

# ARTE & CRÍTICA

ANO XVIII - Nº 56 - DEZEMBRO 2020





**ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte**

Presidente

**Sandra Makowiecky**

**Revista Arte&Critica**

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

**Adriana Almada**

**Almerinda Lopes**

**Annateresa Fabris**

**Lisbeth Gonçalves**

**Jacques Leenhardt**

Coordenação

**Leila Kiyomura**

Edição de arte e diagramação

**Fernanda Pujol**

Edição Geral

**Leila Kiyomura [USP]**

**Maria Amélia Bulhões [UFRGS]**

Editoria Arte/Atualidades

**Sylvia Werneck [USP]**

Editoria Arte/Diversidade

**Alessandra Simões Paiva [UFSB]**

Editoria de Arte/História

**Alecsandra Matias de Oliveira [USP]**

Editoria Arte/Internacional

**Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]**

Editoria Arte/Meio Ambiente

**Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]**

Editoria Arte/Tecnologia

**Lilian França [UFS]**

Jornalista responsável

**Leila Kiyomura**

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

**Fernanda Pujol**

Design página web

**Fernanda Pujol**

Programação página web

**Alessandra Klein**

<https://abca.art.br/arte-critica/>

**Arte&Critica**

**Ano XVIII - Nº56 - Dezembro 2020**

Imagem da capa: **Carlos Asp, série *Inútil paisagem*, 2013**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

*Caros leitores,*

A nossa edição revela a esperança e, especialmente, o trabalho de todos que acreditam nos desafios dos caminhos da arte. Diante dos mais de 2,6 milhões de mortes por Covid no mundo - um número assombroso que não para de crescer - artistas, críticos, pesquisadores de arte de todo o planeta se aliam na batalha contra a pandemia com reflexões que buscam valorizar a essência humana com sua consciência e sensibilidade.

**Arte & Crítica** traz, na coluna *Internacional*, o questionamento de Jean Bundy, da AICA-Alasca, sobre o grafite e o seu significado atual. Lembra que, durante a Covid 19, a arte foi para as ruas ocupando muros e fachadas.

Na busca de caminhos neste confinamento a pesquisadora e historiadora da arte, Sylvia Werneck, reinventa o novo normal. E desenvolve o projeto canal *Artemtudo* no YouTube onde discute os acontecimentos do cotidiano. Racismo, poder, a trajetória social e política da humanidade estão no roteiro que traz a arte de todos os tempos e países.

O artigo de Elisa de Souza Martinez conduz à reflexão sobre o papel da curadoria que defende estar muito longe de ser uma mera atividade técnica. O crítico, Aguinaldo Farias, tem uma resposta a esse questionamento. Realiza

a curadoria da exposição *Jeane Terra, a queda das casas de Atafona* pontuando a história, o pensamento e os caminhos da artista em cada obra.

Em seu artigo, Laudenir Antonio Gonçalves destaca a exposição de 70 cruzeiros criadas por 50 artistas do centro-oeste brasileiro. A mostra no Museu de Arte Sacra de São Paulo constrói uma narrativa imagética e provoca o espectador com o título *Qual é a sua cruz?*

Zuzana Trepková Paternostro traz a arte e história de Alfons Mucha, um dos expoentes da Art Nouveau. O leitor também vai observar, no artigo de Sandra Daige Antunes Hitner, o trabalho polêmico de Poty.

No artigo de Gil Vieira Costa, o leitor encontra o maranhense Marccone Pereira que, desde o ano 2000, tem participação ativa no circuito nacional de artes. **Arte & Crítica** destaca o artigo de Sandra Regina Ramalho e Luciane Garcez sobre a poética da arte do gaúcho Carlos Asp.

Na coluna *Entrevista*, Néri Pedroso conversa com a curadora Maria José Justino que monta no Museu Oscar Niemeyer uma exposição sobre Luiz Henrique Schwanke. Em *Livros*, Ana Lucia Beck comenta sobre a edição *Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina* organizada por Daiana Schwartz.

**Arte & Crítica** apresenta e dá as boas vindas aos novos associados: Alexandre Sá, Donny Correia, Felipe Martinez, Fernando Oliva, Ivair Reinaldim e Martinho Alves da Costa Junior. E desde já antecipamos o convite para participarem deste jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Leila Kiyomura

## SUMÁRIO

### INTERNACIONAL

10

*COME TO THINK OF IT, WHAT IS GRAFFITI?*

JEAN BUNDY

### EXPOSIÇÃO

16

*JEANE TERRA, A QUEDA DAS CASAS DE ATAFONA*

AGNALDO FARIAS

### ENSAIO

32

*TUDO TEM ARTE, ARTE TEM TUDO – OU COMO FUI PARAR NO YOUTUBE*

SYLVIA WERNECK

### ENTREVISTA

48

*O DESAFIO DE APRESENTAR SCHWANKE NA SUA PLENITUDE*

NÉRI PEDROSO

### ARTIGOS

24

*QUAL É A SUA CRUZ?*

LAUDENIR ANTONIO GONÇALVES

38

*ALFONS MUCHA (1860-1939): UM CONHECIDO DE LONGA DATA DO PÚBLICO BRASILEIRO*

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

## SUMÁRIO

58

*A BACCHANALIA DE POTY*

SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

60

*ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE CRIAÇÃO, PEDAGOGIA E CURADORIA EM ARTES*

ELISA DE SOUZA MARTINEZ

68

*MARCONE MOREIRA, XILOTECA: MATÉRIA E SIGNIFICAÇÃO*

GIL VIEIRA COSTA

78

*TRASH ART AS FINE ARTE*

SANDRA REGINA RAMALHO E OLIVEIRA E

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

### LIVRO

90

*LINDOLF BELL – DESPIR A CRÍTICA*

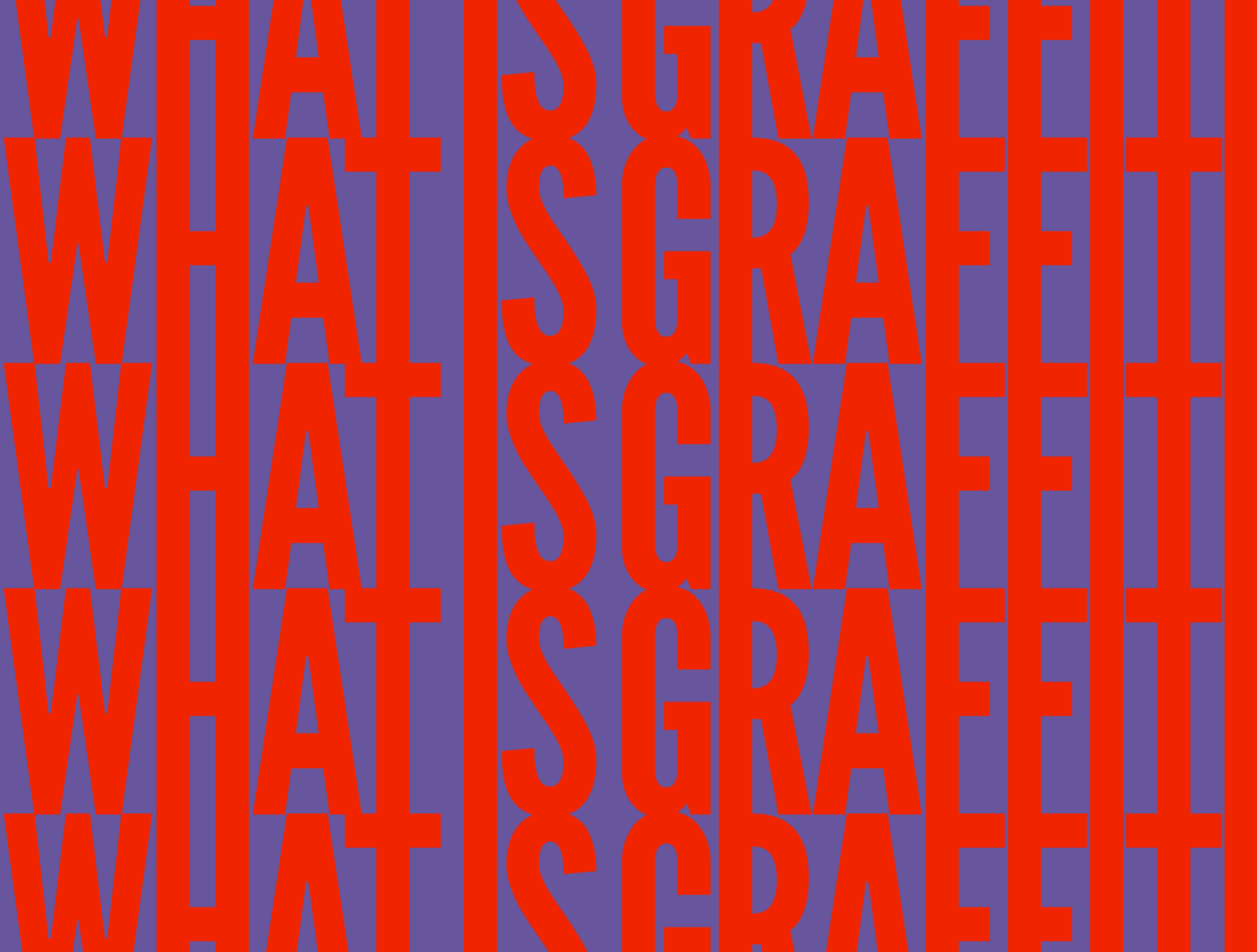
ANA LÚCIA BECK

### NOTA

96

*NOVOS SÓCIOS INGRESSAM NA ABCA*





## INTERNACIONAL

# COME TO THINK OF IT, WHAT IS GRAFFITI?

*One of the definitions of graffiti is that the writer/painter wishes to be noticed. The Berlin Wall, a fragment of its former self, and ironically now a tourist attraction, continues to be a place where graffiti is not only permitted, it is applauded.*

**JEAN BUNDY  
AICA/ALASCA**

Covid hasn't stopped art in spite of museum closures. In addition to webinars, more artists are using outdoor walls. My question: is it all graffiti? Most people think of graffiti as something that has been painted without permission--blight on landscape. And, the artist has to be almost athletic, even if the job is legal. What if illegal imagery is accepted into a posh gallery and sold for large sums? Being offered up to the gods of creativity makes the artist not only rich but a legendary folk hero. Does that forgive the maker who broke the law by defacing property?

One of the definitions of graffiti is that the writer/painter wishes to be noticed. The Berlin Wall, a fragment of its former self, and ironically now a tourist attraction, continues to be a place where graffiti is not only permitted, it is applauded. Another twist is the graffiti international star, Banksy, famous and rich for being unknown--a double negative of sorts.

OK, what if an artist is paid to

design an outdoor mural? Here's a mystery. Suddenly the building owner claimed he had no knowledge of the paint job, and like the end of a play, everyone involved, got social media attention. Well, the scenario is called "Cookie Monster Mural Puzzles Artist and Enrages Property Owner, (NYT/12/16/2020)." Joshua Hawkins claimed he was paid to paint Cookie Monster along with three Russian words, 'Peace, Land, Cookies' on a commercial building in Peoria, Illinois. A few days later the owner surfaced, had a fit, and erased the picture. The property owner claimed he knew nothing and hadn't paid the artist. The artist claimed the person who paid him and the building owner had the same name. So, after having been chastised for white-washing Cookie Monster, the property owner miraculously created a contest where he would select a winning design for the now blank space. Was this a scam? Whatever the true story, it was all brought about by graffiti.

Another definition of street art is that it's temporary. Recently, artists protested in front of New York City's



MoMA to have Leon Black, a business associate of Jeffrey Epstein, removed from the board. Well, the banner might be temporary street art, as words and imagery conjoined. And there were certainly an abundance of egos. The museum didn't give permission either. But was it graffiti? The banner read, 'Resistance Against Fascism is the Best Art', which certainly could pass as socio-political street art.

Moving on: is temporary signage that has a social bent and has been given permission to be displayed--graffiti? New York's Jewish Museum just hung a giant Lawrence Weiner banner, "All the Stars in the Sky have the Same Face" with lettering in Hebrew, Arabic and English, on the façade of its Park Avenue address. Like everyone, this institution is frustrated that required social-distancing has meant fewer people in the museum. Their early Twentieth Century structure resembling a French Chateau is the former home of the Warburgs, banking scions, who might not take kindly to material, hanging like laundry, from their Beaux-Arts mansion. The banner is a temporary attention getter, mixing words and pictures--but is it graffiti?

Is stenciling 'Black Lives Matter' (BLM) on trafficked thoroughfares, emphasizing social injustices, a form of graffiti? June, 2020, DC's mayor, Muriel Bowser allowed BLM to be painted on 16th Street NW, and July 2020, New York mayor Bill de Blasio assisted artists who painted BLM in front of Trump Tower. 'An American Street Mural in Harlem' is a BLM street project that mixes words and



Fig. 1, 2: Images: disclosure.

imagery, supported by community and corporate donors. What about a 'stop sign'? Apparently, William Phelps Eno proudly invented the stop sign at the turn of the century. It has permanence; it passes the 'I am important' test, as city planners decide what particular streets should have a pause, for safety, or announcing a commercial district. So a 'stop sign' has a remunerative component even if not considered graffiti. But what if it's spray painted, stolen and then fetches up in a gallery as an art piece?

Can canonized art which also employs verbiage be considered graffiti? Consider painter Ed Rusca who often overlays landscapes with words. And, what about Eighteenth Century Spanish portraiture, which often was treated like a family Bible, listing descendants and family events, on the bottom of canvases. If you were in the market for a genuine 'Retrato', you'd welcome all the scribble. So, are there rules/qualifications needed for art to be art? And who are the graffiti police anyway?

Artist Futura claims, "if you sell your work, that's not graffiti (22)." Well this could be debated, but Leonard Hilton McGurr, a.k.a. Futura (b. 1955) is a super star graffiti artist who recently had a show, 'Futura 2020', at the Eric Firestone Gallery NYC, and an installation at Noguchi Museum in Queens (NYTimes 12/09/20). It all began in 1980, when Futura sold a painting for \$200 (86). Known for unique abstract street art, he has designed record covers, clothing, toys and consumer labels.



Fig. 3, 4: Images: disclosure.

In the book, ‘Futura-isms’, McGurr says, “Legal or not, artists should concentrate on making GOOD WORK, because that’s all you’ll be judged by (24).” While he encourages artists to paint wherever, he condones defacing monuments and cautions off-limit areas (25). “That’s how the graffiti thing happened. I think we really wanted to express ourselves. We were willing to break the law to do it (40).”

McGurr was rejected from La Guardia High School of Music and Art because his portfolio was deemed weak (73). Various low pay jobs like grocery bag boy, delivery driver, a brief stint at City College of New York, and his four years in US Military gave him a broad perspective (43, 45,129). Futura claims his true schooling comes from ‘angst and rebellion’ and his style is “abstract, next level, unconscious, different...It’s about maintaining originality...I think that my style of work—the paintings, the characters—just lent themselves to sounds (40, 59,60,64).”

“In reality, art is for the public, you know (87)?” McGurr says, “The

transition from the street and the subway to the gallery is a very difficult one; how do you justify the content of your work now that it’s in a gallery (94)?” Futura believes, “The essence of what graffiti is...is creating this identity and taking it to the public (8).” But isn’t that what all art is about?

Mini Sleuth: ‘Futura-isms’ ed. Larry Warsh at Amazon. Thanks to Jodi Price at Princeton Univ. Press.





Fig. 1: Jeane Terra, *Horizonte Naufrago*. Foto: Vicente de Mello.

## EXPOSIÇÃO

# JEANE TERRA, A QUEDA DAS CASAS DE ATAFONA

*O recente conjunto de trabalhos de Jeane Terra, apresentado em sua primeira individual na galeria Simone Cadinelli, tem a ver com experiências reativadas pelo o que ela viu em Atafona, pequeno distrito à beira-mar pertencente a São João da Barra, na região Norte Fluminense, que vem sendo lentamente engolido pelo Atlântico*

**AGNALDO FARIAS**  
**ABCA/SÃO PAULO**

Talvez porque seu sobrenome nome seja Terra, talvez porque com a morte de seu pai, escultor de carrancas em madeira e barro, a casa onde passou a infância tenha sido demolida, talvez porque quando criança era levada às cidades históricas mineiras, cidades cujas calçadas, casas, igrejas, têm espessura histórica, e lá impressionavam-na os altares e nichos de ouro, ecos distantes de riqueza que ingenuamente julgava maciços, impressão que foi se dissipando quando começou a perceber as mostras da corrosão de tudo pelo tempo: o desgaste das fachadas, as frestas nas juntas por onde germinam plantinhas que começam pequenas mas que, se não lhes presta atenção, avançam por tudo, vão tomando de volta a matéria que lhes foi tirada, numa prova de que todo pacto com a natureza, por imponente que seja o que com ela construímos, é temporário. Pode ser por tudo isso, pode ser por alguma causa próxima, como ter certeza sobre o que leva um artista a fazer o que faz? Aliás, como saber o que nos leva a fazer o que fazemos?

O recente conjunto de trabalhos

de Jeane Terra, apresentado em sua primeira individual na galeria Simone Cadinelli, tem a ver com experiências reativadas pelo o que ela viu em Atafona, pequeno distrito à beira-mar pertencente a São João da Barra, na região Norte Fluminense, que vem sendo lentamente engolido pelo Atlântico. Esta queda de braço começou tem mais de 50 anos, e já custou mais de 500 casas a Atafona. A culpa? Nossa, é claro, que devastamos as matas ciliares ao longo do curso do rio Paraíba do Sul. Com seu leito assoreado e fluxo a cada ano menos impetuoso, o rio não consegue fazer frente ao mar. E este, gigantesco e ilimitado, vem, implacável, destruindo as casas, calçadas e ruas. Começa pela combinação de batidas e infiltrações intermitentes das ondas, alternada com as pausas curtas das marés. O mar dispõe de tempo e força. E vem assim, sem tréguas, à razão de 25 centímetros por ano, atacando por todos os lados e por baixo, pelos alicerces, até que as casas vergam, tombam de joelhos, vão se afogando, suas paredes partidas, lanhadas pelo martelo d'água, deixam à mostra a

ossatura miserável dos vergalhões de ferro, a matéria de seus tijolos vai se dissolvendo, convertendo-se outra vez em terra e chão enquanto tingem levemente a água de vermelho.

Paraíba em tupi significa “rio ou mar difícil de invadir”. Atafona, “engenho de moer grão”. Paraíba se esvai, Atafona vem sendo moída pelo mar e o nome da artista é Terra. Não são mesmo estranhos esses nomes que sugerem destinos?

