in São Paulo downtown, taken instantaneously from eight different points around it. The choice about the place occurred because of the multiplicity and diversity of flows which fill in all the visual fields. The set of pictures presents the discontinuance in time, allowing a course through within the moment in the acknowledgments of scenes and situations which are recurrent due to the cross-section of various viewpoints.

Nível do mar (*Sea Level*) is a set of pictures of maritime horizons taken from eleven points along the Brazilian coast. The points of the seashore were chosen in the map so that the visual range of each one intercepted the adjacent within 500 miles of the Brazilian Coast. The idea is that when looking to the sequence of horizons, side by side, one has the view “sideway boundary” of Brazil.

Inside an approach to the temporal and spatial questions on the landscape, one can think that in *Aqui (Here)* various viewpoints converge into the same point in time, whereas in *Nível do mar (Sea Level)*, various viewpoints converge into the same point in space.

The desire to astonish “the visible and the invisible of each image” means to resist to the distancing implied in the act of seeing in a Renaissance manner, initiated by the mathematization of the space from the central perspective. It is not that we have to protest of no avail. However, from the modernity when the knowledge turned into itself, a view from the interiority standpoint began to be a need. We began to experience the crisis of the two dimensions and to claim the three-dimensional space, which provided us with a more comfortable relation with the current world reality: but not to strengthen any longer the possible distancing away from the depth, which stimulates the frontality, but to seek the experience of and within the depth.

That is why *Passarela* (Walkway), in a broader context of Eduardo Coimbra's work, is like a vector which pierces through the depth of the space of the forest and creates the conditions for there we come into without any other concern – once it is an ascending platform which does lead us to nowhere – other than to enjoy the experience of acquaintanceship into the interiority of the act of

os campos visuais. O conjunto de fotos apresenta uma suspensão no tempo, permitindo um percurso por dentro do instante no reconhecimento de cenas e situações que se repetem devido ao cruzamento dos diversos pontos de vista.

Nível do mar é um conjunto de fotos de horizontes marítimos tomadas a partir de onze pontos ao longo de toda a costa brasileira. Os pontos do litoral foram escolhidos no mapa, de maneira que o leque de visão de cada um interceptasse o adjacente dentro das 500 milhas da costa brasileira. A idéia é de que ao se olhar a seqüência de horizontes, lado a lado, tenha-se a visão de uma “fronteira lateral” do Brasil.

Dentro de uma abordagem das questões temporais e espaciais da paisagem, pode-se pensar que em *Aqui* vários pontos de vista convergem para um mesmo ponto no tempo, enquanto que em *Nível do mar*, vários pontos de vista convergem para um mesmo ponto no espaço.



Visível Invisível

O desejo de surpreender “o visível e o invisível da cada imagem” é resistir ao afastamento implicado no ato de ver renascentista, inaugurado pela matematização do espaço da perspectiva central. Não que tenhamos de contestá-la por contestar. Mas, a partir da modernidade, quando os saberes se voltaram sobre si mesmo, a visão a partir da interioridade passou a ser uma necessidade. Passamos a viver a crise das duas dimensões e a reivindicar um espaço tridimensional, que nos propiciasse uma relação mais confortável com a realidade do mundo atual: não mais tonificar o afastamento possível da profundidade, que ativa a frontalidade, mas buscar a experiência da e na própria profundidade.

Por isso, *Passarela*, no contexto mais amplo da obra de Eduardo Coimbra, é como um vetor que perfura a profundidade do espaço da floresta e cria as condições para ali entrarmos sem nenhuma outra preocupação – já que é uma plataforma ascendente que não leva a lugar algum – que não seja a de usufruir a experiência do convívio na interioridade do ato de olhar e na interioridade da paisagem. Uma forma de *landscape* ao contrário. Ou seja, ao invés de ser uma paisagem que nos “escapa”, é uma paisagem da qual nos apropriamos e que experimentamos no seu interior, mesmo sendo um elemento externo a ela.

