

ARTE & CRÍTICA

ANO XVII - Nº 52 - DEZEMBRO 2019



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 XVII - Nº52 - Dezembro 2019

Imagem da capa: **Yutaka Toyota, Quarto Escuro, instalação imersiva apresentada na X Bienal de Internacional de Arte de São Paulo, Acrílico pintado e luz negra.**

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

Caro leitor,

encerramos um difícil ano para a cultura em geral e para as artes visuais em particular. Censura, restrições orçamentárias, vários tipos de perseguição e desvalorização cobriram nosso céu de nuvens escuras. Gostaríamos de fazer nesta edição de final de ano uma chamada ao compromisso com o trabalho da crítica de arte como parte importante de um esforço coletivo e contínuo para manter acesa a chama da arte em nosso horizonte. Como afirmou Nietzsche, “A arte existe para que a realidade não nos destrua”. Acreditando nisso, a ABCA se empenha para manter suas inúmeras ações (*site*, jornal, prêmio e jornada), promovendo, divulgando e apoiando as práticas artísticas no País.

Nesta última edição de 2019, o jornal *Arte&Crítica* apresenta, na seção Internacional, os relatos de dois importantes eventos ligados por laços estreitos com nossa Associação. O primeiro deles foi o Congresso Internacional da AICA, ocorrido em outubro na Alemanha; o segundo foi a Bienal Internacional de Coimbra, em Portugal. A AICA faz parte de nossa estrutura, pois somos uma seção nacional desta associação internacional, e a Bienal de Coimbra contou com a curadoria de nosso associado e membro da diretoria, Agnaldo Farias.

No corpo da publicação apresentamos um texto de Elisa Martinez, relatando nossa Jornada 2019, realizada em Brasília, que comemorou os 70 anos da ABCA e os 50 anos do Congresso Internacional Extraordinário da AICA. Temos

os artigos de Jacob Klintowitz sobre Yutaka Toyota e de Maria Luisa Távora sobre Isa Ardene, e o novo modelo de texto em vídeo, que inauguramos com Leila Kiyomura, sobre o artista e professor Evandro Carlos Jardim. Estas três produções desenvolvem a prática tradicional da crítica de se debruçar sobre a obra de artistas, nos aproximando mais delas. Contamos, ainda, nesta edição com os artigos de Helcio Magalhães, resultado de seu trabalho de pesquisa sobre a representação gráfica da imagem do Sesc através dos tempos, e de Zuzana Paternostro sobre BAUHAUS e Esther Moreira.

Encerramos nosso jornal com duas importantes notas. Uma dando as boas-vindas e informando a todos a entrada de novos membros em nossa Associação. Outra, conclamando nossos associados a participarem ativamente na indicação de nomes e na votação do Prêmio ABCA, destaques de 2019. Esta é uma das nossas mais importantes atividades, e para sua legitimidade e seu reconhecimento necessitamos da participação de todos.

Fechamos este ano de muitas realizações esperando dar continuidade e aprimorar cada vez mais nossa atuação, com a participação de todos vocês.

Maria Amelia Bulhões

Presidente da ABCA

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
**52º CONGRESSO INTERNATIONAL
DA AICA**

RÔSELI HOFFMANN-FREUND

ESPECIAL

16
À PARTIDA, POESIA...
AGNALDO FARIAS

DESTAQUE

26
**JORNADA ABCA 2019 RESGATA A
MEMÓRIA DO CONGRESSO DA AICA
DE 1959**

ELISA DE SOUZA MARTINEZ

PERFIL

30
**A LEVEZA DA MATÉRIA.
YUTAKA TOYOTA.**
JACOB KLINTOWITZ

HOMENAGEM

46
**ISA ADERNE NO NORDESTE DE SUAS
XILOGRAVURAS**

MARIA LUISA LUZ TAVORA

SUMÁRIO

ARTIGOS

56
**EVANDRO CARLOS JARDIM: A
TRAVESSIA DE UM MESTRE NA
GRAVURA BRASILEIRA**

LEILA KIYOMURA

60
**BAUHAUS E ESTHER MOREIRA: DUAS
TRAJETÓRIAS**

**100 ANOS DE BAUHAUS: UMA
TRAJETÓRIA COLETIVA E SEUS
DESDOBRAMENTOS**

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

70
**O SESC NOS IMAGINÁRIOS URBANOS:
UM ESTUDO NA REPRESENTAÇÃO
GRÁFICA DA INSTITUIÇÃO, AO LONGO
DA SUA HISTÓRIA**

HÉLCIO MAGALHÃES

NOTAS

78
ABCA SAÚDA NOVOS SÓCIOS

84
PRÊMIO ABCA: PARTICIPEM!

INTERNACIONAL AICA 52º CONGRESSO INTERNACIONAL AICA 52º CONGRESSO INTERNACIONAL

INTERNACIONAL

52º CONGRESSO

INTERNATIONAL DA AICA

A CRÍTICA DA ARTE EM
TEMPOS DE POPULISMO E
NACIONALISMO

Críticos de todo o mundo reuniram-se para discutir e refletir sobre como a crítica de arte reage diante das tendências políticas atuais

RÔSELI HOFFMANN-FREUND
AICA/ALEMANHA

Este artigo aborda somente uma pequena parte do vasto programa dividido em Pré-Congresso, Congresso e Pós-Congresso, com 10 painéis de debates, visitas em Museus, Instituições e Galerias realizados em duas cidades, Colônia e Berlim, com tema “*A Crítica de Arte em tempos de Populismo e Nacionalismo*”.

Críticos de todo o mundo encontraram-se nos sete dias de Congresso para discutirem sobre: como a crítica de arte reage frente às tendências políticas atuais, ao crescente aumento do nacionalismo e da censura no leste europeu, as ofensas na Internet, as problemáticas dos gêneros e os debates do *MeToo*, do racismo, do clima, do pós-colonialismo e da política ativista. É possível a crítica de arte ser independente da corrente populista e nacionalista, mesmo não sendo livre de julgamentos e interpretações pessoais? Por isso mesmo a arte é controversa e deve ficar assim. Ela abre espaço para discussões e é o símbolo de uma sociedade livre.