***POR FIM, AINDA QUE O VISITANTE NÃO PERCEBA, O DESENHO NA PAREDE NÃO É ACIDENTAL, CORRESPONDE AO QUE UM DIA FOI O PONTAL DE ATAFONA, A TEIA DE SUAS RUAS SUBMERSAS NA ÁGUA...***

Essa série é composta de trabalhos direta e indiretamente relacionados com os acontecimentos em Atafona, acontecimentos que chamam a atenção para o fato de que tudo o que foi, está sendo e será construído, irá se transformar em ruína. É apenas uma questão de tempo, do tempo dos materiais empregados para a produção do nosso mundo e que envolve de

utensílios prosaicos às cidades, a tudo aquilo que as ligam entre si: as estradas de terra e asfalto, os cabos de energia sustentados por torres de ferro, os aviões deslizando por rotas aéreas imponderáveis, os satélites que colhem e distribuem as informações e que amanhã, sucateados, pulverizados quando de seu reingresso na atmosfera, passarão por estrelas cadentes.

Logo à entrada da galeria, na parede à esquerda, há um desenho mural resultante de uma escavação linear, uma calha rasa, irregular como o caminho aberto por um cupim, produzida pela artista com martelo e formão. Pode-se imaginar o labor árduo de pedreiro, a percussão seca dos instrumentos associados às suas duas mãos, fabricando um canal na matéria compacta e dura, pulverizando a mistura da areia com cimento e tijolos, enfarinhando o ambiente. O desenho escavado é interrompido aqui e ali por fragmentos de pisos e paredes arruinadas sobrepostos a ele, retendo o olhar, fazendo-o examinar as particularidades de cada um - um deles, pedaço de ladrilho hidráulico

com o previsível padrão geométrico, dando a entender que um dia pertenceu a uma das áreas molhadas (cozinha ou banheiro) de uma casa; outro, um caco de parede em cuja superfície resiste o vermelho escuro com que a pintaram, por aí vai. Por si só esse jogo de sobreposição vincula os detritos de antigas construções e a parede da galeria. Mas há mais: cada um deles sofreu o mesmo tratamento de escavação da parede. Por fim, ainda que o visitante não perceba, o desenho na parede não é acidental, corresponde ao que um dia foi o Pontal de Atafona, a teia de suas ruas submersas na água.

Em frente a essa parede, meio que obstruindo a passagem, dois *Totens*, duas esculturas colocadas sobre o chão, pedaços de construções arruinadas: um vertical, resto de uma coluna com partes dos vergalhões enferrujados à mostra, e um volume baixo, horizontal, deitado como um corpo morto, igualmente com as pontas visíveis da ferragem, nervos à mostra. Simultaneamente escultura e destroço, fragmento de casa arruinada, pedaço de batente (?) com tijolos, massa e



Fig. 2: Jeane Terra. Foto: Vicente de Mello.

a cobertura de tinta branca. Também nas duas peças o mesmo tipo de intervenção da instalação na parede: um desenho geométrico estreito, escavado no corpo do objeto, com o mesmo feitio dos produzidos pelos cupins infatigáveis, que trabalham dia e noite alheios ao nosso sono, mas que talvez seja mais justo referir-se a eles como as incisões que os seringueiros fazem nos troncos das árvores, guiando o escorrer da seiva. Ambos escavados, formando desenhos não se sabe do que, parecem-se menos com referências ao traçado de Atafona, mais à lembrança de que casas e cidades estão sob o jugo da mesma lógica. Embora totens, essas esculturas não representam nada que não elas próprias, restos insepultos de uma cidade parcialmente desaparecida.

**A EXPOSIÇÃO REMETE A OUTRAS PERDAS, TODAS ELAS FEMININAS. A COMEÇAR PELA AVÓ DA ARTISTA, A LEMBRANÇA DOS SEUS BORDADOS EM PONTO CRUZ: TAPETES, TOALHAS, CAMINHOS DE MESA, GUARDANAPOS ETC...**

Jeane Terra propõe que toda arquitetura é em essência autodestrutiva, que toda construção traz consigo sua dissolução, que tudo que fazemos é efêmero, que nossos gestos primam pela negatividade, ainda que insistamos em valorizar o contrário. Esta talvez seja a justificativa da presença do dourado recobrando partes das veias sulcadas na parede, nos pequenos fragmentos, nos totens. O dourado traz consigo a insuspeitada grandeza das nossas ações, à sua maneira irmanadas aos tempos das coisas; resquício do orgulho de quando foram construídas, das vidas e sonhos que abrigaram, e que hoje, como o que delas desapareceu, estão adormecidos ou em vias de adormecer, como o último arfar de uma brasa antes de ser extinta pela água. A presença do ouro, metal nobre, que não reage com o oxigênio, não oxida, contradiz o inevitável encontro de tudo o que existe com a decadência e a morte. Mesmo que ambos sejam inelutáveis.

Pertencem a essa mesma direção as impressões - tecnicamente falando as monotipias - obtidas com silicone derramado sobre superfícies de

fragmentos de piso e parede, localizadas no andar superior da galeria. Refiro-me a *Lajeado 1* e *Máscara Gold*, dois negativos de fragmentos, duas máscaras mortuárias que podem servir para reproduzir e retardar o ímpeto rumo a autodissolução. *Máscara* é um pedaço de concreto, sobra de uma parede azulejada, sob a qual ela aplica uma folha de ouro, memória das igrejas visitadas, da Nossa Senhora do Ó, o primeiro impacto, seguida das igrejas de Tiradentes, o entendimento do uso dourado nas construções destinadas à expiação das almas. Digna de atenção a ironia em ver esse procedimento aplicado a um detrito retirado por moldagem da parede do banheiro, esse espaço reservado a limpeza dos corpos, de uma das casas.

A exposição remete a outras perdas, todas elas femininas. A começar pela avó da artista, a lembrança dos seus bordados em ponto cruz: tapetes, toalhas, caminhos de mesa, guardanapos etc., realizadas a partir das tramas quadriculadas, as retículas uniformes, largas e rígidas ou estreitas e delicadas, por onde fios coloridos são passados em forma de “x”, obedecendo



Fig. 3: Jeane Terra, *Sentinela negra do Ponta1*. Foto: Vicente de Mello.

um desenho, um diagrama, uma “receita”, na linguagem técnica das bordadeiras. Jeane retomou essa trama para suas pinturas, mas em lugar dos ornamentos abstratos habituais ou da esperada representação de flores, foi às fotografias de destruição de Atafona, vistas do casario sob risco, e aplicou-as sobre essas telas de ponto cruz. Por quê? Vai saber. Talvez impulso de contenção, de compreensão, por meio da geometria, dessa máquina de produção de escombros. Talvez porque sobrepondo os gestos de sua avó aos seus próprios gestos, elas se reencontrem e nem tudo fica perdido.

A partir da fotografia dos despojos traseiros e laterais de uma casa suspensa sobre a praia alisada como se até ali nada houvera acontecido, o retrato de uma violência calma, ela produziu desenhos, pinturas e um filme, disposto no térreo e no andar superior.

**A LEMBRANÇA DA AVÓ, DA LIDA DIÁRIA COM OS BORDADOS EM PONTO CRUZ, LINHAS REDES E RECEITAS, OS CÁLCULOS E REVISÕES SISTEMÁTICAS, INTENSIVAS, DE MODO A NÃO FUGIR DO PRETENDIDO, LEVOU-A A REINVENTAR SUA PINTURA...**

Os desenhos têm o feitio de receitas de ponto cruz, quer dizer, um esquema composto por um quadriculado mais fechado que a página de um livro de aritmética com as indicações em preto e branco das cores das linhas a serem aplicadas. Embora o desenho seja a transposição de uma imagem clara e forte de uma ruína, só se adivinha seu conteúdo quando perto da imagem que ele tomou de referência. As indicações das cores são feitas por



Fig. 4: Jeane Terra, *Pele Mirada*. Foto: Vicente de Mello.

intermédio de hachuras distintas, os assim chamados modelos gráficos, com os quadradinhos ocupados por pontos, riscos, círculos claros rodeados de preto, círculos pretos rodeados de branco, linhas diagonais etc., tudo pequeno, minucioso, produzindo regiões mais ou menos sombreadas, num conjunto confuso para qualquer um que não seja profissional, que não tenha o olho bem treinado, sobretudo quando a porção do desenho se refere à construção, à casa dilacerada no alto da encosta. Aí o desenho se estilhaça em uma miríade de pontos, como a superfície de uma pintura antiga, toda ela povoada de rachaduras microscópicas, com algumas falhas provocadas por perda de aderência. Pois também o desenho tem falhas, tem perdas, como se o mapeamento de um desastre lento como o retratado também fosse acometido pelos mesmos efeitos.

A lembrança da avó, da lida diária com os bordados em ponto cruz, linhas redes e receitas, os cálculos e revisões sistemáticas, intensivas, de modo a não fugir do pretendido, levou-a a reinventar sua pintura.

Começou aproveitando as sobras de tinta derramadas no chão. As variações cromáticas somada à plasticidade da película, a pele da pintura, propriamente falando, sugeriu a ela que recortasse e colasse pedacinho por pedacinho na receita tomada por base. Menos um bordado, o procedimento faz pensar na construção de um vitral, de uma pintura pontilhista, nos *pixels* de um monitor. Cadeia de acontecimentos que faz pensar no quanto cada um desses passos implicou no outro.

A pesquisa do desenvolvimento dessa pintura feita por fragmentos quadriláteros de pele foi assunto que demandou muita pesquisa, até desembocar numa mistura de tinta, aglutinante e pó de mármore, decisivo para sua firmeza e maleabilidade. Este mesmo material estendido sobre a superfície de uma mesa serviu para impressões a frio, monotípias resultantes de imagens de Atafona. No conjunto ora trazido pela artista, uma outra imagem da mesma família gerou uma impressão dessas, estampada sobre uma pele mole, cartilaginosa, uma paisagem arruinada dos corpos de casas.

Escolheu-se o alto da escada que conduz ao piso superior, levantando a vista para além dos degraus, para a colocação do filme. A câmara fixa captura a imagem do ir e vir do mar batendo impiedosamente numa parede deitada no chão. O filme em *looping* amplia a sensação de um castigo monótono, obsessivo, ao mesmo tempo em que passa a ideia do ritual de lavagem dos corpos, presentes nas mais variadas comunidades, espalhadas por todo o planeta. Lavagem que apressará a dissolução do corpo, sua transformação em areia. Processo que atravessa a vida de tudo o que existe, ainda que não nos apercebamos dele, ainda que sigamos a vida com a naturalidade de quem sobe uma escada, sem se dar conta do quanto está envolvido em gestos simples como esse.

*Jeane Terra - Escombros, peles, resíduos. Curadoria: Aguinaldo Farias. Local: Galeria Simone Cardinelli Arte Contemporânea localizada na rua Aníbal de Mendonça 171, Ipanema, Rio de Janeiro. Visitaçãõ: de 8 de março a 29 de maio de 2021, segunda a sexta-feira, das 13 às 18 horas. Aos sábados, necessário agendamento pelos fones 55 21 3496 6821 ou 21 99843 1323. Patrocínio: Grupo Petra Gold. Entrada gratuita*

Em tempos de pandemia, *Qual é a sua cruz?* é um inquietante e sugestivo nome para esta exposição coletiva que segue até o dia 30 de março, no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Sala MAS/Metrô Tiradentes), composta por 70 cruces elaboradas por 50 artistas do centro-oeste brasileiro.

“A coleção constrói uma narrativa imagética que acaba sendo sintética de uma das regiões mais ricas culturalmente do Brasil. (...) Materiais inusitados como chifres, couro de boi, casco e ossos de animais, pedras, cerâmica, lata, borracha, tecido, plástico e tantos outros materiais dialogam entre si, formando uma complexa rede de símbolos e signos. Essa polifonia em diálogo revela a identidade artística da região”, explica a curadora Daisy Estrá.

Cabe esclarecer que esta coleção é oriunda de um projeto original do artista Gervane de Paula denominado “*Mundo Animal - uma provocação*”, que foi contemplado com o Prêmio Funarte - Conexão Circulação Artes Visuais, edital 2016/2018, Ministério da Cultura/Fundação Nacional de Arte,

e que circulou pelas cidades de Cuiabá, Cáceres e Rondonópolis (MT), Belo Horizonte (MG) e Campo Grande (MS). O artista também foi indicado ao prêmio PIPA - A janela para a Arte Contemporânea Brasileira, em 2018, iniciativa do Instituto PIPA e Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; em 2019, suas obras foram expostas no 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão, Museu de Arte Moderna de São Paulo.<sup>4</sup>

Segundo Aline Figueiredo, “o turbilhão criativo que anima Gervane que, sem sossego e sem perder o fôlego, produz centrado e irreverente nas suas ideias, quase sempre são levadas a cabo, ou seja: ao pé da letra. Aliás, levar a pintar, figurar ou plasmar a ideia ao pé da letra, ou a ideia/palavra, sempre foi o forte ponto de partida criativa em Gervane e em Adir Sodré, desde quando, juntos, respectivamente com 16 e 15 anos, freqüentavam o Ateliê Livre da Fundação Cultural, lá nos idos de 1976, acompanhados por Dalva de Barros e quando também bebiam nas fontes de João Sebastião e Humberto Espíndola”.<sup>5</sup> Os artistas citados acima são homenageados nesta instalação.

## ARTIGO

# QUAL É A SUA CRUZ?<sup>1</sup>

*Exposição coletiva de artistas do centro-oeste brasileiro até 30 de março no Museu de Arte Sacra de São Paulo (Sala MAS/Metrô Tiradentes), composta por 70 cruces. A curadoria é de Daisy Estrá<sup>2</sup> com a organização de Gervane de Paula<sup>3</sup>*

**LAUDENIR ANTONIO GONÇALVES  
ABCA/MATO GROSSO**



Fig. 1: Gervane de Paula, *Homenagem à "Geração 80"*, téc. mista, 2016. Foto: Marcelino Eloy Delminio.

**A ARTE DE GERVANE DE PAULA É PROVOCATIVA, INCISIVA, POLÍTICA, INOVADORA E PROPOSITIVA. DESENHA, PINTA, ESCULPE, FAZ OBJETOS ARTÍSTICOS E REALIZA GRANDES INSTALAÇÕES, OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS E PERFORMANCES...**

Gervane de Paula completou 60 anos de idade, portanto, trabalha há mais de 40 com artes visuais, sem dar tréguas e sempre inovando em suas criações. Teve sua inserção no cenário nacional com a mostra coletiva "Brasil Cuiabá - Pintura Cabloca" em 1980, que percorreu as principais capitais brasileiras; em 1984, participou da exposição "Como Vai Você, Geração 80?", organizada por Marcus Lontra e Paulo Roberto Leal, realizada na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Essa exposição revelou artistas de várias regiões do país, entre eles Daniel Senise, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Ana Maria Tavares, entre outros e muitos já faleceram.

A arte de Gervane de Paula é provocativa, incisiva, política, inovadora e propositiva. Desenha, pinta, esculpe, faz objetos artísticos e realiza grandes instalações, obras autobiográficas e performances. É importante destacar que o artista sempre escreve frases contundentes em suas obras, criadas por ele mesmo, ou retiradas de autores consagrados que admira, ou cria paródias, como, por exemplo, "Arte Aqui eu Mato", um trocadilho com o nome do livro "Arte aqui é mato", da crítica de arte mato-grossense, Aline Figueiredo. Esse trocadilho expandiu-se por muitas obras e fases do artista, e uma delas foi apresentada no 36º Panorama da Arte Brasileira; esta referida obra foi produzida com

tinta a óleo sobre chapa de ferro, de 92 x 65 cm, com a expressão "Arte aqui eu Mato" escrita na parte superior da chapa e, abaixo, vê-se a figura de um caçador que caminha pela mata adentro, verde, com a espingarda apoiada no ombro, carregando em suas costas uma onça pintada morta. Esta obra teve tanta repercussão no "Panorama" e na imprensa que acabou se transformando na capa da Revista ARTE!Brasileiros, edição 48, publicada em 24/09/2019.

Na presente instalação, vários recados também estão escritos nas cruzes. Cada criador forjou sua criação à sua maneira. Segundo depoimento do artista, "Sofram comigo, vamos dividir esta cruz" (da qual, após um recorte, surgiu a instalação "Qual é a sua cruz?") começou a ser montada há uns anos atrás, quando ele passou "*por alguns momentos difíceis, de puro sofrimento mesmo*"<sup>6</sup>, quando fez a primeira cruz.

No processo de construção da instalação, o artista produziu dezenas de cruzes e saiu distribuindo para os amigos, colegas de profissão, artesãos, artistas amadores e escritores para colaborar com a sua obra, para dividir o seu sofrimento. A obra passou a ser coletiva, criou novas potencialidades. Dessa forma, a *cruz* deixou de atuar apenas no domínio religioso e se expandiu, resignificou-se por outros territórios, fragmentados, vastos e democráticos, laicos e profanos. Mesmo em suas exposições individuais, o artista sempre convida "companheiros de luta" para colaborar na construção de alguma obra coletiva, porém, sempre com a temática definida por ele.



Fig. 2: Gervane de Paula, *Homenagem a Wladimir Dias Pino*, téc. mista, 2016. Foto: Marcelino Eloy Delminio.

E assim, a cruz ganhou novas representações, com interpretações diversas e inusitadas, porém, a maioria das cruzes é de autoria do próprio artista. E o artista forjou/ utilizou e criou cruzes específicas em homenagem a amigos e a artistas, nacionais e internacionais, que influenciaram em sua formação, e que, por isso, merecem serem citados. É o caso de Keit Haring, que influenciou no desenvolvimento do grafite na década de 1980, em Nova York; Jean Michael Basquiat, Andy Warhol, Robert Rauschenberg<sup>7</sup> e Humberto Espíndola, entre outros.

Homenageou também os amigos que colaboraram com esta instalação, mas que faleceram durante o processo de criação. São eles: João Sebastião Costa, Roberto de Almeida, Nilson Pimenta e, mais recentemente, Benedito Nunes, Adir Sodré e Wladimir Dias Pino - criador do símbolo da Universidade Federal de Mato Grosso<sup>8</sup> e que, junto com Álvaro de Sá, criou o “poema-processo”, em 1967, que renovou a linguagem poética no Brasil e no mundo.