Essa situação se aproxima de trabalhos como *Visível invisível, Aqui* ou *Nível do mar*, só que, diferentemente do ponto de observação e ponto do observado, como locais intercambiáveis de exterioridades ou de preenchimentos de vazios, quando a idéia de visão ainda está associada a uma experiência de exterioridade. No caso da *Passarela* há o desejo manifesto de preservar a experiência visual a partir da interioridade da exterioridade. O ato de ver como imersão no mundo físico; como mergulho na exterioridade. Como se fosse possível sermos a encarnação de um olhar cubista às avessas ou o Aleph borgiano. Na obra de Eduardo Coimbra esse olhar como experiência de imersão está presente nos *Asteróides*, que têm a vocação cubista da pluralidade de pontos de vista (fragmentos de visões, que nos oferecem uma nova totalidade facilmente identificável com a representação de algo que parece existir, mas que na realidade não existe).

Esse jogo entre realidade e ficção está presente também na *Passarela*. Essa obra não é uma maquete, como tantas que Eduardo Coimbra tem realizado, que não têm o objetivo de ser protótipos de construções reais, mas são experiências arquitetônicas que visam materializar idéias absurdo-paradoxais no sentido magrittiniano.

A *Passarela*, ao contrário, é uma construção arquitetônica real, mas, como as maquetes, não visa a nada de objetivo no mundo prático. É uma construção que trata das várias possibilidades do olhar. Diante dela, em um primeiro momento, experimentamos uma visão frontal. É uma aparição no meio da mata que atrai nosso olhar. Em um segundo momento, descobrimos que é possível trilhar um caminho aéreo (pelo alto das árvores) e trocamos a visão de fora por uma visão de dentro, a visão de baixo por uma visão de cima.

Ao conjugar através da *Passarela* várias possibilidades do olhar, Eduardo Coimbra nos convida a compartilhar de uma pesquisa que tem desenvolvido nos últimos dez anos que, segundo suas palavras: (...) *exploram de diversas maneiras questões da paisagem e da criação de estruturas arquitetônicas que possibilitam experimentações diferenciadas do espaço real.*

O que ocorre com a instalação do Açude é a experiência de deslocamentos de pontos de vista. A estrutura arquitetônica da *Passarela* nos permite experimentar a visão de dentro da mata ao ficarmos suspensos no meio das árvores. É como se quisesse resgatar a experiência radical de Turner, para quem a paisagem não estava nem tão longe como para os impressionistas, que precisavam se aproximar dela para pintá-la, nem tão próxima como para os renascentistas, que podiam se distanciar dela e pintá-la de memória nos seus ateliês. Para Coimbra a paisagem é antes de tudo uma experiência do ato de ver (como um Turner, na prática, e como um Magritte, na idéia) que traz consigo a irreducibilidade (e quiza a angústia) entre a matéria e a imagem daquilo que é visível.

looking and the interiority of the landscape, another form of landscape on the contrary. This is, instead of being a landscape which "escapes" from us, it is a landscape of which we take hold and which experience in its inner part, even being an element external in relation to it.

This situation edges towards works like *Visível Invisível* (Invisible Visible), *Aqui* (Here) or *Nível do Mar* (Sea Level), but differently from the point of observation and the point of the observer, as interchangeable places of exteriorities or void filling, when the idea of view is not yet associated with the experience of exteriority. In the case of *Passarela* (Walkway) there is a longing manifest in preserving the visual experience from the interiority from within the exteriority. The act of seeing as immersion in the physical world; as a plunge into the exteriority. As if it were possible for us to be the incarnation of a cubist look inside out or of the Borgian Aleph. In Eduardo Coimbra's work this looks as if an immersion experience is present in *Asteróides* (Asteroids), which have the cubist vocation of the plurality of viewpoints (fragments of views, which provide us with a new entirety easily identifiable with the representation of something which there seems to be, actually there is not, nonetheless).

This game between reality and fiction is also present in *Passarela* (Walkway). This work is not a mock-up, as so many others Eduardo Coimbra has done so far, which do not aim to be a prototype of real buildings. They are, however, architectural experiences which aim at making absurd-paradoxical ideas come true in the Magrittian sense.