Diz Walter Grasskamp, “os críticos de arte têm tantos rostos quanto

autores(as). Vivem de personalidades. Vários rostos também os têm. Os colecionadores, galeristas, fondsmanagers, que investem dinheiro na arte. No entanto, nenhum deles conseguiu consagrar a arte. Nem mesmo o mega colecionador Peter Ludwig”. (Entrevista dada a Michel Kohler, *Kölner Stadtanzeiger*, 01.10.2019).

VÁRIOS MOTIVOS JUSTIFICAM O CONGRESSO DA AICA 2019 SER REALIZADO NA ALEMANHA E SUA ABERTURA EM COLÔNIA...

A dimensão política da crítica de arte foi tematizada no pré-congresso, que aconteceu em Colônia. Vários motivos justificam o Congresso da AICA 2019 ser realizado na Alemanha e sua abertura em Colônia. Uma, pois a cidade é sede da AICA, seção da Alemanha, criada em 1951. Foi também local do 12º Congresso da AICA em 1977; é a cidade com a mais antiga Feira de Arte- ART COLOGNE, em torno da qual reúnem-se muitos associados da AICA. E especialmente pela comemoração dos 30 anos da Unificação das Alemanhas, juntamente com os 70 anos da AICA.



Fig. 1: Foto: Rõseli Hoffmann

O início do Congresso na cidade de Colônia é, portanto, um ato simbólico. O Museu Ludwig foi local da entrega do Prêmio da AICA de distinção de Crítico de Arte pela sua trajetória. O Laudatio, o eloquente discurso de agradecimento ao historiador de arte e autor Walter Grasskamp, foi proferido pela historiadora de arte e crítica de arte, Julia Voss. Ele, que deve uma de suas melhores e piores experiências ao colecionador Peter

Ludwig, e ironicamente, recebe o prêmio de distinção pela sua carreira como crítico de arte no Museu que leva seu nome.

Voss destacou como Walter Grasskamp reagiu perante a tentativa de Peter Ludwig reabilitar o escultor de maior sucesso no período NS - Nacional Socialista, Arno Breker. Os dois bustos encomendados, um seu e outro de sua mulher, são de uma falta de gosto e se parecem com uma escultura

no Quark (expressão utilizada quando algo não é tão bom para ser perene com a consistência de um iogurte, por exemplo).

Grasskamp, por sua vez, relatou em seu discurso, a importância que uma obra de arte de Hans Haacke, que deveria estar exposta, mas não estava, marcou a sua vida. Esta obra de arte só chamou a atenção, porque outro artista, Daniel Buren, participante do *Projeto 74*, da Kunsthalle em Köln, em solidariedade, expôs uma cópia comentada da obra faltante do artista Hans Haacke.

Para a comemoração dos 150 anos da criação do Wallraf- Richartzs -Museum foram convidados 150 artistas da cena contemporânea da década de 1970, para participarem do *Projeto 74 - A Arte permanece Arte*, entre eles Hans Haacke. A sua obra *Projeto Manet* foi censurada. Tratava-se de dez painéis ilustrando a história da aquisição da pintura de Manet, intitulada *O Maço de Espargos*, de 1880, destacando as funções ocupadas por Hermann Josef Abs no Deutsches Bank, no período nazista, inclusive o valor

de aquisição. A obra Manet é parte integrante do acervo do Museu.

NAS PALAVRAS DE HARRY LEHMANN, A ARTE POLITIZADA É O BRINQUEDO DA SOCIEDADE DE HOJE. A ARTE MOSTRA AO MUNDO O QUE A SOCIEDADE SE TORNOU...

Três anos depois, em 1977, Grasskamp apresentou sua obra *Das neue Kolonialmuseum* (o novo Museu Colonial) - uma homenagem a Marcel Broodthaers. Ele a definiu como o Poder do Colonialismo, as formas culturais nas tomadas de decisões das mídias domésticas. Em anexo, ele apresentou sua coleção de fotografias com motivos exóticos e racistas de sua região. Disse ele: “As imagens nós não precisamos procurar, pois as encontramos em toda parte” (Grasskamp, 1977:16). Trata-se de uma crítica à herança colonial na cultura cotidiana da Europa Ocidental. Conforme Grasskamp, “é uma agressão à dignidade do homem”.

Danièle Perrier, presidente da AICA, seção Alemanha, disse que “Walter Grasskamp corporifica, para

nós, a imagem ideal de um crítico de arte e um crítico da cultura”. Seu profundo conhecimento sobre artistas, instituições, política cultural, ele repassa apropriando-se de uma linguagem vestida de humor e poesia, ora com tons apimentados. Ele acrescenta novos acentos na análise das obras, e traz surpresas na maneira de olhar a arte, refletindo sobre o fruidor.

Walter Grasskamp, está muito além de seu tempo, já prognosticando os discursos a serem apresentados no Congresso da AICA em Berlim.

A polarização política da sociedade conduz à certa e, inevitavelmente, politização da arte. A obra de arte hoje é a singularidade do artista, sua imagem nas mídias sociais, quer no Facebook ou Instagram. A nova estética está nos comportamentos. Disse Paul O’Kane :“é uma doença narcicista”, na palestra *Carnaval da Popularidade*. As obras apresentam uma voz política, mesmo não sendo o intuito das mesmas. Elas preenchem as lacunas que a comunicação e o sistema político de uma sociedade não

atingem.

Nas palavras de Harry Lehmann, a arte politizada é o brinquedo da sociedade de hoje. A arte mostra ao mundo o que a sociedade se tornou. A função da crítica de arte é agucar seu olhar ainda mais nos valores internos da cena artística. Maneira pela qual, ela, a crítica de arte, poderá contribuir para despolitizar a sociedade, quando a arte ferozmente questiona.

Kolja Reichert entende o populismo como o efeito da culturalização. Os questionamentos políticos (O que queremos?) podem ser substituídos por questionamentos culturais, como por exemplo: quem somos? Quem nos incomoda?

NESTE CONGRESSO FICOU CLARO COMO A CENSURA POLITICA EM TANTOS PAÍSES TEM INTERFERIDO NA PRODUÇÃO DA ARTE E NA CRÍTICA DA ARTE. A ARTE PODE, MAS NÃO PRECISA SER POLITICA...