***HÁ MUITAS INTERPRETAÇÕES SOBRE ESTE SIMPLES SIGNO, COMPOSTO POR DUAS RETAS QUE SE CRUZAM E, NESTE CASO, A CRUZ PASSA A TER QUATRO LADOS, O NÚMERO 4, O QUADRADO, A DIREÇÃO HUMANA PARA PODER CAMINHAR NA DIREÇÃO DOS PONTOS CARDEAIS...***

O tema da exposição “Qual é a sua cruz?” é uma pergunta feita diretamente ao público e que pode impactar e provocar as mais diferentes leituras e reações, ou seja, pode ser sentida como um “soco direto no estômago” ou, ao contrário, pode provocar momentos de “sublimação e de religiosidade”, entre outros, devido à complexidade simbólica deste simples sinal. Historiadores afirmam que esse símbolo é conhecido “desde quase 5.000 anos antes de Cristo, no Irã (Babilônia), na China, no Egito e na América Pré-Colombiana, são dois braços (vertical e horizontal) que se cruzam no centro e prolongam-se para o infinito”.<sup>9</sup>

Há muitas interpretações sobre este simples signo, composto por duas retas que se cruzam e, neste caso, a cruz passa a ter quatro lados,

o número 4, o quadrado, a direção humana para poder caminhar na direção dos pontos cardeais. Considerando os braços [horizontal], ela é o símbolo da interpenetração de duas esferas opostas [do céu e da terra], do tempo e do espaço.<sup>10</sup>

Na arquitetura, principalmente na construção de templos sagrados e de cidades, a história da arte demonstra que a forma da cruz tem uma presença fundamental: “a cruz grega determina a construção de muitos templos bizantinos e sírios; a cruz latina, as igrejas românicas e góticas.”<sup>11</sup> A cruz é ainda o símbolo da encruzilhada onde o caminho dos vivos e dos mortos se cruza. Para muitas tribos africanas, a encruzilhada abrange o Cosmos, isto é, os homens, espíritos e deuses. É um local sagrado. Talvez por isso encontremos muitos “despachos” nesses locais. Foi exatamente em uma encruzilhada, de noite, que Riobaldo marcou o seu encontro com o Demo, em “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa.

Em algumas culturas da Ásia, o eixo vertical da cruz é um símbolo de

energia ativa e subordinada ao céu e refere-se ao princípio masculino, enquanto o eixo horizontal refere-se à energia passiva da água, ao princípio feminino.

“A cruz inscrita em um círculo é a intermediária entre o quadrado e o círculo e simboliza a união entre o céu e a terra. Ela é o símbolo do centro, do equilíbrio entre o ativo e o passivo, do homem perfeito.”<sup>12</sup> Talvez tenha vindo daí a inspiração para o arquiteto romano, Marcos Vitruvius Polião (80 a.C.-15 a.C.) para escrever em seu “Tratado sobre Arquitetura”, volumes III e IV, acerca da importância da simetria tanto na arquitetura quanto no próprio ser humano, ao tratar da construção de templos. E essa relação entre a cruz (o homem) e o quadrado e o círculo foi desenvolvida magistralmente por Leonardo da Vinci, em seu famoso “Homem Vitruviano”.<sup>13</sup> Existem muitas outras interpretações sobre este comum, porém complexo, símbolo universal, que acompanha o desenvolvimento da humanidade desde o seu início...

Para finalizar esta apresentação,

“Qual é a sua cruz?” se propõe a fornecer ao público um entendimento do centro-oeste brasileiro, região marcada por três biomas diferentes em sua extensão: cerrado, pantanal e floresta amazônica, nos oferecendo uma pluralidade cultural que chega a ser surpreendente.

Segundo a curadora Dayse Estrá: “Não há no projeto uma linha estética engessada e se podem ver produções mais acadêmicas até arte urbana, altamente contestadora e politizada. O que as une, no conjunto, é a criação de uma espécie de RG artístico da região em que atuam, trazendo nomes de gerações distintas para conversar com a contemporaneidade”. Logo, a exposição convida e incentiva o público a mergulhar em reflexões para além do sentido meramente visual. “Trata-se, portanto, de um roteiro sem destino em que as conjecturas estão liberadas para novas conexões tanto sobre o que a vida nos oferece quanto para o que oferecemos a ela”, afirma Dayse Estrá.

## NOTAS

1 Qual é a sua cruz? MAS 2021 - Sala Estação Tiradentes do Metrô. Catálogo virtual: <http://museuartesacra.org.br/qual-e-a-sua-cruz/>

2 Daisy Estrá, Curadora do Museu de Arte Sacra de São Paulo

3 Gervane de Paula é artista plástico mato-grossense, criador da instalação “Sofram comigo, vamos dividir essa cruz”, que deu origem a esta exposição

4 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão. Organização, Curadoria e Texto: Júlia Rebouças. Ministério da Cidadania. Museu de Arte Moderna de São Paulo: SP. Ipsis Gráfica, 2019. p. 132 a 135.

5 FIGUEIREDO, Aline. Je suis Gervane: In: catálogo *Mundo Animal - uma provocação*. Dom Produções, Cuiabá, MT. 2016, p. 08.

6 Depoimento ao autor em 16/03/2016. Cuiabá, Mato Grosso.

7 BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX. Modernidade e Globalização. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1999.

8 FIGUEIREDO, Aline. Artes plásticas no centro-oeste. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

9 PASTRO, Cláudio. A Arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço. SP. Paulus Editora, 2010, p. 206.

10 Idem, p. 207.

11 Idem, p 207.

12 Idem, p. 207.

13 ISAACSON, Walter. Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

## REFERÊNCIAS

REBOUÇAS, Júlia. 36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão. Organização, Curadoria e Texto: Ministério da Cidadania. Museu de Arte Moderna de São Paulo: SP. Ipsis Gráfica, 2019. p. 132 a 135.

FIGUEIREDO, Aline. Artes plásticas no centro-oeste. Cuiabá: UFMT/MACP, 1979.

\_\_\_\_\_, *Je suis Gervane*: In: catálogo *Mundo Animal - uma provocação*. Dom Produções, Cuiabá,

MT. 2016, p. 08.

BUENO, Maria Lúcia. Artes Plásticas no Século XX. Modernidade e Globalização. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1999.

PASTRO, Cláudio. A Arte no Cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço. SP. Paulus Editora, 2010, p. 206.

ISAACSON, Walter. Leonardo da Vinci. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.





## ENSAIO

# TUDO TEM ARTE, ARTE TEM TUDO – OU COMO FUI PARAR NO YOUTUBE

*Acontece que estamos em plena era digital. Mesmo este jornal, que já foi impresso, agora circula virtualmente. As redes sociais estão aí, para o bem e para o mal, e têm uma penetração gigantesca...*

**SYLVIA WERNECK**  
ABCA/SÃO PAULO



Fig. 1: Evandro Prado, *Fidel Castro fala à Eco 92*, 2006. Instalação - 500 latinhas de refrigerante e áudio. 400cm x 600cm. Foto: divulgação.

Todos que temos a crítica de arte como ofício sabemos que o espaço para este tipo de reflexão nos veículos de comunicação de grande circulação vem diminuindo gradativamente há muitos anos. As razões para isto são várias e não necessariamente relacionadas entre si, ao menos não diretamente. Há a questão (positiva, por certo) do aumento da parcela de pessoas alfabetizadas e, portanto, do público leitor de jornais e revistas, mesmo que este percentual ainda esteja bem longe do que poderíamos chamar de universalização da informação. Por outro lado, há

que se levar em consideração que o conhecimento sobre arte e o acesso a ela continuam sendo extremamente elitizados. Um fator mais externo, mas que não pode ser desprezado, é o crescimento do neoliberalismo, um modelo socioeconômico que valoriza as aptidões técnicas, voltadas à produção de mercadorias e serviços, e menospreza qualquer tipo de pensamento que não possa ser diretamente transformado em bem de consumo.

O fato é que a crítica de arte está confinada na universidade e nas poucas revistas especializadas, cuja manutenção é, sem dúvida, um

esforço quase abnegado. Podemos dizer que somos sonhadores remando contra as circunstâncias. Aos que têm a oportunidade de trabalhar com curadoria, é aberta uma via por onde exercitar o músculo analítico, ainda que com menor frequência, já que se trata de uma atividade limitada no tempo e no espaço. De todo modo, ainda assim a distância entre autor e receptor permanece grande, deixando a arte fora do horizonte da maior parte da população.

Pessoalmente, vejo o ofício de escrever sobre arte como um tipo de mediação, uma maneira de aproximar o público da produção, porque arte, especialmente a contemporânea, pode ser bastante hermética. Na verdade, não vejo muito sentido em escrever apenas para iniciados. Me motiva mais despertar o interesse de um leitor leigo, ou provocar outras chaves de interpretação em quem já tem familiaridade com o mundo da arte. Sempre que escrevo um texto, procuro mostrar primeiro para alguém que não é da área, porque é esta pessoa que eu quero que entenda o que eu estou dizendo. Os especialistas não



Fig. 2: Animação feita pela artista Leila Monsegur. Foto: divulgação.

precisam das minhas palavras, e ainda que suas opiniões sejam valiosíssimas para o meu aperfeiçoamento e eu me mire em seus exemplos, não são eles que me vêm à mente quando imagino o leitor que me lê.

<https://www.youtube.com/watch?v=UE8T2zm0mVU>

**FALAR SOBRE ARTE EM UMA PLATAFORMA DE VÍDEOS EXIGE ADAPTAÇÕES – DO PAPEL PARA A TELA, DA MESA DO EVENTO ACADÊMICO PARA O CENÁRIO, MAS SOBRETUDO DE TEMPO...**

Acontece que estamos em plena era digital. Mesmo este jornal, que já foi impresso, agora circula virtualmente. As redes sociais estão aí, para o bem e para o mal, e têm uma penetração gigantesca. Há cerca de cinco ou seis anos, comecei a pensar em abrir um canal de YouTube para falar sobre arte, mas não tinha a menor ideia de como concretizar a ideia, que ficou, então, como um projeto em latência. Em meados de 2020, já com a pandemia em curso e com os picos de tormentas cerebrais que vêm e vão em decorrência

do isolamento forçado, o projeto voltou a rondar meus pensamentos, desta vez com mais clareza. Precisaria de uma parceria, alguém que dominasse os aspectos técnicos de filmagem, edição e comunicação nas redes sociais. Pensei em meu amigo Henrique Luz, que, além de ter estes talentos, também é do campo da arte. Ele rapidamente abraçou a empreitada, mas outros seis meses se passariam até que finalmente conseguíssemos levar o primeiro episódio ao ar. Era necessário ter uma vinheta de abertura que transmitisse o conceito, e a artista Leila Monsegur produziu uma animação magnífica a partir de obras de grandes artistas escolhidas por mim e por Henrique.

Falar sobre arte em uma plataforma de vídeos exige adaptações – do papel para a tela, da mesa do evento acadêmico para o cenário, mas sobretudo de tempo. O tempo da leitura de um texto é um, de uma apresentação de vídeo é outro, e isto altera todo o processo de elaboração do que se quer discutir. A escolha dos temas é o mais fácil, pois somos bombardeados por informações ininterruptamente, mas a



Fig. 3: Néle Azevedo, *Vida para todo o planeta!*, 2021. Folhas de louro bordadas e máscara de tecido. Foto: divulgação.

seleção dos artistas e obras que se relacionam com estes assuntos exige de mim uma agilidade que é testada até o limite, já que a proposta do canal, batizado de Artemtudo, é produzir um vídeo novo a cada semana. Apesar das obras serem complexas, é preciso “dançar conforme a música”, e esta, no universo do YouTube, tem minutos contados. O desafio é fazer isto respeitando tanto a relevância dos trabalhos quanto a inteligência do espectador. Em suma, fazer a tradução necessária, mas não condescendente,

da carga de significados em conteúdo que possa ser comunicado na velocidade da rede. Aqui entra uma outra mudança no processo de escrita – a crítica em seu formato tradicional é uma atividade individual e solitária. Para um canal, ainda que eu desenvolva o texto com a mesma introspecção, conto com eventuais sugestões contextuais e imagens adicionais que Henrique agrega durante a edição do vídeo, que ajudam a tornar minha fala mais dinâmica para quem assiste.

**O POTENCIAL TRANSFORMADOR DA ARTE SÓ CONSEGUE SER ATIVADO QUANDO UMA OBRA PROVOCA REFLEXÃO, QUANDO NOS LEVA A QUESTIONAR POR QUE AS COISAS SÃO COMO SÃO...**

O Artermundo é uma oportunidade de aproximar as pessoas da arte através de assuntos que as afetam em suas vidas cotidianas, fora do circuito de exposições. O potencial transformador da arte só consegue ser ativado quando uma obra provoca reflexão, quando nos leva a questionar por que as coisas são como são. Portanto, a iniciativa tem um viés educativo e reflexivo, acreditamos que podemos contribuir para difundir artistas e provocar pensamento crítico. Por fim, é um “não-lugar” de resistência frente ao atribulado momento social e político que já estávamos vivenciando, e que a pandemia serviu para escancarar. Não é um canal neutro, não somos neutros, não acreditamos em neutralidade.

Toda pessoa tem suas convicções e seus posicionamentos, e os do Artermundo são declarada e abertamente progressistas. Por isso os temas são sempre aqueles que estão na

base do que acontece na política e no comportamento das sociedades, como racismo, poder, futuro, peste. É preciso falar sobre essas coisas, a arte fala sobre essas coisas, mas nem sempre a mensagem crítica fica clara para todos, pois exige certa familiaridade com a linguagem visual. É esta a motivação para entrar no universo do YouTube, onde é possível fazer esta ponte entre arte e realidade para um público ampliado. Pessoas que questionam tendem a ser cidadãos mais conscientes de seu papel na construção de suas comunidades. Para mim, a crítica de arte pode provocar estas reflexões, mas apenas quando não se restringe a quem tem acesso à Torre de Marfim. A tecnologia me ofereceu um caminho e eu decidi trilhá-lo. Só o futuro dirá até onde é possível chegar, mas a estrada está, até agora, se mostrando agradável.



Fig. 4: Rosana Paulino, sem título (série diário da solidão), 1998. Aquarela, caneta hidrográfica, grafite e crayon s/ papel. 25,4cm x 17,7cm. Foto: divulgação.

Fig. 1: Cartaz do A. Mucha - A eslava (Slavie), 1908 - Técnica mista sobre tela, 154 x 92,5 cm. Cortesia da Fundação Mucha Truxt com a gentil permissão da Sra. Sara Mucha 2001.



## ARTIGO

# ALFONS MUCHA (1860-1939): UM CONHECIDO DE LONGA DATA DO PÚBLICO BRASILEIRO

*Exímio artista e um dos maiores expoentes do estilo do final do século XIX denominado Art Nouveau*

## ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO ABCA/RIO DE JANEIRO

*In memoriam:*

*César Alberto Lisboa de Mendonça*

É quase inacreditável e muitos podem até duvidar, mas uma grande parte do público brasileiro já teve a oportunidade - há duas décadas passadas - de conhecer a obra de **Alfons Maria Mucha** em uma exibição itinerante. Estamos nos referindo a uma reprodução de um de seus cartazes em tamanho idêntico ao original, exposto ao longo de décadas em diversos Estados do território nacional. Este evento foi autorizado por ninguém menos do que a Sra. Sarah Mucha - da Fundação *Mucha Trust*, de Londres - numa iniciativa conjunta com o SESC (Serviço Social do Comércio/Departamento Nacional)<sup>1</sup> e constituiu a exposição intitulada *Pós-impressionismo e as origens da pintura moderna*.<sup>2</sup>

Naquela ocasião foram produzidas, a partir de originais, cerca de 60 reproduções baseadas em matrizes fornecidas pelos detentores (Museus, Galerias, Fundações etc.) das obras-primas originais pertinentes ao assunto. Dentre elas, destaque para uma criação de A. Mucha, exímio artista e um dos maiores expoentes do estilo do final do século XIX denominado *Art*

*Nouveau*.<sup>3</sup> Inaugurada em 2002, esta exposição percorreu os mais diversos cantos do Brasil por mais de uma década e, dentre dezenas de reproduções de pinturas pós-impressionistas, também foi exposta a do imponente cartaz de Alfons Mucha em seu tamanho original, servindo como exemplo de um dos mais característicos *affiches* do artista.

No final do ano passado (2020), foi inaugurada uma ampla e bem organizada exposição de A. Mucha nos espaços do Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro (CCBB-RJ). A exposição exhibe obras da já mencionada Fundação *Mucha Trust*, atualmente dirigida pelos descendentes do artista, John e Marcus Mucha. A curadoria da exposição, projeto feliz da Tomoko Sato, foi realizada com base num abrangente, mas conciso e excepcional projeto monográfico que envolveu toda a produção artística de A. Mucha. É oportuno observar que a família Mucha manteve relacionamento sempre muito positivo com Japão de longa data. Um dos seus descendentes Marcus Mucha estudou em Cambridgi, e ganhou bolsa de *Daiwa Foundation* no Japão. Onde aprendeu além de língua entender



Fig. 2: Exposição Centro Cultural do Banco do Brasil - Janeiro 2021. Foto Pedro Vieira Pinto.

os hábitos e cujos laços de amizade perduram até o presente.

Após a sua formação na Academia de Belas Artes de Praga e de Munique - nosso artista checo - assim como inúmeros artistas europeus e estrangeiros do século XIX, foi atraído para a França em busca de aprendizado e aprimoramento, particularmente para a fervilhante capital francesa - Paris, a eterna “Cidade-Luz” - neste período que, mais tarde, ficaria conhecido como *Belle Époque*. Em 1888, A. Mucha frequentou ainda - dentre outras instituições artísticas - a *Académie Julian*. Em

1894, o artista começa a ganhar projeção ao elaborar cartazes para uma peça de teatro da então famosa atriz Sarah Bernardt (1844-1923). Em decorrência disso, as tendências estilísticas de A. Mucha tornaram-se mais refinadas e o artista foi então contratado, pela revista *Le Gaulois*, para fazer uma série de ilustrações de Bernhardt.

**SIMPLESMENTE, PODEMOS AFIRMAR SER O ALFONS MUCHA UM DOS MAIORES REPRESENTANTES DO ESTILO ART NOUVEAU...**

O estilo *Art Nouveau* conheceu várias formas e tendências. Desenvolveu-se, principalmente, nos objetos decorativos e nas artes gráficas, como na padronagem têxtil, nas embalagens de cosméticos, alimentos etc. Esses elementos, também presentes na produção artística de A. Mucha, estão muito bem representados nesta exposição produzida pelo CCBB no Rio de Janeiro. As salas da exposição apresentam desde estudos anatômicos, esboços para cartazes e estudos de modelo vivo até composições da grande porte que integram esta mais recente exibição de seus trabalhos entre nós. Simplesmente, podemos afirmar ser o Alfons Mucha um dos maiores representantes do estilo Art Nouveau.

De modo similar a como muitos artistas perseguiram realizações de obras-primas individuais ou da mesma forma que acabou marcando os seus contemporâneos - do século XIX<sup>4</sup> - Alfons Mucha cultivou um projeto grandioso ao longo da sua vida. A desejada execução de obras

excepcionais marcantes de toda a trajetória artística cumprida era perseguida continuamente por todas as gerações e o fato não era incomum as gerações anteriores de artistas em todo o mundo. Porém, uma coincidência interessante contribuiu para a realização deste seu projeto, quando Mucha empreendeu mais de uma viagem aos Estados Unidos da América: a primeira em 1904, além de outras até que, numa delas, em 1909, encontrou um rico industrial chamado Charles Richard Crane (1858-1939) - empresário e apoiador de artistas. Este ficou impressionado com a arte do pintor quando deparou com o rosto belo - sob todos os aspectos - de sua filha representada na obra simbolizando *Slavie*, retratada no cartaz de mesmo título.<sup>5</sup>

Esta simpatia conquistada por parte do industrial e filantropo rendeu a Mucha o subsídio financeiro fundamental - de nada menos que 100.000 U\$ - para realizar o seu projeto (Epopéia eslava) então contando com a perspectiva real de poder concretizar a sua sequência de quadros épicos criados e produzidos a partir de 1910.