Passarela (Walkway), on the contrary, is a real architectural building, but, as the mock-ups do, does not aim at something objective in the pragmatic world. It is a building about several possibilities of looking. Before it, at first, we experience a frontal view. It is the appearance in the middle of the forest which catches our eyes. In the afterthought, we found out which is possible to pave an air way (over the trees) and we exchange the view from the outer for a view from within, the view from beneath for one from above.

When conjugating throughout the *Passarela* (Walkway) several possibilities of looking, Eduardo Coimbra challenges us to share his research developed over the past 10 years which, according to his own words: (...) *they explore/exploit some issues of landscape and creation of architectural frames in several manners which enable some differentiated experimentation of the real space.*

What happens to Açude Museum Installation is the experience of viewpoint displacements. The architectural frame of *Passarela* (Walkway) allows us to experience the view of the forest from within when we are suspended in the middle of the trees. As if he wanted to unearth Turner's extreme experience; for him the landscape was not either so distant as for the impressionists, who needed to edge towards it so as to paint it, or so close as for the Renaissance painters, who could be away from it and paint it by rote in their ateliers. To Coimbra the landscape is above all an experience of the act of seeing (as a Turner, in practice, and as a Magritte, in theory) which brings along with it the irreducibility (and perhaps the anguish) between the matter and the image from what is visible.

Eduardo Coimbra

vive e trabalha no Rio de Janeiro

Exposições individuais

- 2007 *Natureza da paisagem*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- 2006 *Exposição de arte*, Paço Imperial, Rio de Janeiro
Sito, Galeria Oeste, São Paulo
- 2004 *Superfícies líquidas*, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
Veículo para todos os pisos, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo
- 2002 *Luz natural*, Galeria Cândido Portinari/Uerj, Rio de Janeiro
Do conceito ao espaço, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- 2000 *Paisagem local*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- 1997 *Passos silenciosos*, Espaço Cultural 508 Sul, Brasília
- 1995 *Fatias de memória*, Paço Imperial, Rio de Janeiro
- 1993 *Compactações atmosféricas*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
- 1992 *Istmo*, Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro
- 1991 *5 objetos*, Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro

Principais exposições coletivas

- 2007 *3 x D 1864-2005*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Foto 90, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
80/90 modernos pós-modernos etc., Instituto Tomie Ohtake, São Paulo
- 2006 *É hoje na arte brasileira contemporânea*, Santander Cultural, Porto Alegre
Brossa-Brasil – entre a poesia e o objeto, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Futebol é coisa de 11, Galeria do Lago, Museu da República, Rio de Janeiro
Sobre espaços, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro
- 2005 *Educação, olha!*, Galeria Gentil Carioca, Rio de Janeiro
- 2004 *Unbound – installations by seven artists from Rio de Janeiro*, Parasol Unit, Londres
Arte contemporânea brasileira nas coleções do Rio, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Casa: uma poética do espaço na arte brasileira, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (ES)
Arquivo geral, Jardim Botânico, Rio de Janeiro
- 2003 *Grande Orlândia*, Orlândia, São Cristóvão, Rio de Janeiro
- 2002 *Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, e Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
Love's house, Hotel Love's House, Rio de Janeiro
Ibeu 1991-2001 uma década de arte contemporânea, Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro
Faxinal das artes, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba
Nefelibatas, Museu de Arte Moderna, São Paulo
Artefoto, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro
- 2001 *Brasil +500 Argentina – Muestra del Redescubrimiento*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina
Constelação, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
III Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Porto Alegre

- Panorama da Arte Brasileira 2001*, Museu de Arte Moderna, São Paulo
- Outra coisa*, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (ES)
- 2000 *Século 20: arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- 1999 *Outra paisagem*, Galeria Millan, São Paulo
- VI Salão MAM-Bahia*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
- 1998 *The present absent*, Centre Gallery, Miami, EUA
O artista/pesquisador, Museu de Arte Contemporânea, Niterói (RJ)
- 1997 *Escultura plural*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
O humor do não, Galeria de Arte da UFF, Niterói (RJ)
Brasil, Galerie der Stadt Schwaz, Schwaz, Áustria
- 1996 *Escultura plural*, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
Esculturas no Paço, Paço Imperial, Rio de Janeiro
III Salão MAM-Bahia, Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
- 1995 *Metrópole e periferia*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- 1994 *Escultura carioca*, Paço Imperial, Rio de Janeiro
- 1993 *Selecionadas*, Centro Cultural São Paulo, São Paulo
Um olhar sobre Joseph Beuys, Museu de Arte de Brasília, Brasília
11 pontos no espaço público, Museu da República, Rio de Janeiro
XVII Salão Carioca de Arte, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
- 1991 *XV Salão Carioca de Arte*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
- 1990 *Possível imagem*, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro

Participação em projetos

- 2007 *Coleções 8*, Galeria Luiza Strina, São Paulo
- 2006 *Draw_drawing_2*, London Biennale 2006, Londres
Notas do observatório, exposição de Wilton Montenegro, Centro Cultural Telemar, Rio de Janeiro
- 2004 *Draw_drawing*, London Biennale 2004, Londres
- 2003 *Carlton Encontro com Arte*, Casa Cor, Rio de Janeiro
- 2002 *Faxinal das artes*, residência de artistas, Faxinal do Céu (PR)
A cultura em tempos de Aids, Galeria Sidney Miller/MNBA, Rio de Janeiro
SIDAIDS, Sesc, Petrópolis, Nova Iguaçu, Barra Mansa e São Gonçalo (RJ)
- 1996 *I Circuito Nacional de Art-Door de Goiânia*, Fundação Jaime Câmara, Goiânia

Prêmios e bolsas

- 2004 *Paisagem-fenômeno*, projeto realizado pelo programa Bolsa Vitae de Artes, São Paulo
- 2003 *Visível invisível*, projeto realizado com apoio do Programa de Bolsas RioArte, Rio de Janeiro
- 1996 Prêmio no III Salão MAM-Bahia, Salvador
- 1991 Prêmio no XV Salão Carioca de Arte, Rio de Janeiro

Outras atividades

- co-editor da revista de arte *Item*, editada no Rio de Janeiro de 1995 a 2002
- diretor da agência de arte contemporânea AGORA, em atividade no Rio de Janeiro de 1999 a 2004

Ministro da Cultura
Gilberto Gil Moreira

Presidente do Iphan
Luiz Fernando de Almeida

Diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais
José Nascimento Júnior

Diretora dos Museus Castro Maya
Vera de Alencar

Museu do Açude

Estrada do Açude, 764, Alto da Boa Vista
20531-330 Rio de Janeiro RJ – Brasil
Tel/fax: (55-21) 2492 5443
açude@museuscastromaya.com.br
www.museuscastromaya.com.br

Projeto



Patrocínio



Ministério
da Cultura



Realização



Apoio



Eduardo Coimbra | *Passarela*

Instalação permanente no Museu do Açude, 2008
madeira e aço, extensão 32 m

Coordenador e texto de introdução
Paulo Sérgio Moraes de Sá

Curador e texto sobre a obra
Marcio Doctors

Fotografia da obra *Passarela*
Jaime Acioli

Fotografia das obras
André Galhardo *Istmo*
Valter Caldas e Ana Luisa Nobre *Cabine*
Vicente de Mello *Passos Silenciosos*

Vídeo documentário
Gustavo Rosa de Moura

Projeto educativo
Tânia Queirós e Rita de Cássia Braga Bispo

Versão para o inglês
Teresa Dias Carneiro

Padronização e revisão de texto
Rosalina Gouveia

Produção da obra
gestão ambiental e recuperação florestal
Eduardo Costa

Preparação do terreno
Aba Podas e Arborização Ltda

Assessoria de projeto
Dorival Dantas

Construção e montagem
José Cláudio dos Santos, Ailton José dos Santos, Guga

Assistentes de montagem
**Lima, José Roberto da Silva Filho, Jorge Luiz, Abel,
Francisco, Arildo, José dos Santos**

Agradecimentos
Franklin Pedroso
Eliel Oliveira
Ricardo Brunelli (Casa na Árvore)

Apoio administrativo
Roberto de Almeida Bispo e Claudio Marques

Divulgação
CW&A Comunicação