A facilidade de materiais e as inovações tecnológicas criam novas molduras e apropriações. Assim sendo, tudo e todos fazem arte. “O que é

acaba sendo arte? É o artista a própria arte?”, tomando como exemplo o cantor Michael Jackson. Entre outros questionamentos levantados estão a institucionalização e politização da mídia na Internet, com sua busca rápida a respostas com textos curtos sobre arte. Ela faz concorrência à crítica de arte. Mas será que faz mesmo? Pode a crítica de arte, em decorrência desta fusão entre cultura, política, economia e poder, mídias sociais e internet, afirmar-se através da volta de argumentos estéticos, boa qualidade e bons e longos textos, argumenta Reichert.

A liberdade de manifestação artística e da crítica de arte está sendo controlada, censurada, reprimida e sufocada em vários países mundo afora, principalmente nos do leste e médio europeu e asiático, como em Hong Kong.

A rasante ascensão da política neonacionalista e o constante envolvimento do populismo na esfera artística, não podem mais serem vistos como uma aberração confinada em uma nova democracia do leste Europeu,

afirmaram Maja Fowkes e Reuben Fowkes, na palestra sobre a situação da crítica de arte no leste Europeu.

O fantasma do moralismo e do populismo de extrema direita, ameaça a liberdade artística na Polônia. Obras de arte são retiradas de museus, galerias por apresentarem cenas obscenas. Os políticos fazem julgamentos estéticos sobre arte contemporânea. A arte está sendo instrumentalizada para fins políticos. A único antídoto, apontou Malgorzata Stepnik em sua palestra, será a educação.

Neste Congresso ficou claro como a censura política em tantos países tem interferido na produção da arte e na crítica da arte. A arte pode, mas não precisa ser política. A crítica de arte tem a liberdade de julgar os valores intrínsecos inerentes a qualidade da arte, pois o discurso crítico sobre cultura é parte fundamental de uma sociedade livre.



Fig. 2: Foto: Rôseli Hoffmann

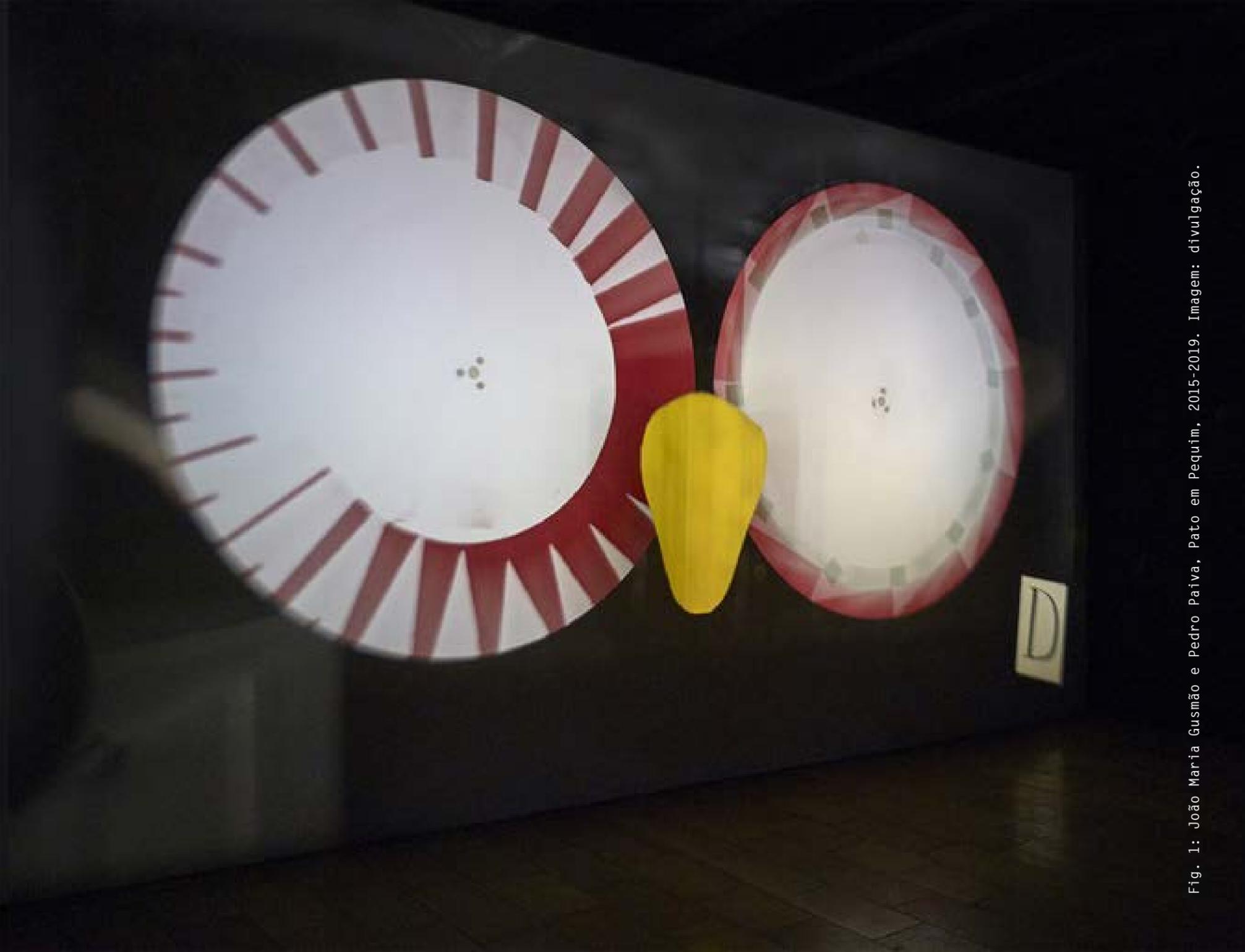


Fig. 1: João Maria Gusmão e Pedro Paiva, Pato em Pequim, 2015-2019. Imagem: divulgação.

ESPECIAL

À PARTIDA, POESIA...

Apresentação da Terceira Bienal da Anozero, a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra

AGNALDO FARIAS
ABCA/SÃO PAULO

A *Terceira Margem* foi o título/tema da 3ª edição da Anozero, a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. A Bienal Anozero nasceu do Centro de Artes Plásticas de Coimbra - CAPC. Fundado em 1958 por iniciativa de jovens e intrépidos artistas, o CAPC é o mais antigo centro voltado à arte contemporânea de Portugal. Em 2013, quando da elevação da Universidade de Coimbra como Patrimônio Mundial da Humanidade pela UNESCO, o CAPC, então como agora dirigido pelo arquiteto Carlos Antunes, com uma bauta disposição em demonstrar a atualidade da missão da instituição, definida lá atrás, sua relação com o futuro, resolveu criar uma bienal de arte contemporânea.