EPOPÉIA ESLAVA - Consiste numa série de 20 telas monumentais concebidas como uma herança para todos os povos Eslavos, talvez o trabalho mais emblemático de A. Mucha. O conjunto foi exposto pela primeira vez em 1928 nos espaços destinados às exposições internacionais de grande porte - chamado *Veletrzní Palác*, em Praga. O destino acabou por inviabilizar o desejo do artista, que até já tinha sido registrado em contrato e que



Fig. 4: Modelo vivo e estudo para convite da Exposição Universal de 1900 em Paris. Fotos: arquivo Mucha Foundation, Londres.

almejava, para as suas telas monumentais, um lugar grandioso e permanente na cidade de Praga, capital da então Tchecoslováquia.

Na década de 1950, o conjunto esteve no castelo em *Moravský Krumlov*, na região da Morávia, no sul da República Checa. Apenas em 2012, e após o trâmite de uma traumática ação judicial, este conjunto foi de lá retirado - deixando furiosos os habitantes daquela cidadezinha - e retornou a Praga, cidade para a qual foi destinado. Mais uma vez voltou ao *Palácio Veletrzní*, agora com a diferença de que os espaços nessa ocasião já eram adequados



Fig 4: Aspecto de Krumlov 1928 & Tratamento em Praga 2012. Arquivos e fotos: Cidade Krumlov e Mostra na Capital.

Fig 5: Um dos aspectos da exposições do CCBB sobre Mucha Fevereiro de 2021. Foto: Pedro Vieira Pinto.

Fig 6: Sala Museal no Rio de Janeiro 2017 - Palestra sobre Mucha. Foto: Adriana Sussekind.



Fig 7: Manifestação popular dos cidadãos de Moravsky Krumlov. Foto: Arquivo cidade Krumlov.



Fig. 8: Esboço do pavilhão da Bósnia e Herzegovina para Exposição Universal em Paris 1897. Foto: Arquivo da Escola Superior de Arte Decorativa e Industrial em Praga.

com o pé-direito necessário além de terem, nessa altura, a extensão das propriedades espaciais da Galeria Nacional de Praga.

É necessário mencionar a bem-sucedida apresentação desse conjunto de quadros no CCBB, por meio de projeções (contam com duas dezenas de imagens) em sala especial, onde o espectador tem como imaginar a grandiosidade das telas realizadas pelo artista. É impossível deixar de perceber o tamanho original destas composições e o seu impacto.

Para aqueles, de critérios estéticos inflexíveis em relação ao tempo e as eventuais preferências de respectivas tendências estilísticas permitam nós lembrar a volatilidade das apreciações futuras. As tendências artísticas acompanham ou avançam no gosto e convenções de seus contemporâneos e não se sentem obrigadas a corresponder à sua época cronológica. Sofrem rejeições pelos avanços, da mesma forma como seus atrasos ou retrocessos... Nem por isso - como já observou Heinrich Wölfflin (1864-1945) - deixam de ser sujeitas a avaliações periódicas. É o

caso de A. Mucha. Falo de experiência própria: conheci muito “por alto” o Art Nouveau nos estudos na universidade FFUK cátedra da História da Arte na Tchecoslováquia, exatamente nos anos sessenta já que naqueles anos o mencionado estilo era francamente desprezado. Hoje, sou obrigada - com muito gosto - retornar exatamente ao “Caso de Alfons Maria Mucha”. Que ironia do aprendizado e gratidão por ter tido tempo de alcançar ainda isso!

## NOTAS

1 Organização brasileira sem fins lucrativos que teve o mérito de realizar diversas exposições de arte com obras criadas por grandes artistas nacionais e internacionais e acesso franqueado ao público interessado.

2 Exposição itinerante apresentada, dentre outras capitais, em São Luís (Maranhão), Porto Velho (Rondônia), Florianópolis (Santa Catarina), Macapá (Amapá), Porto Alegre (Rio Grande do Sul) e em inúmeras outras cidades de Estados brasileiros. Segundo estatísticas dos arquivos do SESC/Departamento Nacional (consulta de dados e recortes de matérias publicadas pelas imprensas locais, acessíveis em arquivos da instituição), a exposição foi vista por dezenas de milhões de brasileiros. Na medida em que circularam, as reproduções foram refeitas mais de uma vez e com material novo, substituindo corretamente o desgaste natural. Assim, uma ampla gama da população incluindo desde artistas locais a estudantes, professores de arte e

ainda outros interessados teve a oportunidade de apreciar reproduções de artistas franceses, suíços, holandeses e russos – tais como Paul Gauguin (1847-1903), Vincent Van Gogh (1855-1890), Paul Cézanne (1839-1906), Mikhail Vrubel (1856-1916) e Alfons Mucha (1860-1939), bem como obras de Carlos Schwabe (1866-1926) e Edmond Aman-Jean (1860-1936), sendo que este dois últimos contam, ainda, com pinturas originais no acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ).

3 Após a tradicional arte acadêmica do século XIX, surgiram diversas expressões artísticas opostas diametralmente à ditadura das Academias e Salões de Arte. Dentre elas, o Art Nouveau – inspirado principalmente por formas e estruturas naturais, em que florais e linhas curvas ganharam bastante repercussão e aceitação. No mesmo período, surgiram outros estilos com características estéticas e formais muito similares no continente europeu, com nomes próprios como Jugendstil (Alemanha) Secession (Áustria) e Modern Style (Inglaterra). O movimento Art Nouveau

foi mais popular na Europa, mas a sua influência marcou a chamada arte ocidental. A denominação do estilo partiu do nome de uma loja de objetos utilitários e decorativos em Paris, do comerciante de arte alemão Samuel Bing. Este havia visitado Japão, Índia e China à procura de objetos diferentes e exóticos, garimpando cerâmicas, estampas e telas que agradaram grande parte da clientela de sua loja Maison de l'Art Nouveau ou “Casa da Arte Nova”. Bing não se limitou apenas ao Oriente e também expôs os trabalhos artísticos do inglês William Morris (1834-1896), dentre outros.

4 Dentre os pintores brasileiros, podemos lembrar de Victor Meirelles (1832-1905) com sua pintura da Batalha de Guararapes e de Pedro Américo (1843-1905) com a sua obra Batalha de Avahí.

5 Tratava-se da filha Mary Josephine de Charles Richard Crane, retratada na obra única (Slavie) que representou Mucha na exposição Pós-impressionismo e a pintura moderna, realização do SESC-Nacional que cumpriu calendário

de exibição itinerante pelo Brasil em passado recente.

## REFERÊNCIAS

NOVA ENCYKLOPÉDIE CESKÉHO UMENÍ. Praha, Academia, sv. 1, 1995

PATERNOSTRO, Zuzana. *Pós-impressionismo e as origens da pintura moderna*. SESC-Nacional, 2002. (Inédito) Pág. 36

WITTLICH, Petr. *Ceská Secese*. Odeon, Praha, 1982. 380 pp. il.cor.

<https://www.ghmp.cz/vystavy/alfons-mucha-slovanska-epopej/>

<https://janprazak.blog.idnes.cz/blog.aspx?c=269869>

<https://zpravy.aktualne.cz/zahranici/thomas-crane-rozhovor/r~2dbf77bcbc9811e7a12e0025900fea04/>

[https://www.idnes.cz/praha/zpravy/john-mucha-epopej-soud-praha.A171019\\_113339\\_praha-zpravy\\_rsr](https://www.idnes.cz/praha/zpravy/john-mucha-epopej-soud-praha.A171019_113339_praha-zpravy_rsr)





Fig. 1: Maria José Justino, curadora da mostra Schwanke, uma Poética Labiríntica idealizada para o Museu do Olho, em Curitiba (PR). Foto: divulgação.

## ENTREVISTA

# O DESAFIO DE APRESENTAR SCHWANKE NA SUA PLENITUDE

*A pesquisadora Maria José Justino monta no Museu Oscar Niemeyer uma exposição de fôlego sobre o artista joinvilense que viveu no Paraná*

**NÉRI PEDROSO**  
**ABCA/ SANTA CATARINA**

Maria José Justino, mestre em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1983), doutora em estética e ciências das artes pela Universidade de Paris VIII (1991) e com pós-doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris/2008) vive e atua em Curitiba (PR), onde tem larga contribuição no campo das artes visuais. Ela começou 2021 com noites insones diante da responsabilidade da curadoria da mostra *Schwanke, uma Poética Labiríntica*, que ocupará o Museu Oscar Niemeyer (MON), entre março e junho. Com vasta experiência em curadorias, essa é bastante desafiadora pelo volume de trabalhos e pela complexidade do pensamento do artista Luiz Henrique Schwanke (1951-1992), catarinense que vive 15 anos na capital paranaense, onde começa uma trajetória artística primeiro no teatro, como ator e cenógrafo, e depois nas artes visuais.

Os livros, pesquisas e propostas curatoriais de Justino transitam entre história da arte brasileira, crítica de arte, história da arte paranaense, estética, arte e sociedade. Atualmente, trabalha como curadora,

crítica de arte e professora adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná Embap/Unespar.

Como curadora, é legitimada pelo Prêmio Maria Eugênia Franco concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) à curadoria da exposição *O Estado da Arte - 40 Anos de Arte Contemporânea*, realizada no Museu Oscar Niemeyer entre 2010 e 2011.

À luz de autores, como Julio Cortazar, Umberto Eco, Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, entre outros estudos, Justino mergulha na produção do artista a partir da singularidade de seu repertório e arquivo. Analisa as filiações e pertencimentos inscritos na história da arte, as experimentações que reverberam até hoje.

Nesta conversa, Justino revela os enfrentamentos teóricos com Schwanke que “conheceu de soslaio”, mas cuja produção a trouxe na atualidade até o Museu do Olho numa curadoria que tem o maior volume de trabalhos já reunidos desde a morte do artista há 28 anos. Generosa, expõe também



Fig 2: Schwanke no Museu Fritz Alt, em Joinville, diante da obra Sem Título (1991), hoje pertencente ao acervo de Sylvia Grossenbacher Thomazi. Foto: Paulo de Araújo.



Fig 3: Pintura, os Perfis ou Linguarudos, como ficaram conhecidos e com os quais o artista conquistou inúmeros prêmios nos anos 1980. Foto: Peninha Machado.

os princípios, os desafios e cuidados adotados na curadoria, uma atividade que, segundo ela, equivale a de um guardião. “O desafio é apresentar a obra na sua plenitude”, diz ela.

**NÉRI PEDROSO** - *Antes de tudo: conheceu Schwanke? Como e quando entrou em contato com a produção do artista?*

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - Conheci Schwanke apenas de soslaio. Esbarrando em exposições, principalmente no Salão Paranaense e na Universidade. Não me lembro de nenhuma prosa com ele. Mas sempre me espantei quando me deparava com alguma obra dele. Em 1985, no Salão Paranaense, foi a grande revelação. Sou uma amante inveterada da pintura, como muitos são do piano ou do violino, do teatro ou do cinema. A pintura mexe muito comigo. Por mais que esteja situada no Renascimento, me espanto diante de Klein do mesmo jeito que me espanto com Paula Rego ou Lucien Freud. São narrativas diferentes, criações de outra ordem. Quando vi os *Linguarudos* de Schwanke veio, de imediato, à minha memória, o Grupo Cobra e a Art Brut. Então, conversando com os meus botões, disse-me: este cara é especial. Schwanke passou a fazer parte das minhas aulas. Mas a escrita sobre Schwanke começou apenas em 1996, por ocasião da bela exposição *O Universo Poético de Schwanke*, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre (RS).

**NÉRI PEDROSO** - De fôlego, a mostra *Schwanke, uma Poética*

*Labiríntica* oferece para Curitiba obras nunca vistas na cidade. Qual o eixo principal do seu pensamento curatorial?

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - Esses dois últimos anos passei a conviver com a obra de Schwanke de forma mais intensa. Frequentei algumas vezes o magnífico acervo que Maria Regina Schwanke Schroeder, irmã do artista, guardiã zelosa e do acervo. Confesso que, no início, fiquei atordoada com a quantidade e a qualidade. Joinville está perdendo a grande oportunidade de criar de fato (ele já existe no papel) o MAC Schwanke. Será um manancial para os grandes pesquisadores e amantes da arte, e, sem dúvida, um marco para o turismo. Quem ouviu falar em Bilbao antes do Guggenheim ali aportar? Falta no Brasil mecenas da sociedade civil ou governantes que sejam, efetivamente, estadistas, que invistam em cultura e educação e não apenas em estradas. Se não alcançam a importância da cultura, pelo menos entendam que cultura também rende dinheiro e empregos.

Nesse meio tempo, imaginando como

seria a apresentação do artista em toda a sua produção, deparei-me com a pintura *O Labirinto Destruído*, de Paul Klee. Caiu como luvas para a ideia que estava se formando em minha cabeça, a noção de labirinto, de como apresentar o artista neste magnífico lugar que é O Olho (MON), com várias entradas para a sua obra. Uma pena que O Olho tenha apenas uma entrada geral. Organizei a exposição como um labirinto em rede (Eco), em núcleos (dentro do Olho e nos jardins), cada um falando por si só e dialogando com os outros. O visitante já se perde quando se depara com as duas imensas paredes côncavas, de um lado, carinhosamente batizei de *A Loucura*, ele se vê frente à multiplicidade dos Perfis expressionistas (cerca de 500 *Linguarudos*), um acotovelando o outro; de outro, também os Perfis, de outra ordem, concisos e conceituais. Essa dualidade já é uma perturbação. Expressão e conceito. E o desafio dos materiais. Como uma simples mangueira de plástico vira uma *Mandala*? Círculo místico, símbolo irradiador a partir de um material prosaico. Quanto ao ineditismo nesta exposição, ainda

não fizemos o cálculo exato, mas seguramente, mais de 70% da obra aqui exposta é inédita.

**NÉRI PEDROSO** - Quais as maiores dificuldades na estruturação conceitual da curadoria, quais os desafios mentais diante desta produção?

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - Antes de tudo, entender que uma curadoria é uma realização coletiva. Em primeiro lugar, é preciso ter empatia com a obra. E uma relação de confiança com o artista, se vivo. Não saberia fazer uma curadoria de um artista que não me toca, que não me fala. Sensibilidade acima de tudo. A partir daí, o desafio maior é dialogar com a obra. Escutar o que ela tem a dizer e as perguntas que devo fazer. E como operar a seleção a ser mostrada. Outro desafio é o de lidar com as competências: saber dialogar com a equipe, a expografia e os dirigentes da instituição. Outra dificuldade, é a montagem. Uma instigação à equipe técnica, nesta do Schwanke, é a montagem da parede intitulada *A Loucura* e as instalações



Fig. 4: Mandala (1989) tem 1,5 metros de diâmetro e é feita a partir de mangueiras de plástico e madeira. Foto: Paulo de Araújo.

com luz. Por fim, a provocação maior, é fazer com que essa riqueza chegue ao visitante, como apresentar ao público, permitir que ele se transforme com essa interação. Nesse sentido, a proposta educativa dirigida por Alena Marmo, é uma parceria fundamental. E, finalmente, um catálogo à altura da obra e do artista.

**NÉRI PEDROSO** - Labirinto sem repouso, você escreve no catálogo. Em suas últimas experiências, nos trabalhos em que usa energia elétrica, Schwanke foi minimalista. Sua curadoria inclui três obras desta fase, algo inédito. Fale um pouco sobre essa produção.

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - Schwanke foi além do minimalismo. Sim, labirinto sem repouso, pois cada obra é chamada pela e para outra. A figura de labirinto guarda inúmeros sentidos. Umberto Eco fala em três tipos de labirinto: o clássico (Knossos) unidirecional e com centro e saída; o maneirista (Irrweg) e o de rede. Inspirei-me neste último, o de rede, como uma trama com infinitos corredores ou núcleos, em que cada um pode

conectar-se com outro. Um labirinto tecido de formas suas e de outros, em que Schwanke extrai uma narrativa, uma simbologia e opera uma admirável poética que rivaliza com os grandes artistas contemporâneos. Uma poética original. A chegada à essas três obras (*A Casa Tomada*, *Deposição de Cristo* e *Paralelepípedo de Luz*) sintetiza uma sedução antiga de Schwanke pela luz. Vejam aos desenhos/pinturas, o apogeu do claro-escuro pós Caravaggio e La Tour. A luz já está ali, como energia, como uma indagação metafísica.

**NÉRI PEDROSO** - É possível dizer que algumas obras estão datadas ou o conjunto em sua totalidade continua com frescor, ajuda a pensar o tempo contemporâneo?

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - A obra continua extremamente viva e provocativa. Toda ela tem aquele apelo merleaupontiano: ela nos instala em um mundo que se abre em que o sentido não cessa de se desenvolver. Schwanke nos ensina a ver. Trata-se de uma obra contemporânea, que faz sentido no presente.

**NÉRI PEDROSO** - No texto curatorial você menciona insólitas imagens. Quais as que mais fascinam?

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - Difícil selecionar diante de tantas obras especiais, de um manancial tão rico. Destaco algumas *A Casa Tomada*, as *Mancúspias*, as *Mandalas*, a *Cobra Coral*, os *Perfis*, tanto os *Linguarudos* como os 'minimalistas', em especial *Sem Título* (1991), da coleção Sylvia G.Thomazi. Deus do céu, que dificuldade! Não posso deixar de fora a série citacionista da história da arte (de Caravaggio à Mondrian). Tudo nele é extraordinário.

Incluo no texto curatorial (catálogo) uma obra que infelizmente está fora da exposição, pelo alto custo, mas que pretendemos tê-la em Curitiba até 2022: *Templo*. Em pleno 1976, quando o universo artístico conspirava a favor da Minimal Art, Schwanke, instalado no costado curitibano - longe até de São Paulo e Rio, quanto mais da Europa e dos Estados Unidos - arquitetou uma escultura de 120 colunas prateadas emergindo das águas, um templo que nos conduz à Grécia e aos minimalistas.

Tenho a honra de estar fazendo a curadoria dessa obra que continua inédita. O conselho do MON aceitou a doação do *Templo* (montagem nº 1) generosamente feita pela família Schwanke. Já iniciamos os trabalhos do projeto e apoiadores para torná-la possível. E uma obra chave na produção de Schwanke.

**NÉRI PEDROSO** - É mais fácil fazer curadoria de artista vivo ou de artista que já morreu? Quando faz a curadoria, qual o lugar que o artista ocupa na sua vida?

**MARIA JOSÉ JUSTINO** - São diferentes. Antes de tudo é preciso ter em mente que o artista pode ser seu próprio curador. Mas quando você aceita curar, você é o guardião. Claro, tomo sempre o cuidado de não afrontar o artista, para isso é preciso muito diálogo.

Tive uma experiência extraordinária quando vi pela primeira vez *Las Niñas* de Vélasquez, no Prado (em 1988), em Madri, na Espanha. Era a obra em destaque e estava apresentada em uma ampla sala, única, nos tons cinza do Vélasquez e iluminada de tal forma que era como se houvesse uma janela real fazendo a luz invadir e iluminar a pintura. A emoção foi indescritível. Voltei ao Prado em 1992 e corri para rever *Las Niñas*. O esforço foi grande para abstraí-la das obras vizinhas. É uma obra que merece estar em uma sala única. A obra é a mesma, muda a forma como é apresentada. Isso é curadoria.

Com o artista vivo você discute com ele, mas tem de ter o cuidado de não se deixar levar pelo discurso e deixar



Fig. 5: *A Casa Tomada* (1980), obra de Schwanke apresentada pela primeira vez na Galeria Sergio Milliet, no Rio de Janeiro. Foto: divulgação.

a obra falar. É o maior desafio. Nem sempre o artista é o melhor juiz da sua obra. Croce, o grande esteta italiano, não tinha dúvida: a pessoa física separa-se da estética. É isso possível? Sabemos que determinada obra só é possível oriunda daquela vida, mas quando ela surge, corta o cordão umbilical com o seu autor, a obra é independente. Tanto é que muitas vezes a obra fala coisas que o próprio artista não se deu conta. Trata-se do processo criativo em que o inconsciente faz parte. Encontrar essa magia é papel do curador. E claro, o grande desafio é compartilhá-la com os outros.

Com o artista morto, a provocação é de outra ordem, deixar a obra falar, apesar de tudo o que se disse dela (estudiosos, críticos, amantes). A força do já dito pode virar força. Mas também, quando se trata de um verdadeiro pensador, pode iluminar. Em qualquer dos casos, o desafio é apresentar a obra na sua plenitude e dividir com o público o fascínio experimentado.

*Mostra Schwanke, uma Póetica*

*Labiríntica*, de 18 de março a 6 de junho de 2021. De terça a domingo, 10h às 18h (ingressos e acesso às salas até 17h30. Quarta gratuita, 10h às 18h.

*Local:* Museu Oscar Niemeyer, rua. Mal. Hermes, 999, Centro Cívico, Curitiba (PR), tel.: (41) 3350-4400. *Ingressos:* R\$ 20/R\$ 10 (para professores e estudantes com identificação; doadores de sangue; pessoas com deficiência; titulares da ID Jovem; portadores de câncer com documento)

*Realização:* Museu Oscar Niemeyer e Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke Schwanke (MAC Schwanke)

Saiba mais: [www.schwanke.org.br](http://www.schwanke.org.br)

Fig. 1: Poty Lazzarotto, sem título, sem data, nanquim sobre papel, 15,1 x 22,8 cm. Reprodução: Juliano Sandrini.



## ARTIGO

# A BACCHANALIA DE POTY

*Poty valeu-se da liberdade crua e real da arte contemporânea para trazer a perversão da prática libidinosa das antigas bacanais...*

**SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER**  
**COLABORAÇÃO DE**  
**MARIA CÉLIA NOBRE E MARÍLIA BRAIDA**  
**ABCA/SÃO PAULO**

O que os olhos vêem e os ouvidos ouvem, a mente acredita, dizia o ilusionista Harry Houdini (1874-1926).

Poty ampliou o olhar desse homem em um enorme par de óculos e o retratou para o mundo. Mostrou na lente da esquerda dos óculos alguém, sentado em uma cadeira, que parece organizar um evento sexual : no chão, à sua frente, ocorre o entrelaçamento de um homem ajoelhado sobre uma mulher. Parece que há fila de espera para o desfrute da ação. Na lente do lado direito, um homem nu em frente a uma mulher nua, em processo de entendimento. Haveria outras combinações no mesmo ambiente escuro?

Poty valeu-se da liberdade crua e real da arte contemporânea para trazer a perversão da prática libidinosa das antigas bacanais para uma mente que é capaz de espelhar o mundo a partir de ótica comprometida com a luxúria, totalmente sem sutilezas.

Tito Lívio, o historiador do século I d.C, define as bacanais como ritos que respondiam pelas mais grotescas vulgaridades, onde também

ocorriam outros tipos de crimes e conspirações políticas, sobretudo nas suas sessões noturnas.

No caso das obras primas mencionadas pela Historiografia da Arte, este tipo de cena varia de acordo com a interpretação: cada artista a seu modo se interessava por esse tipo de ritual registrado pela mitologia Greco Romana em homenagem a Baco (Dionísio), deus do vinho. Fontes antigas descrevem que os partidários deste deus (bacantes), no seu delírio, cometiam toda sorte de excesso selvagem e desregrado. Por esta razão, o histórico destas imagens traz depoimentos diferentes sobre esse culto: agressivas ou academicamente subliminares, mas sempre inspiradas pelas tendências da arte da época.

As cenas de Poty retratam o universo sem elegância deste homem pouco rebuscado que só consegue produzir tal tipo de mundo. A grã-finagem passou longe deste ser, longe da sua aparência, longe de seu autêntico eu.

Os olhos, realmente, criam uma ilusão que será a verdade da mente.

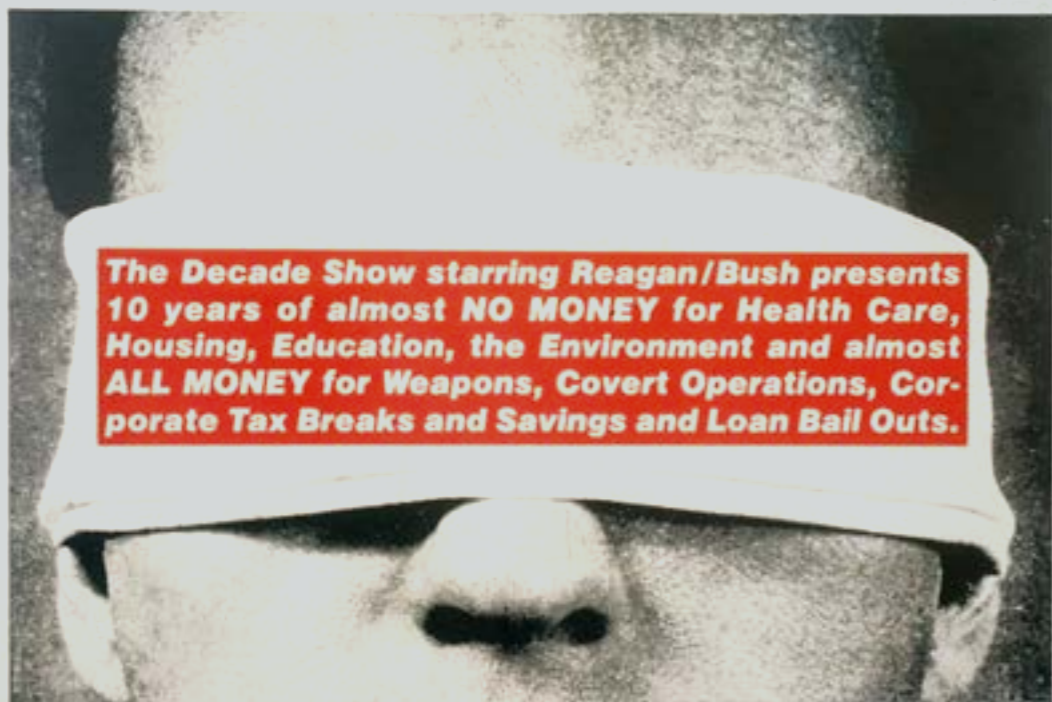


Fig. 1: Barbara Kruger. Untitled. Foto: Fred Scruton. Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>

## ARTIGO

# ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE CRIAÇÃO, PEDAGOGIA E CURADORIA EM ARTES

*Se cada obra tem múltiplas leituras, todas igualmente relevantes, em um conjunto essas possibilidades de sentido se multiplicam. Vista como tarefa pedagógica, a curadoria parece anular não apenas o argumento em defesa da autonomia do objeto artístico, mas também a presença de um outro sujeito que, como o curador, interpreta: o público...*

**ELISA DE SOUZA MARTINEZ**  
**ABCA/BRASÍLIA**

No momento em que concluía minha tese de doutorado<sup>1</sup>, há alguns anos, e apresentava o tema deste trabalho, uma curadoria, as reações eram de surpresa. Diversas vezes escrevi introduções para textos sobre minha pesquisa em que tentava explicar o motivo da escolha de uma curadoria como tema de pesquisa. Era necessário explicar, entre outras coisas, o conceito de texto que utilizava para, citando Gérard Genette, descrever modos de transtextualidade no texto curatorial. Talvez hoje pareça absurdo e desnecessário afirmar que uma curadoria é um objeto de pesquisa, e não apenas mera tarefa de aplicação de conhecimentos em história da arte no circuito de exposições. Para alguns, continua sendo mera atividade técnica.

Considerarei a pesquisa de curadorias uma decorrência natural do encontro de três interesses, que nortearam minha trajetória até então: os processos de produção artística, os sistemas de compartilhamento da experiência artística e a confluência de ambos em discurso expositivo. Essas motivações haviam sido alimentadas por várias

experiências, das quais destaco minha passagem pelo New Museum, em Nova York, e os projetos em que atuei nesta instituição. O *Decade Show*<sup>2</sup> (Figura 1) será sempre uma referência para minhas reflexões, não apenas porque permitiu o trânsito pela década de 1980 longe do conservadorismo do MoMA, mas também, sobretudo, porque ofereceu um conjunto de reflexões em vários formatos, muito além dos muros das galerias e dos espaços convencionais da arte naqueles tempos de *Aids Crisis*. Talvez a impressão mais duradoura da exposição, e os deslocamentos físicos entre museus, bairros e esquinas, seja a de que a experiência artística se faz caminhando. Quem não viu a instalação de Alfredo Jaar em Times Square, os cartazes de Gran Fury nas laterais dos ônibus e das Guerrilla Girls colados em postes do Soho, assim como outras obras efêmeras dispersas por Manhattan, não pode ver toda a exposição. O catálogo, organizado antes da abertura, não é um registro das montagens da exposição que se distribuiu em três instituições: Museum of Contemporary Hispanic Art (MoCHA), The New Museum



Fig. 2: James Luna. *Artifact Piece*. 1986-90. Foto: Fred Scruton.  
Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>



Fig. 3: James Luna. *Artifact Piece*. 1986-90. Foto: Sherman Bryce.  
Fonte: <https://archive.newmuseum.org/images/3715>

of Contemporary Art (New Museum) e The Studio Museum in Harlem. O livro-catálogo é uma compilação do processo de construção de um projeto curatorial que incorpora, inclusive, textos críticos e autocríticos. Não encontramos nessa publicação textos laudatórios do empreendimento curatorial. Ao contrário, os textos nos levam aos problemas enfrentados por pessoas que discordam, duvidam, e não consideram o dever cumprido. Tampouco reproduzem todas as obras expostas. A totalidade das obras só poderia ser vista após a exibição de todos os vídeos, nos três museus. Finalizado antes da abertura, o livro não contém imagens da montagem, o que seria muito necessário ao entendimento das discussões entre curadores. Entretanto, é documento robusto, instigante<sup>3</sup> (Figuras 2 e 3).

Mais de dez anos desde a realização do *Decade Show* haviam passado quando conclui a tese de doutorado. Pareceu-me imprescindível, para analisar uma curadoria, incluir imagens para oferecer ao leitor condições de compreender as associações que, na análise, desenvolvia<sup>4</sup>. As imagens

não teriam a função de facilitar as análises, ou de transformar a austera aparência do texto acadêmico em tese ilustrada. Inseri na tese fotografias que colocam o leitor diante de situações, ou de conjuntos de situações, que considero problemáticas. Seja porque exemplificam contradições discursivas ou porque parecem indicar certa frouxidão dos argumentos curatoriais. Quando uma exposição tem suas paredes construídas com rigor conceitual impecável, respeitando inclusive as orientações do artista quanto à cor que reveste a superfície em que sua obra é exibida<sup>5</sup> e constatamos, em seguida, que a parede seguinte foi executada sem o mesmo rigor, pode-se considerar a descontinuidade como resultado inevitável de contingências institucionais. Contudo, ainda que coerções institucionais possam ser incontornáveis, a análise busca marcas de coesão, de coerência, ou de sua ausência. Não se trata de desmerecer os esforços curatoriais, assim como não se desqualifica a carreira de um artista ao constatar que uma de suas obras apresenta problemas de execução<sup>6</sup>, mas sim de

transformar seu trabalho em objeto de análise e estudo. Trata-se, portanto, de estudá-lo.

**NESSE CASO, O OBJETIVO NÃO É SUBSTITUIR A COERÊNCIA DO DISCURSO CURATORIAL COM A DE OUTRO, LAUDATÓRIO, TRATA-SE DE UM EXERCÍCIO, ENTRE MUITOS POSSÍVEIS, DE VER O TEXTO CURATORIAL COMO UM CONTEXTO PARA VER OBRAS DE ARTE...**

Entretanto, ao construir um texto sobre uma curadoria, entramos em discussão com o curador. Diferentemente do relato de experiência, escrito pelo autor de um projeto curatorial, a análise de curadoria desmembra o discurso, altera o peso das partes, configura um meta-discurso. Nesse caso, o objetivo não é substituir a coerência do discurso curatorial com a de outro, laudatório. Trata-se de um exercício, entre muitos possíveis, de ver o texto curatorial como um contexto para ver obras de arte. Catálogos como o do *Decade Show* ou de *Magiciens de la terre* não tem documentos de montagem. Em outros tempos, via-se obras no catálogo. Tudo o que complementasse,



ou mediasse, o contato direto com as obras era considerado desnecessário. A experiência estética não poderia ser mediada, ou facilitada por recursos didáticos<sup>7</sup>. De onde vem este modelo? A que serve? Por que a obra não precisa de explicações? Essas e outras perguntas mais incômodas têm norteado muitos debates desde que a tarefa didática do curador passou a incluir, também, marcas explícitas de sua própria voz, assim como a do educador. Talvez por esse motivo, encontramos em alguns textos expressões que tentam construir uma equivalência entre curadoria e pedagogia. Talvez seja possível, talvez não.

Se considerarmos uma dimensão conceitual para a curadoria, é preciso lembrar que um conceito possui, simultaneamente, dimensões teóricas e práticas, sendo definido como representação abstrata de um objeto. Essa, ao menos, é a definição. São, entretanto, as bordas dessas dimensões, teórica e prática, que tornam possível sua existência, sua totalidade. É no trabalho de análise que evidenciamos a configuração,

a pertinência e a atualidade do discurso curatorial. O desafio, quando teórico, consiste em reconhecer que nenhum conceito representa um objeto sem distorcê-lo, desestabilizá-lo ou reduzi-lo. A ideia, que parece ser materializada no discurso curatorial, pode se perder no jogo aberto da encenação expográfica que reúne obras de arte. Se cada obra tem múltiplas leituras, todas igualmente relevantes, em um conjunto essas possibilidades de sentido se multiplicam. Vista como tarefa pedagógica, a curadoria parece anular não apenas o argumento em defesa da autonomia do objeto artístico, mas também a presença de um outro sujeito que, como o curador, interpreta: o público. A vontade de totalidade do curador-pedagogo indica, inclusive, os ângulos de visão mais favoráveis a seu argumento. Esses podem estar nos guias impressos<sup>8</sup>, nos monitores falantes, ou nas fotos da montagem incluídas no catálogo. De certa maneira, retornamos a uma situação antiga, em que a palavra fruição parecia substituir, com conforto, sua antecessora: a apreciação.

Além da coerção do discurso curatorial,

seja este institucionalizado ou não, que age sobre a interpretação do público, pode-se perder ou desvirtuar o argumento curatorial-pedagógico ao analisar as escolhas que o definem. Desse modo, a dimensão conceitual de um discurso curatorial produz situações teóricas complexas que podem nos ajudar a ver tanto objetos quanto situações e teorias além do campo da arte.<sup>9</sup>

Desafios contundentes nos confrontam em tempos de questionamento dos discursos hegemônicos. Se por um lado a atividade pedagógica do curador parece contradizer a vontade de emancipar o olhar, e a compreensão da arte, de qualquer tipo de hábito pernicioso, até que ponto nossas expectativas podem ser correspondidas por meio de eventos? Conseqüentemente, a denominação “exposição temporária” que serviu como critério classificatório de grande parte das exposições de curta duração parece-nos irrelevante. Todas as exposições são temporárias. De outro modo seria difícil explicar a existência de tantas maneiras simultâneas de contextualizar objetos

artísticos. Se pensamos na obra *Fontes de Cildo Meireles*, podemos lembrar de sua inclusão em múltiplos contextos, desde as retrospectivas do artista até as gravuras que representam possibilidades combinatórias para suas régua.

O curador pode desaparecer? Se, ao escrevermos um texto sobre determinado assunto, suprimíssemos todos os comentários e oferecêssemos ao leitor apenas as referências teríamos uma exposição sem curadoria? A curadoria pode ser vista como aquele veículo aglutinador que dá corpo a diferentes elementos-obras selecionados para compor o discurso da arte? Ou, a síntese temática, ainda que temporária, obtida com a curadoria, é capaz de anular ambivalências, plurivocalidades, e submeter as obras a uma monofonia absoluta? Essas perguntas cercam a pesquisa, e seus objetos. Retomando as palavras de Jean-Hubert Martin<sup>10</sup>: “A arte está repleta de contradições e de paradoxos.”

## NOTAS

1 Ainda que não seja o único resultado de minhas pesquisas, vale citar aqui a tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2002, com o título: *Textualização antropofágica: a curadoria do Espaço Museológico da XXIV Bienal de São Paulo*. Talvez a data auxilie o leitor a compreender algumas opções terminológicas que faço, desde o início da pesquisa em 1998, em meus textos.

2 *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s* foi produto de um trabalho colaborativo entre o New Museum, o Studio Museum in Harlem e o Museum of Contemporary Hispanic Art. Para realizá-lo, a equipe de curadores foi formada por Laura Trippi e Gary Sangster (New Museum), Sharon F. Patton (Studio Museum in Harlem) e Julia P. Herzberg (Museum of Contemporary Hispanic Art).