Sua preocupação procede. Com mais de 700 anos de existência, a Universidade de Coimbra figura entre as vinte mais antigas do mundo. Seu reconhecimento mundial como polo de produção de conhecimento, as arquiteturas austeras dos prédios que compõem o Paço das Escolas, organizado pela “torre setecentista que alberga o relógio e os sinos que regulam a vida acadêmica”, as capas pretas dos seus

alunos, base da indumentária de Harry Potter e colegas na Escola Hogwarts de Magia e Bruxaria, tudo isso leva o senso comum a identificar Coimbra com o passado, uma inércia que resiste aos expressivos avanços obtidos pelas ciências que lá são produzidas. O que fazer se isso de reputação funciona como uma bola de ferro atada ao pé? Se os turistas de toda parte invadem a cidade tratando-a como um parque temático de uma antiguidade que remonta ao período românico?

APOSTAR NA POESIA SIGNIFICA EXPERIMENTAR O PENSAMENTO EM ESTADO DE LIBERDADE...

Arte contemporânea como antídoto à inércia, as perguntas da arte em fértil contraposição as respostas da ciência. Não por acaso o tema da 1ª edição proposto pelo três curadores, o poeta Luís Quintais, o artista Pedro Pousada e o próprio Carlos Antunes, foi o título do famoso poema de Stéphane Mallarmé, *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Apostar na poesia significa experimentar o pensamento em estado de liberdade, o que não quer



Fig. 2: Erika Verzutti, Mineral, 2019. Imagem: divulgação.

dizer que esse exercício prescindia de regras, antes o contrário. Paul Valéry comparou poesia com dança e prosa com marcha. Joseph Brodsky escreveu que poesia é aviação enquanto prosa é infantaria.

Mas a relação entre arte e ciência, na cidade fortemente identificada com esta última, não é o único aspecto distintivo dessa linda cidade primeiramente edificada no fundo do vale do Mondego, e cuja universidade encarapitou-se num dos lados do vale escarpado: Coimbra está comprimida entre Lisboa e Porto, as duas principais cidades de Portugal. Como escapar de uma condição que curiosamente a faz sentir-se subalterna? (Não é que sua posição seja secundária em relação as outras duas, mas é fato que a própria população, senão toda ela, certamente grande da parcela ligada a universidade, aquela que milita diretamente na produção do pensamento, vive afirmando com desalento e resignação, como várias vezes testemunhei, “nada acontece em Coimbra!”).

FOI ESSA A ESSÊNCIA DO CONVERSA NUMA NOITE EM SETEMBRO DE 2017, EM QUE CARLOS ANTUNES CONVIDOU-ME PARA SER O CURADOR DA TERCEIRA EDIÇÃO DA BIENAL ANOZERO...

Para que a Bienal de Coimbra, sem maiores recursos financeiros, funcionasse, seria preciso driblar uma certa expectativa por acontecimentos retumbantes, não correr na tentação de emitir brilho semelhante aos das duas cidades em cujo meio do caminho está Coimbra.

Foi essa a essência do conversa numa noite em setembro de 2017, em que Carlos Antunes convidou-me para ser o curador da terceira edição da Bienal Anozero. E, convenha-se, o convite a um brasileiro era, por si só, um partido, uma decisão em favor de uma voz e de um ponto de vista discrepante da lógica usual do grosso das bienais de arte contemporânea, com seus elencos repletos dos “suspeitos habituais”.

Em setembro de 2018, data do convite para ser curador da Bienal de Coimbra, esclareço, já conhecia a cidade, já havia visitado um par de vezes, subido

e descido suas ladeiras empinadas e extensas, conhecido pessoas, provado os pratos que fazem a fama da cidade, percebido que a doçura era um traço além da celebrada confeitaria conventual.

Por um projeto poético...

Que río es este
Por el cual corre el Ganges?
Jorge Luis Borges - Heráclito

Como, por onde abordar o problema de uma bienal em semelhante contexto? Pois há algo de poético numa cidade cortada por um rio, como o Mondego fluindo imperturbável entre as margens a partir das quais se esparrama Coimbra. O rio é a imagem da continuidade, seu tempo tangencia o infinito. Nossas existências, fugazes como os carros e as gentes que atravessam as pontes que o cortam são o sumo da descontinuidade; nosso tempo é ínfimo se comparado com o do rio, mesmo os mais de 700 anos da Universidade de Coimbra, entre as 20 mais velhas do mundo, são nada.

A relação do Mondego com Coimbra

alterou-se ao longo do tempo: durante séculos a cidade ocupou quase exclusivamente a margem direita, o lado do centro velho e da Universidade, em 2013, como já disse, elevada à Patrimônio da Humanidade. De lá, a grande Universidade, até bem pouco uma instituição exclusivamente masculina, passou da Rua da Sofia para a zona Alta de onde, como centro de produção de saberes, irradiou-se pelas colônias portuguesas, espalhou-se indiretamente pelo mundo.

O MONDEGO COMO EIXO DESSA SITUAÇÃO A UM SÓ TEMPO GEOGRÁFICA E SIMBÓLICA CONDUZIU-ME A INTRIGANTE NARRATIVA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, A TERCEIRA MARGEM DO RIO...

Na outra margem do Mondego, no princípio região desocupada da cidade, no início do século XIV foi estabelecido o Convento dedicado a Santa Clara, fundadora do ramo feminino da ordem franciscana. Construída junto a margem do rio, o edifício, em virtude das sucessivas inundações, foi conhecendo reformas, até mesmo um andar superior. Mas a

insistência das águas revoltosas do Mondego, que ainda semanas atrás, no finalzinho do ano passado, rompeu diques, encheu de pânico populações ribeirinhas, roçou os baixios dos viadutos que unem as duas partes da cidade, obrigou as *Clarissas* a abandonar o antigo convento e, a partir do século XVII, a construir uma nova e imponente sede no Monte da Esperança - haverá topônimo mais alentador? - o Convento de Santa Clara-a-Nova.