3 Um exemplar do catálogo do Decade Show foi exibido na exposição que marcou os 25 anos de realização da

exposição *Magiciens de la Terre*, no Centre Georges Pompidou, em Paris, em 2014. Participei como pesquisadora do seminário *Université d'été - Magiciens de la terre: vingt-cinq ans après*, que se realizou de 1 a 10 de julho nos espaços da exposição comemorativa *Magiciens de la terre, retour sur une exposition légendaire*, de 2 de julho a 8 de setembro, no mesmo museu. A referência ao Decade Show se insere num conjunto de discussões sobre o contexto histórico que, ao final da década de 1980, gerou *Magiciens de la terre*.

4 No transcurso da tese, algumas publicações no Brasil haviam começado a incluir o registro da exposição montada como parte da documentação. Embora sejam documentos, as fotografias inseridas em minha tese não têm o objetivo de serem analisadas como tal.

5 Refiro-me aqui, especificamente, às obras de Helio Oiticica exibidas na Sala Monocromos, da XXIV Bienal de São Paulo.

6 Sim, estes problemas existem.

7 Sobre esse aspecto, recomendo o

livro, cuja leitura parece ter se perdido na sobreposição recente de modismos no campo do ensino das artes, de Louis Porcher, *Educação Artística: luxo ou necessidade* (Tradução de Yan Michalski, São Paulo: Summus Editorial, 1982). Sobre esse livro, e as diferentes concepções de mediação para fenômenos artísticos: MARTINEZ, Elisa de Souza. *Íntimo ou público: o lócus da criação artística*. MARCELINA, ano 4, v.5, 2 sem. 2010, p. 73 a 89.

8 Ainda existem?

9 BAL, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: a rough guide*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 2002. p. 22.

10 Do texto “O estranhamento do outro e a perversão das influências ocidentais”. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Catálogo da Exposição Universalis da 23ª. Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1996, p. 87.



Fig. 1: Alfredo Volpi, *Bandeiras e mastros*, sem data. Têmpera sobre tela, 68cm x 102cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo. Foto: divulgação.

## ARTIGO

# MARCONE MOREIRA, XILOTECA: MATÉRIA E SIGNIFICAÇÃO

*A materialidade da madeira serve de ponto de partida para novas investigações do artista, retomando questões que permeiam sua produção e explorando novos caminhos.*

**GIL VIEIRA COSTA**  
**ABCA/PARÁ**

Marcone Moreira desenvolve uma produção de grande interesse para a arte contemporânea brasileira. Nascido em Pio XII (Maranhão), 1982, ele teve sua formação artística em Marabá (Pará), no final dos anos 1990. Desde o início dos anos 2000 o artista participa ativamente do circuito nacional de artes visuais. Radicado no movimento e no trânsito, está uma vez mais em Marabá - cidade que parece ter mobilizado muitos dos elementos habituais em sua obra. *Xiloteca* é um de seus trabalhos mais novos, que reaviva algumas questões sempre presentes no horizonte do artista.

Desde o início de sua produção, na virada do século 20 para o 21, Marcone Moreira demonstrou singular interesse pela matéria, ou pelo modo como a materialidade participa do jogo da representação e significação nas artes visuais. Um dos primeiros elementos que utilizou foi a madeira - das embarcações, carrocerias de caminhões, tábuas, tabuleiros, porteiros, porretes e tantas outras sobras que o artista maneja. Não é de surpreender, portanto, que mais

recentemente Marcone Moreira tenha se debruçado (em paralelo às atividades de artista contemporâneo) sobre a marcenaria, fabricando bancos, mesas de centro, poltronas e outros móveis, privilegiando o design autoral, a materialidade e o tratamento da madeira.

Essa breve contextualização sobre o artista é importante para nos aproximarmos do projeto *Xiloteca* - palavra que designa uma coleção de madeiras, catalogadas com as respectivas informações pertinentes. No projeto de Marcone Moreira, são apresentadas mais de trinta peças (com a perspectiva de ampliação futura do conjunto), cada uma confeccionada a partir de uma espécie diferente de árvore. Sendo um país rico em biodiversidade, foi possível reunir uma variedade de cores, texturas, veios, densidades. A esses distintos pedaços de madeira, o artista atribuiu uma forma comum: bandeiras juninas, variando as suas dimensões. Mais do que uma lógica de arquivo, cujo objetivo pragmático é o de documentação e informação, sua *Xiloteca* recorre à lógica da instalação, agrupando essas



Fig. 2: Marccone Moreira, *Xiloteca*, 2021. Instalação, dimensões variáveis. Marabá/PA. Foto: divulgação.



Fig. 3: Marccone Moreira, *Xiloteca*, 2021. Instalação, dimensões variáveis. Marabá/PA. Foto: divulgação.

peças no espaço como experiência estética.

Aqui temos uma primeira questão que vale investigar, situando *Xiloteca* no conjunto da obra de Marccone Moreira, ou até mesmo para contextualizar as relações desse trabalho com aquilo que habitualmente é chamado de arte brasileira. O formato conferido às peças de *Xiloteca* não é gratuito: as bandeiras juninas são uma nítida referência a Alfredo Volpi (1896-1988), um dos grandes nomes da arte brasileira do século 20. Em sua pintura à têmpera que, inclusive, se aproxima da textura de madeira trabalhada, Volpi conjugou elementos da chamada cultura popular (como as bandeiras juninas e a arquitetura colonial remanescente em cidades interioranas) com uma visualidade de rigor geométrico, vinda das correntes formalistas da arte especializada. Essa junção muitas vezes tem sido pensada (ou denunciada) pela crítica como uma busca identitária, como uma tentativa de síntese da identidade cultural brasileira nas artes visuais.

***O CAMINHO TRILHADO POR VOLPI, E POR TANTOS OUTROS ARTISTAS, FOI REVISITADO E AMPLIADO POR MARCCONE MOREIRA AO LONGO DE SUA PRODUÇÃO, SE APROPRIANDO DE RESTOS E REORGANIZANDO ESSA MATÉRIA SOB UMA LÓGICA FORMAL E CONSTRUTIVA***

Volpi mergulhou no diálogo com a visualidade popular sem ceder a uma representação de fácil acolhida. Ele optou por um diálogo estético que reconhecia o saber visual das camadas sociais populares - e com isso produziu uma obra de grande originalidade. O caminho trilhado por Volpi, e por tantos outros artistas, foi revisitado e ampliado por Marccone Moreira ao longo de sua produção, se apropriando de restos e reorganizando essa matéria sob uma lógica formal e construtiva. Aqui, *Xiloteca* guarda uma diferença em relação aos trabalhos anteriores do artista, já que ele não realiza as apropriações que tanto lhe caracterizam.

Na maioria dos trabalhos que projetaram Marccone Moreira nos circuitos brasileiros, havia um nítido interesse pela “matéria exausta”, desgastada e marcada pelos usos e pelo tempo. Esse

flerte com as sobras - um tipo de poética das ruínas - funciona como um indício dos corpos por trás dessa matéria. Diz-se que as sobras de carrocerias ou de embarcações possuem uma “memória impregnada no material” (MOREIRA; SANTOS, 2012, p. 62), pois esses objetos apontam para indivíduos ou grupos sociais que os produziram e manejaram. As apropriações que o artista realiza, portanto, convocam a presença (estética e simbólica) de pintores populares, quebradeiras de coco babaçu, vendedores ambulantes etc., dentro do mundo da arte especializada.

“Tomando [a obra de Marccone Moreira] em seu conjunto, é cada vez mais patente que os objetos que coleta e usa lhe interessam, sobretudo, por serem indícios de trabalho humano ou rastros de movimentos feitos em um dado espaço. Por serem vestígios que (...) sutilmente evocam conflitos do mundo do trabalho motivados pela posse ou por deslocamentos forçados de territórios” (ANJOS, 2016, [p. 20]).

### MARCONE MOREIRA SOBREPÕE SUAS BANDEIRAS A MUROS E CALÇADAS, QUE ECOAM A PLASTICIDADE CONSTRUTIVA EM SUA ORGANIZAÇÃO FORMAL

Em *Xiloteca* a apropriação da matéria gasta é parcialmente abandonada. Ainda que algumas peças tenham vindo de madeira de demolição, todas elas foram planejadas, executadas e tratadas com o rigor da carpintaria e da marcenaria. Marccone Moreira já havia feito algo semelhante em *Banzeiro* (2010) ou, pelas próprias mãos, na fabricação de mobiliário autoral. A materialidade da madeira “nova” adquire um outro sentido, distinto da madeira gasta e impregnada de trabalho humano.

Ainda assim, os grupos sociais que tanto interessam ao artista não deixam de comparecer, quando ele opta por instalar *Xiloteca* no espaço urbano de Marabá, aproveitando a arquitetura popular como suporte. A relação com a obra de Volpi é, mais uma vez, bastante pertinente. Marccone Moreira sobrepõe suas bandeiras a muros e calçadas, que ecoam a plasticidade construtiva em sua organização formal. Ademais, a matéria exausta passa a

ser a do próprio suporte que acolhe a instalação: arquitetura desgastada e cheia de marcas. É evidente que, a depender do espaço que acolha a instalação, a materialidade das madeiras pode se vincular a diferentes significados.

O próprio interesse pela marcenaria – essa “arte menor”, posto que seja artesanato e arte aplicada – pode ser considerado um aspecto dessas tensões que o artista manipula, friccionando o campo da arte contemporânea com visualidades e tradições populares. A relação entre culturas visuais de classes sociais distintas (arte especializada e “cultura popular”) tem sido um caminho explorado de diversos modos na arte brasileira, e me parece que Marccone Moreira o faz desde uma posição de classe – quando consideramos sua origem social, filho de agricultor, e sua formação artística que não passou por academias ou universidades. Ele insiste no reconhecimento do valor estético da visualidade produzida por grupos sociais jamais encarados como artistas, e materializa em obras as similaridades dessas culturas

visuais com algumas tradições da arte especializada. Essa postura, ainda que dentro do jogo da arte contemporânea institucional, guarda algum aspecto do que hoje tem sido considerado como pensamento decolonial nas artes.

Voltemos a *Banzeiro*. Nesse trabalho de 2010, Marccone Moreira propôs uma instalação composta por um conjunto de peças de madeira, em formato de cavername de embarcação. A disposição dessas peças em espaços públicos apontava para o movimento oscilante da superfície das águas, designado pelo termo que dá nome à obra. Em *Xiloteca* o artista retoma ao menos quatro elementos já explorados em *Banzeiro*: o uso da madeira “nova” e crua; a tensão entre repertórios ou heranças artísticas especializadas (instalação, escultura) e não especializadas (carpintaria, marcenaria); o ritmo ou repetição de uma determinada forma simbólica; e, por fim, o aspecto relacional da instalação com os espaços em que é montada. *Xiloteca* adiciona, ainda, o diálogo nítido com a história da arte. Esse trabalho, portanto, aprofunda questões que Marccone Moreira vem enfrentando em



Fig. 4: Marccone Moreira, *Banzeiro*, 2010. Instalação, dimensões variáveis. Marabá/PA. Foto: divulgação.

sua obra, como a investigação formal e espacial na prática da escultura e da instalação, e a reflexão sobre a identidade cultural na chamada arte brasileira.

Dada a sua atratividade estética, a dimensão lúdica de *Xiloteca* também pode ser ressaltada, sem esquecer que essa ludicidade (que afinal reverbera muitas das práticas da cultura popular) pode ser ampliada a uma dimensão crítica ou ecológica. O bioma amazônico e os demais ecossistemas existentes no Brasil possuem grande variedade de espécies vegetais, resultando em uma relação bastante consolidada com o uso de madeira em diversas atividades. Diz-se que o próprio nome do país deriva de um desses tipos de madeira explorados no território nacional. Essa relação com os recursos naturais nem sempre levou em conta ideias recentes como economia sustentável e impacto ambiental. Algumas vezes a exploração desenfreada de certas madeiras de grande qualidade resultou na ameaça de extinção a algumas espécies de árvores. *Xiloteca* pode estimular debates nessa direção.

O uso itinerante da instalação abre possibilidades de contato com diferentes públicos e comunidades, mobilizando desdobramentos diversos, potencializados pelo apelo estético, espacial, e mesmo monumental de *Xiloteca*. Mais que informações sobre espécies e tipos variados de madeira, o que o trabalho nos apresenta é a própria materialidade das madeiras como informação estética, artística e crítica.



Fig. 5: Marcone Moreira, *Xiloteca*, 2021. Instalação, dimensões variáveis. Marabá/PA. Foto: divulgação.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. As marcas das coisas e as dobras políticas. *In*: ANJOS, Moacir dos (cur.). *Marcone Moreira*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, 2016 [p. 10-22].

MOREIRA, Marcone; SANTOS, Laymert Garcia dos. Laymert Garcia dos Santos entrevista Marcone Moreira. *In*: SERVIÇO Social da Indústria. *Prêmio CNI Sesi Marcantonio Vilaça artes plásticas: 2011-12*. Brasília: Sesi, 2012, p. 61-76.

**ARTIGO****TRASH ART AS FINE ARTE**

*Jean Bundy, membro da AICA International Board, emergiu a comparação da arte de Asp à de Matisse, na sua série Jazz...*

**SANDRA REGINA RAMALHO E OLIVEIRA  
E LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ  
ABCA/SANTA CATARINA**

Há algum tempo vimos pesquisando o trabalho artístico de Carlos Asp, primeiro individualmente e depois, percebendo o objeto de estudo em comum, ficou evidente a oportunidade de enriquecer a reflexão ao juntar nossos esforços acadêmicos sobre o artista. Isto se deu após a publicação de um capítulo de livro intitulado “Carlos Asp: a poética do cotidiano”, de Luciane Garcez, no livro *Passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina*, organizado por S. Makowiecky e R. Cherem<sup>1</sup>; e de um evento da série *Gerações*, Museu de Arte de Santa Catarina/MASC, 2017, intitulado “Roda Vida: Carlos Asp”, coordenado por Sandra Ramalho, com a participação do artista e de pesquisadores do PPGAV da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC<sup>2</sup>. Nosso trabalho conjunto rendeu diversos frutos, sendo o último deles uma participação na jornada sediada pela AICA Turquia, *AICA Online International Conference: Artworld Reflexes and Alternative New World*.

Desta última - e a cada uma penetramos mais na complexidade paradoxalmente

determinada por seu trabalho e postura de extrema simplicidade - surgiu uma nova dimensão para o entendimento dessa ímpar produção artística. Nas discussões ensejadas por nossa apresentação, em brilhante intervenção da crítica de arte norte-americana Jean Bundy, membro da AICA International Board, emergiu a comparação da arte de Asp à de Matisse, na sua série *Jazz*, produzida durante a prolongada convalescença do artista francês, decorrente de uma séria cirurgia ocorrida em 1941. O que possibilita tal paralelo? Conforme mencionou Jean, Asp apresenta “*trash art as fine art*”, conceito que consiste em um fenômeno artístico que motivou mais esta derivação reflexiva sobre vida e obra - indissociáveis, como de quase todo artista - de Asp. E que, quase como em uma coautoria, nos levou à apropriação da expressão de Bundy para título deste artigo. Além do caráter *trash* do trabalho de Matisse e de Asp, ambos tiveram, na sua biografia, e anteriormente ao período *trash*, um sério e limitante problema de saúde.





Fig. 1: Carlos Asp, Série Inútil paisagem, 2013. Lápiz dermatográfico sobre papel, caixa de medicação e bula. Foto: divulgação.



Fig. 2: Henri Matisse, Le Cirque, 1947. Foto: divulgação.<sup>3</sup>

### WHO'S CARLOS ASP?

Asp (Porto Alegre, RS, 1949) é um artista visual, pesquisador e professor de arte. Iniciou sua formação no curso de Artes Plásticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul nos anos 60; vive e trabalha em Florianópolis, SC, desde a década de 80, onde concluiu Licenciatura em Educação Artística na Universidade do Estado de Santa Catarina. Nos anos 1970, participou de mostras importantes, recebeu honrarias, como o Prêmio Nacional de Gravura de 1970, colocando seus trabalhos em alguns dos museus mais importantes do país. Em 1976, iniciou parte marcante de sua trajetória, com a criação do coletivo de arte Nervo Óptico<sup>4</sup>, que funcionou até 1978, com diversas mostras neste período. O grupo deixou um legado importante na arte brasileira e, em 2016, o Centro Cultural São Paulo promoveu um evento em sua homenagem<sup>5</sup> pelos 40 anos do Nervo Óptico. Após a dissolução do grupo e a mudança para Florianópolis, Asp continuou produzindo e ensinando arte, participando de exposições locais, despretensiosas, numa atitude oposta ao ainda vigente conceito - no

local e na época - de arte aurática e de artista como um excêntrico e intocável exemplar da sociedade.

Em 2001 deu-se uma ruptura na sua vida, decorrente de um grave problema de saúde. Ele associa seu histórico clínico para explicar e, quem sabe, para melhor entender, este período crítico de seu histórico artístico. Asp estava no Maranhão quando viu que receberia somente a metade do seu salário; em decorrência, segundo ele, teve um AVE, um Acidente Vascular Encefálico. Resgatado pela família, foi submetido a uma neurocirurgia. Ficou dias em coma. Daí decorreu uma lenta recuperação, bem como o consumo de medicamentos tão fortes quanto onerosos. Ele relata: “após um acidente vascular no encéfalo, conhecido como AVE, um incidente geográfico no interior da cabeça, percebi que a minha audição estava melhor e as canções passaram a se sobressair, assim as letras e o som foram pensados como paisagens emocionais, os textos desenhados como paisagens, paisagens sintéticas”. Música e paisagem, referências anteriores ao AVE, são dados estéticos

que o artista situa poeticamente, fazendo do episódio trágico uma ponte para a sobrevivência.

O período pós AVE inaugura o que ele chama de *campos relacionais*, onde expressa ora campos geográficos opostos de sua infância, delimitados, na forma, pelo rio Guayba (o nome do rio gaúcho com a grafia ancestral), ora por meio das cores, os campos adversários do futebol gaúcho, o azul do Grêmio e o vermelho do Internacional; ora explica por meio de questões da física quântica o que seria o conceito de campos relacionais, de um modo objetivo: quando uma superfície se aproxima de outra e migram informações entre elas, gera uma terceira superfície, que é sempre uma surpresa.