Esse convento, desde a 2ª Bienal Anozero, principal sede da Bienal, puxou o crescimento da cidade para a margem esquerda do rio, fez com que ela avançasse pela outra encosta escarpada do vale, ademais de garantir um espaço onde as mulheres pudessem viver ao largo das injunções sociais ordinárias. Não se deve fantasiar sobre a vida religiosa, cuja aspereza possuía requintes, mas escrevendo sobre Sor Juana Inés de la Cruz - *As armadilhas da fé* -, Octavio Paz faz coro com aqueles que discorrem sobre aspectos essenciais da vida monástica, argumentando que o eclipsamento da sexualidade por detrás de um hábito

negro, franqueou à uma das principais expressões do barroco, a dedicação ao estudo, à escritura e a maestria na elaboração de poemas ao modo dos trovadores humildes que professavam seu amor a damas nobres, o que lhe garantiu uma posição superlativa.

Hoje as duas instituições, uma masculina e outra feminina, ambas situadas em cotas altas, como que se entreolham. É verdade que o Convento está abandonado. A bem dizer, estava. A arte, desde a 2ª Bienal Anozero, em 2017, o vem reivindicando para si. Abaixo de ambas segue, aparentemente plácido, o rio Mondego, reiterando a vacuidade das nossas construções, sólidas ou abstratas, segue fluindo. Já estava lá antes de tudo isso e é provável que continuará estando quando nada mais da nossa orgulhosa civilização, a não ser entulho e pó.

A ESTÓRIA É POR DEMAIS CONHECIDA, AINDA ASSIM, RELEMBRO QUE SOB ESSE TÍTULO UM HOMEM DISCORRE SOBRE A HISTÓRIA DE SEU PAI, QUE ABANDONOU A FAMÍLIA PARA VIVER NUMA CANOA PEQUENA...

O Mondego como eixo dessa situação a um só tempo geográfica e simbólica conduziu-me a intrigante narrativa de João Guimarães Rosa, *A Terceira margem do rio*.

A estória é por demais conhecida, ainda assim, relembro que sob esse título um homem discorre sobre a história de seu pai, que abandonou a família para viver numa canoa pequena. E não fez a canoa para ir a algum lugar. Permaneceu nos espaços do rio largo vizinho ao sítio em que viviam, flutuando rio abaixo, rio acima, para nunca mais sair de dentro dela. O tempo passa, a família, desistindo daquela espera inútil, vai embora, mas não o narrador, entendendo que não pode ir e, mais adiante, entendendo que terá que substituir o pai. A consciência disso vem aos poucos, agudizando-se lentamente até que vai a margem e chama o pai, agora um velho. Até então indiferente a todos, ele reconhece o filho, fica de pé na canoa, saúda-o e rema em sua direção. E o filho, apavorado, foge daquela figura que parece vir da parte do além. A narrativa finda com o fracasso do filho pedindo perdão, a

quem?, perguntando se continua sendo homem “depois desse falimento?”

Sim, o Mondego, assim como qualquer rio, traz consigo a ideia da longa duração, enquanto as edificações humanas, concretas ou abstratas, por vetustas e respeitáveis a ideia de finitude. Pensei que seria bom levar ao público português algo brasileiro, forjado no Brasil, da mais alta qualidade. Fiz como Carlos Drummond de Andrade em *Confissões do Itabirano*, “De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço”. Essa prenda, *A terceira margem do rio*, eu a trago comigo desde muito cedo, desde que li, perplexo, esse texto de Rosa. Na primeira apostila montada aos meus primeiros alunos de filosofia num colégio paulistano, ele estava lá.

E por que *A terceira margem* e não *A terceira margem do rio*? Porque quando optei por esse título não me ocorreu que ele havia sido o tema da Bienal do Mercosul, de 2007, uma proposta do curador Luis Pérez-Oramas, ele próprio (bom) poeta. Inibido a princípio, depois descansei. Afinal o conto não pertence a ele, o conto pertence a

todos, e vem servindo e servirá de inspiração para quem quer que deite os olhos sobre ele.

A RIGOR, É MENOS PELO CORPO E MAIS PELA LINGUAGEM, PELAS IMAGENS E OBJETOS QUE PRODUZIMOS, QUE OUSAMOS NOS FUNDIR À ETERNIDADE, PRETENDEMOS SER RIO...

Um rio não tem a primeira e a segunda margem, tem duas. O que dizer de uma terceira? Pois esta é a que não está, que vive em suspensão, é a margem formada pela linha entrecortada da vida humana onde uma ponta se cola à outra, como mais uma margem de beiras largas formada pelas partes entrecortadas da matéria frágil dos nossos corpos. A rigor, é menos pelo corpo e mais pela linguagem, pelas imagens e objetos que produzimos, que ousamos nos fundir à eternidade, pretendemos ser rio.

Arte confina com a ideia de rever e reapresentar o que se pensava conhecido; trazer sob um outro ângulo, insuspeitado. Jorge Luis Borges levantava a possibilidade que todos

os livros existentes sejam versões de um mesmo livro, a Bíblia. Giambattista Vico escreve que só podemos entender nossos ancestrais, porque eles eram movidos pelos mesmos sentimentos que nos habitam. Talvez as transparências e reflexões das arquiteturas como as de Jean Nouvel e Sanaa, como a avalanche de imagens descarregadas sobre nós, sejam aparentadas com as sombras das cavernas de Platão.

Alguns impulsos se repetem, algumas imagens são revistase, frequentemente, dão lugar a invenção, não foi assim com a prosaica maçã de Newton?

Arte contemporânea é a margem mais avançada, a terceira margem, da nossa sensibilidade e, em consequência, da nossa expressão.

Expandindo o conceito e recorrendo à literatura como estratégia de reforço a natureza multidisciplinar da cultura, a terceira margem de Guimarães Rosa pode bem se referir à situação de suspensão generalizada em que vivemos, a instabilidade expressa nas vagas de gente acumuladas nas bordas dos países e dentro das cidades que os compõem, no tenso debate entre

aqueles que pressentem catástrofes e aqueles que dão de ombros; na crise das definições identitárias de toda ordem, naqueles que reagem agarrando-se com firmeza as bóias deixadas pelas tradições.

Em sua 3ª. edição, a Bienal de Coimbra, à luz da poética de Guimarães Rosa, pretende dar a ver algumas das obras vetores responsáveis pela expansão do ser, que dão conta de sua crise. Obras que contribuem para a continuidade da nossa espécie, dos sonhos, que também são pesadelos, que a fazem fluir.

Nesse sentido, foi-me fundamental o convite para dois jovens e brilhantes curadores, Ligia Afonso e Nuno Rocha, para trabalhar junto comigo. Juntos discutimos o texto e chegamos a cinco palavras, cinco trechos extraídos da narrativa, que serviram como subtemas:

silêncio - *nosso pai nada não dizia;*

marginalidade - *passadores, moradores de beira;*

invenção - *executava a invenção;*

militância - *chega que um propósito.*

passagem - *longe, no não-encontrável;*

A discussão de cada uma delas foi feita a montagem de uma lista preliminar ao redor de oitenta artistas, reduzidos a trinta e nove depois de incontáveis encontros - tele-conferências. São eles:

Alexandra Pirici

Ana María Montenegro

Ana Vaz

Anna Boghiguan

António Olaio

Belén Uriel

Bouchra Khalili

Bruno Zhu

Cadu

Daniel Melim

Daniel Senise

David Claerbout

Erika Verzutti

Eugénia Mussa

Joanna Piotrowska

João Gabriel

João Maria Gusmão e Pedro Paiva

José Bechara

José Spaniol
 Julius von Bismarck
 Laura Vinci
 Luís Lázaro de Matos
 Luís Felipe Ortega
 Lynn Hershman Leeson
 Magdalena Jitrik
 Maria Condado
 Mariana Caló e Francisco Queimadela
 Marilá Dardot
 Mattia Denisse
 Maya Watanabe
 Meriç Algün
 Przemek Pyszczek
 Renato Ferrão
 Rita Ferreira
 Steve McQueen
 Susan Hiller
 Tomás Cunha Ferreira

de Santa Clara-a-Nova. E vinte deles, porque se animaram com o convite, porque ficaram sensibilizados pela proposta, a maioria porque são mais jovens, sem renome internacional, sem os ares de importância que o mercado o faz assumir, fizeram obras novas, a despeito dos escassos recursos disponíveis. Tomás Cunha Ferreira, ademais de artista, músico, intelectual de largo espectro, participou de dois modos: com obras logo à entrada do Convento e como curador de uma exposição de poesia visual, assunto de especial interesse e para uma bienal orientada para ratificar o peso que a poesia ocupa, ou deveria ocupar em nossas vidas. Afinal, como indica o título deste texto, é ela, poesia, quem está no princípio de tudo. É o horizonte do ser. Sem ela, sem nossa sede se ritmo, nada aproveitável seria escrito.

Trinta e nove artistas distribuídos por nove espaços, isso sem contar os outdoors de Meriç Algün. Vinte deles ocuparam salas do monumental Convento

JORNADA ABCA 2019
CONGRESSO DE CRÍTICOS DE ARTE NO BRASIL
1959

DESTAQUE

JORNADA ABCA 2019 RESGATA A MEMÓRIA DO CONGRESSO DA AICA DE 1959

Realizada em Brasília, a programação propõe uma reflexão sobre o presente com suas referências e projetos

ELISA DE SOUZA MARTINEZ
ABCA/DISTRITO FEDERAL

A Jornada ABCA 2019, em Brasília, foi dedicada à memória do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte no Brasil, realizada em 1959, que teve como tema central “Cidade Nova: Síntese das Artes”. Além de recuperar, em perspectiva crítica, aspectos que ainda nos parecem relevantes para a elaboração de pensamento abrangente, para compreender diversas manifestações do Modernismo no Brasil, lançamos também um olhar para o presente, seu complexo emaranhado de referências e projetos. Realizamos essa Jornada afinados, na maioria dos trabalhos, com o compromisso crítico definido por Giulio Carlo Argan (*Arte e Crítica d’Arte*), Presidente do Congresso de 1959, quem diferencia a atividade do historiador da arte, e a historiografia a que se dedica, da atividade do especialista em crítica: a interpretação. Com este princípio, reunimos um conjunto diverso de convidados e pesquisadores que, em dois dias de intensos trabalhos no Auditório do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília, participaram de debates que compuseram panorama atual abrangente de questões

que nos instigam a percorrer os espaços, físicos ou institucionais, em que o Modernismo brasileiro, a partir da construção de Brasília, foi implantado.

Ao propor um evento para resgatar a memória do Congresso da AICA de 1959, bem como uma reflexão sobre sua atualidade, não pretendíamos refazer os passos do grupo que, liderado por Mario Pedrosa, conduziu o evento em três capitais brasileiras: Brasília, onde foi inaugurado, São Paulo e Rio de Janeiro. Nosso evento, em 2019, foi sediado unicamente em Brasília. Em 1959 o cenário para a recepção de 150 pessoas, aproximadamente, para a “construção” de debates em torno do tema geral, a síntese das artes em uma cidade nova, era um canteiro de obras. Desse modo, o caráter inconcluso das discussões registradas em duas publicações brasileiras comemorativas do primeiro cinquentenário do evento, parece-nos condizente com o clima de inacabamento de projetos e aspirações de 1959. A celebração do sexagésimo aniversário do evento foi submersa nos desafios atuais de propor, avaliar e administrar novos caminhos.



Fig. 1: Eloisa de Souza Martinez e Maria Amélia Bulhões durante a Jornada ABCA 2019. Imagem: divulgação.

AS APRESENTAÇÕES NOS FORNECERAM SUBSÍDIOS HISTÓRICOS PARA COMPREENDER O LEGADO DA AICA E SUAS REALIZAÇÕES...

A programação do evento de 2019 foi composta de mesas de conferências e mesas de comunicações. Abrimos o evento com mesa dedicada à AICA, homenageada, e ao resgate histórico do congresso de 1959. Nessa mesa tivemos duas conferências: a da Presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Lisbeth Rebollo Gonçalves, “A AICA no Brasil: o Congresso Internacional Extraordinário de 1959”, e a de Jacques Leenhardt, “A história da AICA ou As tribulações do universalismo”.

Ambas abriram o debate, com mediação da Presidente da ABCA, Maria Amélia Bulhões. As apresentações nos forneceram subsídios históricos para compreender o legado da AICA e suas realizações.