O fato é que a partir deste acidente, que se deu, simultaneamente, em sentido real e metafórico, surgem, como suportes, o verso das caixas de remédio abertas, bem como suas bulas; como instrumento, vemos a esferográfica, os lápis dermatológicos, o carvão vegetal. E como formas de expressão, inúmeros, incontáveis,

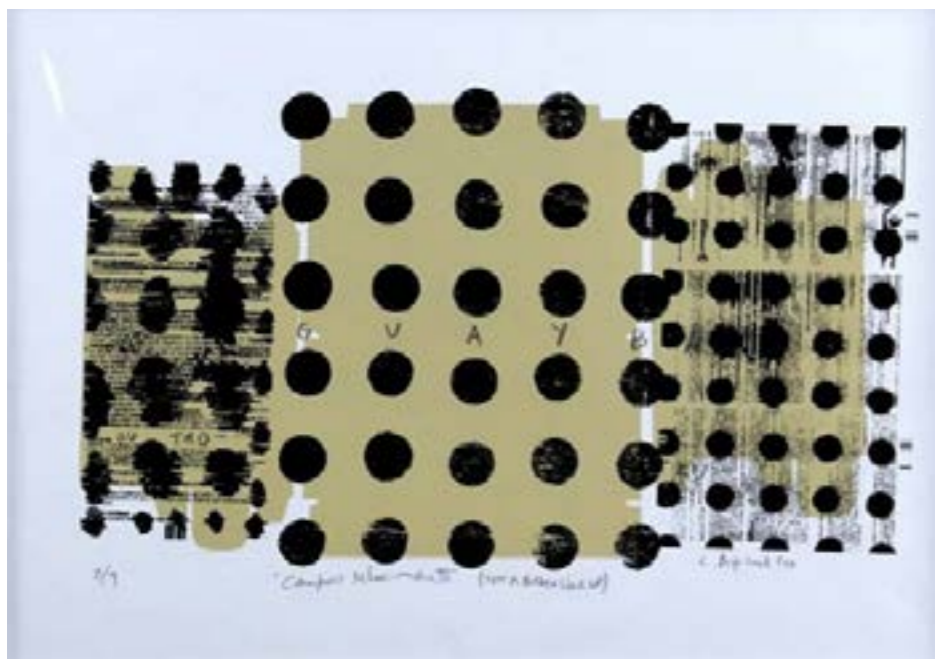


Fig. 3: Carlos Asp. Campos (Guayba), 2008. Serigrafia sobre papel algodão, 30x42cm. Foto: divulgação.

infinitos círculos, organizados em ritmo regular, na maioria das vezes. Deles surgiram os arranjos do conjunto de círculos em dois ou três campos relacionais. Decerto, o terceiro resultante da aproximação entre os dois primeiros, os campos relacionais. A base de toda a produção desse período de inegáveis precariedades é o círculo. A mais perfeita das formas, para alguns, a representação da divindade, do sol e da masculinidade, também a mais sintética das formas. Aquela que, em criança, no maravilhávamos por conseguir, com perfeição, presentificá-la ao contornar, com qualquer instrumento, um prato raso ou de sopa subtraído da cozinha.



Fig. 4: Henri Matisse, Monsieur Loyal, 1947. Foto: divulgação.<sup>6</sup>

Qual o verdadeiro motivo dessa apresentação de trabalhos artísticos tão precários? Certo é que desde que desenhava nas paredes de sua casa na infância, Asp acostumou-se a se expressar com veemência, mesmo diante da censura e de toda precariedade. E depois, com seus alunos de poucas posses, muito fez, mostrando que “nem só de caviar vive o homem”, ou seja, que não é preciso comprar papéis e outros materiais importados e caros para fazer arte.

É sobre este vagabundo, no seu sentido mais humano e poético, sobre esse ser errante mesmo quando entre quatro paredes, ou dentro do alcance das linhas de ônibus municipais, que queremos refletir. Não sobre o jovem contestador membro do Nervo Óptico, nem sobre o artista premiado; queremos pensar sobre o ser humano criador, mesmo estando submetido às mais dramáticas vicissitudes. Não obstante, como acontece na vida paradoxal de muitos dos artistas, entre o fausto e a pobreza, entre a glória e a obscuridade, em 2019, Carlos Asp foi artista convidado da Bienal Internacional de Curitiba, em uma exposição em homenagem aos seus 70 anos de idade.

### PREARIOUS ART

A artista chilena Cecilia Vicuña<sup>7</sup> nos conta um pouco sobre seu processo criativo, que transita nesta ordem, e que iniciou em 1966 com a criação do que chama de *precarios*<sup>8</sup>, instalações com objetos compostos de entulhos, vestígios cotidianos, entre algumas peças

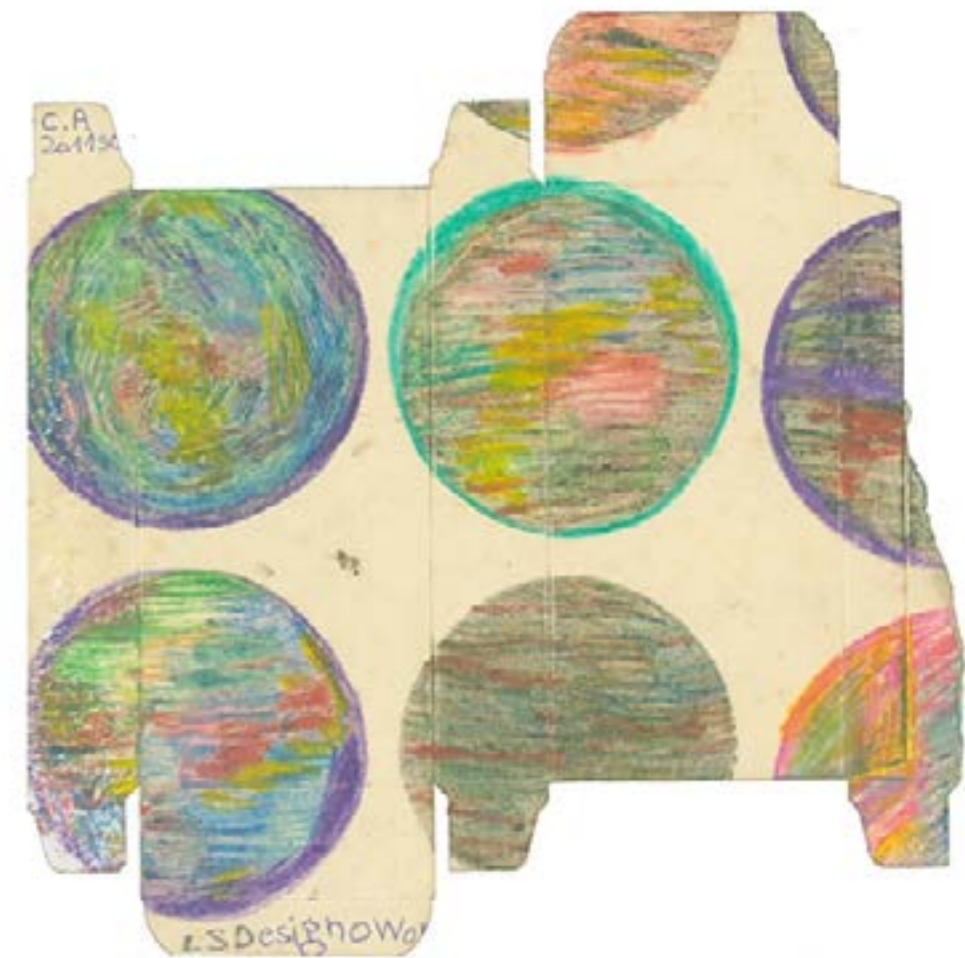


Fig. 5: Carlos Asp, LSDesignow, 2011. Lápis de cor sobre papel - Caixa de papelão - embalagem de remédios, 19 x 19 cm. Foto: cortesia do artista.

referentes à tapeçaria. E diz ela: “Chamei essas obras de *Arte Precária*, criando uma categoria independente, um nome não colonizado para elas. [...] Um objeto não é um objeto. É a testemunha de um relacionamento. Na união complementar, dois opostos colidem para criar novas formas”<sup>9</sup>. A artista fala sobre o processo de criar a partir do vestígio, como uma forma de criar novas relações, novos reflexões, sendo o “lixo” objeto portador de memória, sendo assim, algo que também conta uma história. E desta maneira Vicuña cria formas a partir de referências culturais, neste caso os tapetes e tecidos multicoloridos, que falam de sua região, questionando os processos de memória e conservação: “Meus primeiros trabalhos não foram documentados, existiram apenas para a memória de alguns cidadãos. A história, como tecido de inclusão e exclusão, não os abraçou. (A história do Norte exclui a do Sul, e a história do sul exclui a si mesma, abrangendo apenas os reflexos do norte)”. Mas criando uma categoria de arte que nos interessa, Vicuña cria a partir “lixo”, objetos que não interessam mais, mas que se transmutam em arte, assim como Asp. *Trash Art, fine art*.

## JAZZ, BY MATISSE

*Jazz*, partindo-se do seu sentido mais difundido, é uma palavra que se refere a um estilo de música nascido no início do século XX nos Estados Unidos, caracterizado pelo uso de sonoridades e ritmos sincopados, polirritmia, improvisação, inspirados em musicalidades afro, como o *blues*, o *swing* e o *ragtime*. Sua origem mais remota,



Fig. 6: Henri Matisse, Coletânea de páginas duplas de *Jazz*. Foto: divulgação.<sup>10</sup>

alude a noções como “som de tambores distantes”, energia, vigor, oscilação, e é neste último sentido, de oscilação, bem como no de *swing*, entendido como movimento com balanço, que parece se localizar o título de uma publicação de trabalhos de Matisse, onde se incluem, além das reproduções de vinte pranchas com recortes seus feitos em papéis coloridos, reflexões sobre eles, escritas de próprio punho.

A introdução do livro, escrita por Riva Castleman (p.p. 7-18), esclarece o instigante título: no seu período de convalescença, vários trabalhos de Matisse, produzidos em *cut-out forms*, ou seja, formas recortadas, para nós recorte e colagem, foram publicados, a maioria por iniciativa de Teriades, grego nascido em Lesbos que se

mudou para Paris em 1915, onde se dedicou à publicação de obras ilustradas, iniciando pelo prestigioso *Cahiers d’Art*.

Além da doença que o acometeu, nesse período da primeira metade do século XX, Matisse também enfrentou outros dissabores com a Gestapo, envolvendo Madame Matisse e sua filha, Marguerite. Mas nunca deixou de produzir, mesmo por meio de seus recortes. Isto resultou em várias publicações, sendo que *Jazz* apresenta uma seleção de trabalhos - ou catálogos? - de épocas e temas diferentes. Daí seu título, *Jazz*, movimento, oscilação entre distintos eixos narrativos. Por outro lado, *Jazz* apresenta, ao lado dos trabalhos, reflexões sobre eles e umas poucas linhas sobre cada um.

Suas anotações transcritas acompanhando as imagens começam por uma série de autocríticas sobre o motivo de fazê-las. O fato é que a ideia veio de outras publicações, como uma na qual o poeta Paul Eluard escreveu de próprio punho também, em 1930, considerações sobre trabalhos de Picasso. Mas no caso de *Jazz*, a marca de Matisse, qual seja, seus arabescos, estão presentes igualmente na sua caligrafia, o que confere uma unidade visual, *matissiana*, diríamos, ao livro.

Ao falar que as notas se tratam de registros tomados ao longo de sua vida de artista, ele “pede aos que terão a paciência de lê-las, a indulgência que se concede em geral aos escritos de pintores<sup>11</sup>” (MATISSE, 1993, p. 29). É certo que *Jazz* merece um estudo específico, em termos visuais, em imagem e textos verbais e de seu



Fig. 7: Henri Matisse, Capa de *Jazz*. Foto: divulgação.<sup>12</sup>

rico conteúdo que não se esgota aqui. Entretanto, para o objetivo deste estudo, acreditamos ser suficiente para justificar o porquê do fato de Jean Bundy, ao conhecer o trabalho de Asp, lembrar-se de Matisse.

## MATISSE AND ASP, BOTH AS POSSIBLE

Se de um lado a *trash art* se apresenta com o foco na preservação ambiental, usando, para evidenciá-lo, materiais recicláveis, portanto, por opção conceitual, de outro lado a *precarious art* assume um caráter mais evidente de ativismo político, de protesto e resistência na defesa dos direitos de cidadania das diversas minorias, não necessariamente utilizando materiais descartáveis

ou precários. O que percebemos é que há uma intencionalidade *a priori* em ambas, tanto na *trash art* quanto na *precarious art*.

Mas não é isto que se encontra na produção visual da fase pós-patológica de Matisse e de Asp, uma vez que a adoção de materiais, formas e técnicas singelas não se tratou, de opções *a priori*, estéticas ou ideológicas, mas de subordinação a condicionantes de doenças. Matisse teve um câncer intestinal que necrosou e seus músculos abdominais foram atingidos, impedindo-o de ficar de pé e pintar. Asp, após ser vítima de um AVE, após também um período longo de hospitalização, foi recuperando seus movimentos gradativamente, em longa convalescença. Mas ambos se negaram a se entregar às limitações impostas pela vida, restrições, nos dois casos, de ordem motora; e, obstinados, ambos continuaram produzindo, do modo como foi possível: Matisse com a série *Jazz*, elaborada com recortes e colagem de papéis coloridos; e Asp, com desenhos e pinturas de círculos, inicialmente pretos ou vermelhos, sobre bulas e o verso de embalagens

de medicamentos desdobradas, pois no caso de Asp, além do imperativo físico, somava-se ainda a limitação de recursos financeiros para a obtenção de meios de expressão. Deu-se, então, o nascimento dos *black holes* e dos campos relacionais, em paisagens inusitadas, onde, por exemplo, as linhas da escrita das bulas passam a fazer parte da composição.

O que percebemos também é a marca do tempo e do espaço em cada um: nos recortes e colagens de Matisse, amparados por ditames esteticistas de sua época, segundo ele mesmo, apresentam memórias de imagens circenses, folclóricas e de viagens, expressas em cores puras que aludem ao visual ensolarado do sul da França; ao passo que o trabalho de Asp, desobrigado pela contemporaneidade a mostrar imagens limpas e bem acabadas, pois as preocupações de ordem semânticas são preponderantes no tempo atual, sua referência principal é a paisagem, conforme sua palavras em entrevista, todavia, paisagem interpretada com todas as possíveis licenças poéticas e dos mais variados modos de metáforas, sempre

presentes os círculos, ou os *holes*.

De modo algum é nossa intenção classificar os trabalhos de Matisse e Asp, aproximados pelo pensamento crítico de Jean Bundy, em uma corrente ou outra, *trash* ou *precarious art*, apenas trazemos tendências com possíveis similaridades para que possamos ampliar o pensamento sobre a produção de Asp. Do mesmo modo, o exame de suas possíveis relações com Matisse. O que se evidencia em comum entre ambos são os respectivos modos de expressão determinados por limitações motoras, bem como a tenacidade para prosseguir na arte. Mesmo quanto ao caráter *trash* no trabalho de Asp, este não parece se caracterizar como uma filiação aos propositores da *trash art* ou a seus princípios, mas antes resulta do uso dos únicos materiais disponíveis, ou acessíveis a ele, naquele momento.

Seria um novo paradigma para discutirmos a produção de determinados artistas, não apenas os da contemporaneidade, qual seja, o da arte pós-traumática (ou *post disease*)? Sabemos que Matisse, devido à catarata, perdeu muito da sua visão, chegando a pintar de memória. E que destruiu muitos quadros desta época por não aceitar o resultado de seus esforços. Degas, por sua vez, sofria de degeneração macular, e o sofrimento era tal que levou Renoir a dizer, quando da sua morte, que era melhor do que viver como estava. Por seu turno, Renoir também conviveu com uma doença degenerativa, a artrite reumatoide, necessitando de ajuda para que os pincéis fossem colocados entre seus dedos deformados. Mas o



Fig. 8: Carlos Asp, Noite no Jardim, 2009. Desenho com lápis de cor sobre bula de remédio, 28 x 15 cm. Foto: divulgação.



Fig. 9: Carlos Asp, No quintal do Hélio - Costa de Cima, P.Sul, 2009. Lápis de cor sobre papelão - caixa de medicamento, 16 x 16,7 cm. Foto: divulgação.

caso mais emblemático é o de Vincent van Gogh, que todos conhecemos.

No Brasil, pouco ainda avaliamos o sofrimento de Aleijadinho, cuja alcunha já traz sua desdita. Antonio Francisco Lisboa, seu nome de batismo, é totalmente ignorado. Ainda assim, sempre será o maior expoente da escultura barroca brasileira. Acometido por doença grave degenerativa, que lhe deformou inicialmente os pés e as mãos, teve que trabalhar de joelhos e depois os cingidos eram amarrados aos cotos de seus braços. A identificação de sua enfermidade resta desconhecida, e mesmo uma exumação de seu corpo, em 1930, foi inconclusiva.

Assim sendo, parece evidente que a limitação motora intervém nos trabalhos artísticos, quando estes ainda são artesanais, não necessariamente destituindo seu valor, mas até podendo criar novos valores. Entretanto, surgem ainda várias questões: o artista acometido por algum mal, admite para si mesmo e para outrem suas lutas internas e frustrações em relação a arte que passa a fazer? Ou procura ignorar os

efeitos da doença, fazendo de conta que é apenas uma nova fase? Ou tenta manter seu padrão visual? Material descartável e figuras primárias foram a possibilidade descoberta pelo novo Asp, pós-AVE. *Trash* não por opção, mas por necessidade. Como se comportam outros artistas? Como nós nos comportaríamos?

## NOTAS

1 Garcez, Luciane. Carlos Asp: a poética do cotidiano. In: Makowiecky, S.; Cherem, R. (ORGS). passado-presente em quadros: uma antologia da história da arte em Santa Catarina. Florianópolis: AAESC, 2019. Pags. 141 - 147.

2 Trabalhos que foram resultado das pesquisas em conjunto de Sandra Ramalho e Luciane Garcez: a mostra virtual que inaugurou a Galeria de Arte “Jandira Lorenz”, da mesma UDESC, em 2020, intitulada “AS Possible”, que teve a curadoria de Juliana Crispe e Luciane Garcez, disponível em <https://aspossible.wixsite.com/exposicao>; o livro “ASP: ARS, ARTIS” (Editora da UDESC, 2020); o trabalho “Carlos Asp e seus campos relacionais”, de autoria das mesmas coautoras, apresentado no evento XI Congresso Internacional CSO/2020 - Criadores sobre outras obras, Lisboa, realizado virtualmente e, finalmente, o trabalho “Carlos Asp as Possible”, igualmente de Luciane Garcez e Sandra Ramalho, apresentado no AICA Online International Conference: Artworld

Reflexes and Alternative New World, Turquia, realizado em novembro de 2020.

3 MATISSE, H. Jazz. NY, 1992. p. 14

4 Em Porto Alegre, juntamente com os artistas Carlos Pasquetti, Clóvis Dariano, Mara Alvarez, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos.

5 3ª Mostra do Programa de Exposições.

6 “Monsieur Loyal”, homenagem a uma família que se destacou na equitação e no circo, Mr. Loyal passou a ser representativo dessa família e dessas atividades, pois houve mais de uma geração Loyal. Em torno da silhueta de Mr Loyal, Matisse colocou yellow holes, análogos aos black holes de Asp.

7 Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/introduction> com acesso em 05 de dezembro de 2020.

8 Termo em espanhol.

9 Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/introduction> com acesso em 05 de dezembro de 2020.

10 Algumas, além de imagens, apresentam textos com a caligrafia

de Matisse.

11 Je demande pour elles, à ceux qui auront la patience de les lire, l'indulgence que quel 'on accorde en général aux écrits des peintres

12 Ilustrado pelo trabalho “Ícaro”, também presente na p. 55 do livro.

## REFERÊNCIAS

MATISSE, Henri. Jazz. NY: George Braziller, 1992.

VICUÑA, Cecilia. <http://www.ceciliavicuna.com/biography>



Fig. 1: Lindolf Bell autografando na década de 1980. Foto: acervo Pedro Hering Bell.

do reino da indiferença  
nada sei  
Também não visto  
as roupas das diferenças  
(Lindolf Bell, *O código das águas*)

Lindolf Bell nos deixou há 23 anos. De lá pra cá, sua produção em poesia tem recebido ampla investigação pelo meio acadêmico e editorial catarinense. Todavia, o poeta teve também atuação decisiva no circuito artístico em Santa Catarina, estado onde atuou como galerista, crítico de arte e *marchand* por três décadas. Sob essa segunda atuação, porém, recai uma lacuna historiográfica e investigativa que *Lindolf Bell - crítica de arte em Santa Catarina* visa sanar. Em 516 páginas, intercaladas com rica seleção de fotografias de época, a publicação pela Editora Humana, apresenta o resultado da imprescindível pesquisa de arquivo realizada pela organizadora do volume, Daiana Schwartz. O grande mérito da edição é recuperar a atuação de Bell na crítica de arte em Santa Catarina entre 1972 e 1995. A publicação confere acesso a futuros pesquisadores, historiadores e apreciadores da arte da totalidade

das matérias assinadas por Bell para o *Jornal de Santa Catarina* nesse período e se origina em pesquisa realizada no Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Desse arquivo esquecido por longo tempo, Schwartz resgatou de forma efetiva, em seus gestos de pesquisadora e editora, o entendimento do próprio poeta sobre os arquivos. Aqui, a pesquisa em artes visuais aproxima-se da prática da poesia, pois, como recupera a autora nas palavras de Bell que abrem o volume, a poesia pode ser entendida como um “Fixar o espaço, fixar o tempo. Retirar do mundo vivo o material perecível, transformando-o em arquivo, mas arquivo vivo, arquivado.” Ora, é o arquiviver que, em movimento de resgatar, avaliar, disponibilizar, organizar e publicar permitiu a Schwartz reviver o arquivo de Bell, tornando-o vivo para nossa leitura. O arquiviver, assim, se inscreve no devir da significação que atribuímos aos textos, à arte, e à própria vida.

Já na apresentação de *Lindolf Bell - crítica de arte em Santa Catarina*, identificam-se vários méritos da

## LIVROS

# LINDOLF BELL – DESPIR A CRÍTICA

*Nota-se nas críticas assinadas por ele algumas características essenciais do crítico-poeta tais como a preocupação em sensibilizar os leitores para a importância da arte enquanto elemento essencial do humano; concepção cara ao maior de nossos críticos de arte, Mário Pedrosa...*

**ANA LÚCIA BECK**  
**ABCA/GOIÁS**

pesquisa e edição da publicação que vão além do simples situar as críticas de Bell no tempo e no espaço. Pesquisadora há vários anos também da atuação de Elke Hering, Schwartz possui um entendimento único da maneira como os textos de crítica de arte de Bell se inscrevem no panorama mais amplo de sua atuação frente à *Galeria Açu-Açu*, de sua relação com a poesia, bem como sua relação com o protagonismo de Elke Hering nas iniciativas que culminaram na atuação de Bell à frente da galeria *Açu-Açu* e no *Jornal de Santa Catarina* em estreita articulação com esta. Ainda que não caiba em uma apresentação uma investigação mais aprofundada destas questões, tal cuidado por parte da pesquisadora sinaliza o olhar atento que será necessário da parte dos pesquisadores que venham a se aprofundar no futuro nas investigações sobre a atuação de Bell nas artes visuais. Afinal, Schwartz situa a produção de Bell de forma crítica, escapando do simplismo com que muitas vezes é abordada a relação entre arte e vida nas artes visuais.

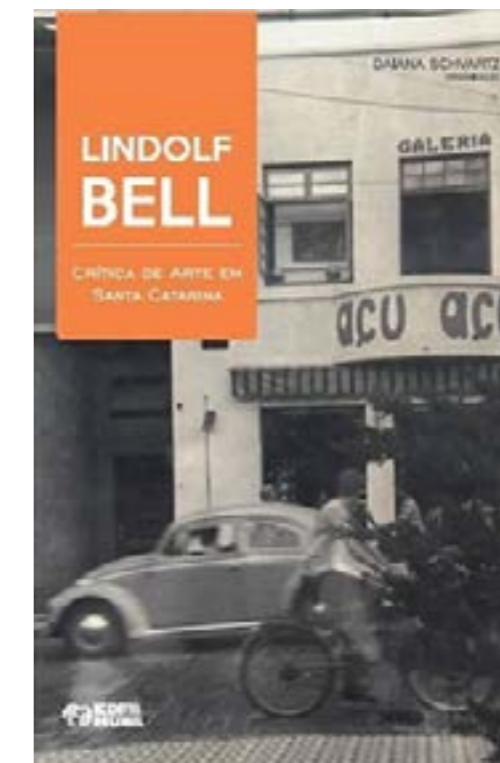
**MAS, ESTE HOMEM DE SEU TEMPO POSSUÍA PREOCUPAÇÕES SITUADAS POR VEZES ALÉM DO MOMENTO QUE LHE FOI CONTEMPORÂNEO NA TEORIA DAS ARTES VISUAIS BRASILEIRAS...**

Nesse sentido, a apresentação faz jus ao cuidado que devemos ter ao lermos as críticas de Bell. Nota-se nas críticas assinadas por ele algumas características essenciais do crítico-poeta tais como a preocupação em sensibilizar os leitores para a importância da arte enquanto elemento essencial do humano; concepção cara ao maior de nossos críticos de arte, Mário Pedrosa. Tal traço da arte se alia aos esforços de expressão de si e de comunicação com o outro, na constituição de uma complexa equação fundamentada na premissa da necessidade imperativa - e atávica - de uma subjetividade compartilhada que recuperaria a esperança em dias melhores. A esperança na vida capaz de sobreviver às tragédias de toda ordem, que insistem em nos lembrar da constância da morte na vida. Mas, este homem de seu tempo possuía preocupações situadas por vezes além

do momento que lhe foi contemporâneo na teoria das artes visuais brasileiras. Nota-se sua preocupação com a valorização da produção também daquelas vertentes e artistas que se distanciam do ideário europeu de ordem renascentista. Percebe-se a preocupação em valorizar não somente os grandes nomes da história da arte, mas também os artistas autodidatas, o artesanato, as produções de raiz africana ou indígena, ainda que o crítico carecesse de um conhecimento mais aprofundado e sistematizado sobre as teorias da arte. Nem por isso devemos deixar que tal lacuna diminua o reconhecimento de seu esforço em sensibilizar o público para a diversidade das expressões artísticas, nem o de sua atuação incansável para que o universo da arte e da cultura se tornassem mais acessíveis a todos. Questões como estas, além de muitas outras que ainda precisam ser localizadas, poderão ser percebidas na leitura minuciosa dos textos que constituem essa edição que contribui efetivamente para os estudos sobre a história da crítica de arte no Brasil.

A cuidadosa edição, que pode ser adquirida pela *Estante Virtual* ou diretamente com a *Editora Humana*, garante destaque também para os documentos visuais e fotografias do período, especialmente as dos acervos dos filhos de Bell, Rafaela e Pedro Hering Bell, o que constitui uma obra de agradável apreciação para os interessados pelas Artes Visuais e pela carreira e *persona* de Lindolf Bell. Organizada cronologicamente, com índices de data das matérias, índice de imagens e índice onomástico, constitui referência fundamental para pesquisas futuras sobre essa atuação, que virão certamente a preencher a lacuna historiográfica sobre a crítica de arte no Brasil e as artes visuais em Santa Catarina no que diz respeito à constituição, personagens e atores de seu circuito. A publicação nos relembra também de outra preocupação constante de Bell; a necessidade de que o estado mantenha políticas públicas que permitam a constituição e manutenção de acervos sobre a atuação e produção de seus artistas, bem como de fomento a pesquisas voltadas ao estudo e preservação de tais acervos,

permitindo que os mesmos sejam sempre novamente revividos. Bem sabia o poeta que essa possibilidade sustenta o viver nas diferenças, assim como o significar enquanto perpétuo devir.



SCHWARTZ, Daiana (org.). **Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina**. Chapecó: Humana Editora, 2020. 516 páginas. Edição Contemplada no “Edital nº 252/2018” promovido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Chapecó.

**Contatos:**

(49) 3316-4566

[humanalivrariaeditora@gmail.com](mailto:humanalivrariaeditora@gmail.com)

Vendas on-line: [www.humanasebolivraria.com.br/editora](http://www.humanasebolivraria.com.br/editora) (Envio para todo o Brasil). Valor: 45 reais (516 páginas).

Para conhecer mais sobre a produção em crítica de arte de Lindolf Bell:

BECK, Ana Lúcia e SCHVARTZ, Daiana (orgs). **Lindolf Bell e as artes visuais em Santa Catarina**. Palestra on-line via ZOOM. Florianópolis: Fundação Cultural Badesc, Julho de 2020. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=HagIJFUI91s&t=39s](http://www.youtube.com/watch?v=HagIJFUI91s&t=39s)

BECK, Ana Lúcia. Lindolf Bell - dispersão e horizonte crítico. **Anais do 29º Encontro Nacional da ANPAP: Dispersões**. Organização Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Cleomar de Sousa Rocha. Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2020. p. 997-1014. Disponível em: [www.anpap.org.br/anais/2020/pdf/Ana\\_Lucia\\_Beck\\_ANPAP\\_2020\\_ArtigoFinal-94.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2020/pdf/Ana_Lucia_Beck_ANPAP_2020_ArtigoFinal-94.pdf)

BECK, Ana Lúcia. Vanguarda - poesia - enchentes - periferia: Lindolf Bell e o exercício crítico. **Anais da Jornada da ABCA 2019 - síntese das artes: memória e atualidade**. Organização: Elisa de Sousa Martinez e Maria Amélia Bulhões. São Paulo, ABCA, 2019. p. 19-27. Disponível em: [www.abca.art.br/httpdocs/wp-content/uploads/2020/08/E-book-Jornada-ABCA-2019.pdf](http://www.abca.art.br/httpdocs/wp-content/uploads/2020/08/E-book-Jornada-ABCA-2019.pdf)



**NOTA****NOVOS SÓCIOS INGRESSAM NA ABCA**

Conforme prática estatutária, todos os anos a ABCA promove a chamada para candidatos que queiram participar como novos sócios de nossa Associação. Os candidatos encaminham seus dossiês com trabalhos publicados, que comprovem seu vínculo com a crítica de arte. Uma Comissão específica analisa os artigos submetidos à avaliação, e considera a qualidade de escrita, de composição do texto crítico, e valoriza os trabalhos que apresentem análises atentas e lúcidas, que fomentem e divulguem a compreensão do fato artístico, no campo das artes visuais.

No ano de 2020, recebemos várias submissões, e gostaríamos de apresentar os novos sócios que passam a integrar nosso quadro de associados. Na sequência, noticiamos uma pequena biografia acadêmica de cada crítico, destacando sua formação e trajetória.

A ABCA saúda os seis novos integrantes e fazemos votos para que estes venham enriquecer, ainda mais, o cenário da crítica de arte e da produção cultural em nosso país.

## ALEXANDRE SÁ



Vive em Niterói e trabalha no Rio de Janeiro.

É artista-pesquisador, curador, crítico de arte e psicanalista. Pós-doutor em Filosofia pelo PPGF-UFRJ sob supervisão de Rafael Haddock Lobo. Pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense sob supervisão de Tania Rivera. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, tendo sido orientado por Glória Ferreira. É licenciado em Educação Artística (Habilitação em História da Arte) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2002). É procientista-UERJ com o projeto *As revistas acadêmicas de Artes Visuais*. Atual diretor do Instituto de Artes da UERJ e professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES). É um profissional híbrido que trabalha com diversas linguagens (performances, instalações, textos críticos e vídeo) e a particularidade de sua pesquisa plástico-teórica são as relações entre o texto, a imagem, a poesia, o corpo e a psicanálise. Atua também como crítico de arte, escrevendo textos para revistas especializadas. Integrou o corpo editorial da Revista Arte & Ensaios (EBA-UFRJ). Atualmente é editor-chefe da revista Concinnitas do Instituto de Artes da UERJ, avaliada como A2 pela CAPES. Também faz parte da Comissão de Credenciamento do Portal de Publicações da UERJ como professor titular. É coordenador do Grupo de Pesquisa A arte contemporânea e o estúdio do espelho, certificado pelo CNPQ, ministrando com regularidade seminários que discutem as relações entre Arte & Psicanálise.

## DONNY CORREIA



Vive e trabalha em São Paulo.

Donny Correia é mestre e doutor em Estética e História da Arte pela USP, poeta, crítico e ensaísta. Atualmente integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). Publica artigos e ensaios em periódicos como *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Cult* e *Psicologia em foco* e *Arte Capital* (Portugal). Como poeta publicou quatro livros, além de outros dois, voltados aos estudos de Arte e Cinema. É criador e professor do Programa Cinematographos de Estudos de Cinema, do museu Casa Guilherme de Almeida, e já lecionou em instituições diversas, como Casa do Saber, FMU, USP, UNESP E SESC. Mantém o canal “*Uma teia de ideias*”, no Youtube e é colaborador do portal Cinemascope.

## FELIPE MARTINEZ



Vive e trabalha em São Paulo.

Felipe Martinez (1986) é doutor em História da Arte pela Unicamp e pesquisador de pós-doutorado no Museu de Arte Contemporânea da USP. Defendeu mestrado sobre as obras de Van Gogh presentes no acervo do MASP, onde também trabalhou como pesquisador. Atua como professor nos principais museus e espaços culturais de São Paulo, como MAM, o MASP e a Casa do Saber e é professor convidado da pós-graduação da PUC-SP. Realizou parte de sua pesquisa de doutorado no Museu Van Gogh e foi pesquisador associado do Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, na Holanda. É membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

## FERNANDO OLIVA



Vive e trabalha em São Paulo.

Pesquisador, docente e curador, doutor em História e Crítica de Arte pela Universidade de São Paulo, com a tese “Contestação, Dúvidas, Conciliação: Frederico Morais e a arte brasileira”. Faz parte do Grupo de Estudos em Arte e Fotografia (ECA-USP). Integra a equipe de curadoria do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Atuou em área de gestão cultural, como Diretor de Curadoria do Centro Cultural São Paulo e Gerente de Projetos do Paço das Artes (São Paulo), cargo que ocupou também no MIS (Museu da Imagem e do Som). Foi um dos curadores da “III Bienal da Bahia - *É Tudo Nordeste?*” (2014). Crítico de arte com passagens por veículos como *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo*, revistas *Bravo*, *Cult*, *Lapiz* (Espanha) e *Contemporary* (Reino Unido). Entre seus projetos de pesquisa, edição e curadoria destacam-se “*Tarsila Popular*” (MASP, 2019), “*Rubem Valentim: Construções Afro-Atlânticas*” (MASP, 2018), “*Maria Auxiliadora: Vida cotidiana, pintura e resistência*” (MASP, 2018), *Pedro Correia de Araújo: Erótica* (MASP, 2017), “*Histórias da Infância*” (MASP, 2016), “*Arte do Brasil no Século 20*” (MASP, 2015), “*O Retorno da Coleção Tamagni - Até as Estrelas por Caminhos Difíceis*” (MAM-SP, 2012), “*Cover = Reencenação + Repetição*” (MAM, 2008); “*ILegítimo - Dentro e Fora do Circuito* (Museu da Imagem e do Som”, 2008), “*Comunismo da Forma - Som + Imagem + Tempo: A Estratégia do Vídeo Musical*” (Galeria Vermelho e AGYU, Toronto, 2007-2009); “*À la Chinoise*” (MicrowaveArts Festival, Hong Kong, 2007); e “*VOL./Volume*” (Vermelho, 2004).

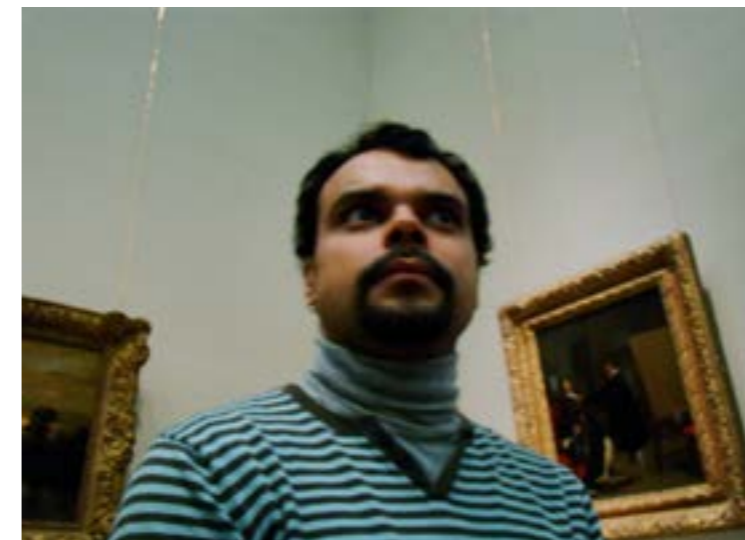
### IVAIR REINALDIM



Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Doutor em Artes Visuais, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ, tendo realizado Estágio PDEE junto à École Doctoral et Arts plastiques, esthétiques & sciences de l'art na Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne. Sua tese “*Arte e crítica de arte na década de 1980: vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil*” recebeu o Prêmio Gilberto Velho de Teses da UFRJ, em 2013. Professor Adjunto da Escola de Belas Artes da UFRJ e do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte, atua como curador independente e desenvolve pesquisas nas áreas de historiografia e teoria da arte, crítica e estudos curatoriais.

### MARTINHO ALVES DA COSTA JUNIOR



Vive e trabalha em Juiz de Fora, Minas Gerais.

Martinho Alves da Costa Junior é professor de História da Arte e da Cultura do departamento e da pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutor em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP (com período sanduíche no INHA- Paris), realizou o pós-doutoramento no IFCH/UNICAMP. Pesquisador do CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia e do LAHA - Laboratório de História da Arte da UFJF. É editor associado da RHAC - Revista de História da Arte e da Cultura do IFCH/Unicamp. Autor do livro *Identidades Cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores*, São José do Rio Preto: Bluecom, 2009 e *Benedito Calixto: Folha de São Paulo/ Itaú Cultural*, 2013.



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std