Na segunda mesa de conferências, que se realizou na tarde do segundo dia, tivemos as contribuições de três convidados: Armando Silva, “Imaginários urbanos a partir da crítica de arte contemporânea”; Eduardo Pierrotti Rossetti, “Brasília, 1959: nexos entre a cidade, as obras e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte”; e Gustavo Lins Ribeiro, “Arqueologia de uma cidade: a criação das ‘periferias’ de Brasília”. Essa foi a mesa que nos proporcionou uma síntese do que foi apresentado e debatido nos dois dias de evento. Oferecendo pontos de reflexão distintos, sobre o legado do Modernismo e a complexidade do que se denomina tecido urbano na atualidade, a mesa nos propôs um debate rico e polêmico.

Nas mesas de comunicações, tivemos uma grande variedade de trabalhos, que abrangiam desde análises da produção intelectual e artística de protagonistas do Congresso de 1959 (Mario Pedrosa, Françoise Choay, Jorge Romero Brest), bem como da implantação de Brasília como “síntese das artes” (Alfredo Ceschiatti, Athos Bulcão). Ademais, tivemos também a participação de pesquisadores que debatem a importância da organização de eventos para a consolidação dos valores da arte moderna no Brasil, seja na formação de acervos institucionais ou na realização de salões e eventos de abrangência

regional. Os temas aglutinadores dessas mesas de comunicações podem dar uma ideia geral das discussões: “sobre o congresso de 1959”, “crítica de arte e instituições”, “Brasília - arquitetura”, “críticos de arte: seus discursos e atuações” e “Brasília e a síntese das artes”.

Além da intensa participação de todos os pesquisadores (ressaltamos que não tivemos cancelamentos de última hora, ou alterações na programação em decorrência de imprevistos) nos debates e seus desdobramentos, consideramos imprescindível compartilhar o conjunto de trabalhos que enriqueceram nossa programação com aqueles que não puderam assistir.

Com esse objetivo, faremos a publicação de livro com as contribuições de todos os participantes e o disponibilizaremos no site da ABCA, em breve. Um dos aspectos mais importantes no atual contexto de compartilhamento de publicações eletrônicas, para o qual a ABCA se propõe a contribuir, é seu papel na democratização do acesso ao conhecimento que se produz em eventos acadêmicos.

Como toda organização de evento científico, nosso trabalho teve valiosos apoios, patrocínios e colaborações. Começaremos pelo agradecimento à presença de Isis Braga e Marília Andrés Ribeiro, Vice-Presidentes regionais que generosamente vieram a Brasília para nosso evento. Agradecemos também ao nosso Conselho Científico, que realizou a seleção de trabalhos em tempo exíguo: Adriana Almada (AICA Paraguai), Angela Ancora da Luz (UFRJ), Annateresa Fabris (USP), Leonardo Cavalcanti (UnB), Marcelo Mari (UnB), Marília Andrés Ribeiro (UFMG) e Sandra Makowiecky (UDESC). Nosso evento não teria sido possível sem o apoio da Capes e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília.



Fig. 1: Yutaka Toyota, Espaço infinito, 2007 (díptico). Aço inox sobre madeira. 59 x 19 x 93 cm. Imagem: divulgação.

PERFIL

A LEVEZA DA MATÉRIA. YUTAKA TOYOTA.

Uma obra de arte é feita de sonho - alguém a sonhou - imaginação e matéria, concretude e desejo, signo e símbolo. É este conjunto que define a natureza da obra e nos diz de sua dimensão e de seu alcance. E de sua grandeza intrínseca...

JACOB KLINTOWITZ
ABCA/SÃO PAULO

A maior obra de arte de que se tem notícia foi concebida na nossa época. Existe uma linha invisível que percorre boa parte da superfície do nosso planeta e une duas peças escultóricas localizadas respectivamente nas cidades de São Paulo, no Brasil, e Yokohama, no Japão. Estas duas peças são, na verdade, partes da mesma obra, dois componentes físicos que unidos por um continuum psíquico e geográfico se constituem em uma só escultura. Estas partes metálicas são similares e estão colocadas de tal maneira que o vértice de uma corresponde ao vértice da outra. O nome da escultura é “Espaço Arco-Íris”. Em Yokohama, ela se situa no parque Minato Mirai (Porto do Futuro), em São Paulo, ela será instalada no Metrô Santos - Imigrantes.

Quem sonhou esta escultura que une dois continentes e povos foi um artista chamado Yutaka Toyota.

Uma obra de arte é feita de sonho - alguém a sonhou - imaginação e matéria, concretude e desejo, signo e símbolo. É este conjunto que define a natureza da obra e nos diz de sua

dimensão e de seu alcance. E de sua grandeza intrínseca.

Imaginação não é arte. O entendimento fundamentalista de uma frase de Leonardo da Vinci, “Arte é coisa mental”, criou uma série de “obras” de caráter puramente imaginário. Olho as nuvens e vejo nelas guerreiras com lanças imensas, baleias, tempestades e até, quem sabe, a Madame Esmengarda? Em Leonardo “coisa mental” se contrapõe ao artesanato e não à concretude da obra. E coisa mental pode ser entendido como conceituação, intuição, percepção, historicidade.

Existe uma mitologia contemporânea a respeito da participação do público na obra de arte. A democracia, na sua versão populista e demagógica, tem criado o entendimento de uma atuação física. Ou seja, não há diferenciação entre os seres, todos são iguais e, portanto, todos são artistas. A partir daí, todos podem contribuir e modificar a obra de artista. Até alguns vândalos tem se valido deste argumento. O critério de democracia deste tipo é falsamente estatístico. Todos são artistas, a

opinião de todos tem valor igual. É evidente que os arautos deste engano de massa não aplicam esta teoria quando eventualmente devem fazer um procedimento cardíaco. Ai vale a opinião do cirurgião consagrado, mesmo que cinco faxineiros tenham opinião contrária...

Participar não significa desmontar a obra de arte, chutá-la, sentar nela, e coisas do gênero. Certamente existem alguns artistas que planejam uma intervenção do público nas suas obras. Alguns desvendamentos, nos casos mais sutis. Jogos de armar, nos de temperamento lúdico. Mas são casos e situações especiais.

Também uma obra de arte não tem a sua validade e eficácia baseada na excentricidade ou no choque. Estes têm sido recursos amplamente utilizados numa época onde os meios de comunicação tem um caráter amplo, global e instantâneo. Em muitos casos o tempo de comunicação é o chamado tempo real, ou seja, enquanto o acontecimento ocorre simultaneamente ele está sendo transmitido. As excentricidades têm se multiplicado

devido a necessidade de chocar com o inusitado. É o deslocamento. Desta maneira, um cadáver conservado em formal pode ser colocado na sala de exposições. E coisas congêneres.

É a repetição, até a náusea, da atitude de Marcel Duchamp de, em 1917, enviar um urinol para o Salão dos Independentes, de Nova York. Duchamp assinou "R.Mutt", o urinol de porcelana branca está invertido, e recebeu o título de "Fonte". O "Ready Made", objeto achado, consiste em utilizar um objeto anônimo, de fabricação em massa, e deslocá-lo para o ambiente de arte, o circuito de arte. Há muitas interpretações para a ação de Duchamp, a mais habitual é que esta atitude coloca em cheque o conceito de arte e o de validade da arte, concedido pelo circuito de arte. É possível também levar em conta a contradição do título, uma vez que "Fonte" jorra, ao contrário do urinol destinado a receber urina. E a posição do urinol equilibrado sobre uma base é o contrário da peça quando colocada na parede. É possível igualmente entender freudianamente esta ação, dado a semelhança esquemática do

objeto com o útero. Aliás, nesta linha, pouca ação humana escapará ao Freud... Enfim, tudo isto já se discutiu à exaustão, o que falta discutir mais longamente é a repetição do mesmo gesto tantas milhares de vezes e de como esta repetição encontra validade no circuito de arte... Este acordo não parece uma traição à intenção de Duchamp, a de questionar o circuito de arte e a própria validação da obra como obra de arte, se é que esta era mesmo a sua ideia?

YUTAKA CONVIDA O PÚBLICO A MEDITAR SOBRE A ESSÊNCIA DO REAL, A DESCARTAR A APARÊNCIA COMO VERDADE E A PERCEBER O OCULTO COMO PARTE DO EXISTENTE...

A obra de Yutaka Toyota está distante destas questões. A permanente participação do público na sua obra tem outro caráter e é de natureza diversa. Yutaka convida o público a meditar sobre a essência do real, a descartar a aparência como verdade e a perceber o oculto como parte do existente. Mais até do que isto, a obra de Yutaka Toyota se oferece ao

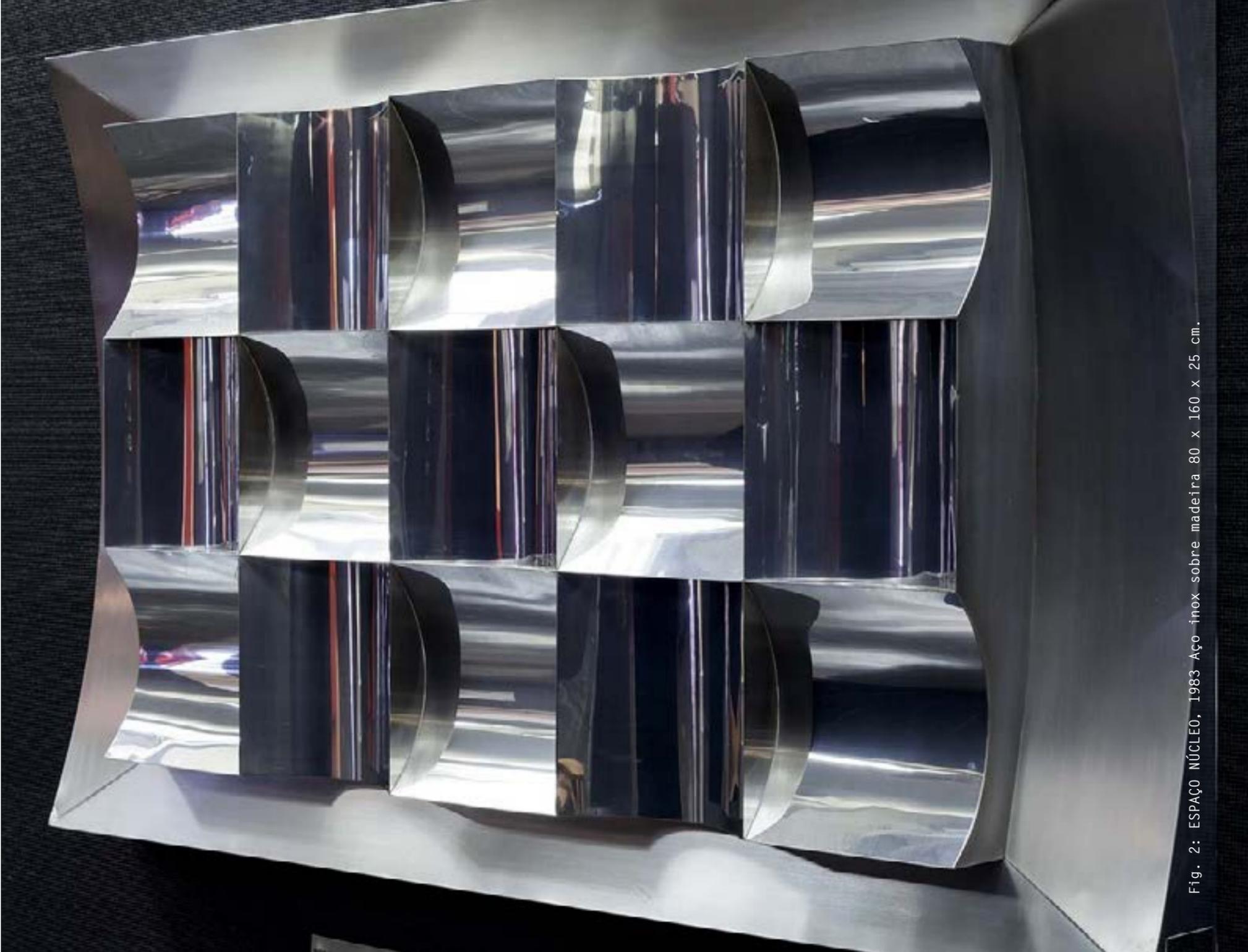


Fig. 2: ESPAÇO NÚCLEO, 1983 Aço inox sobre madeira 80 x 160 x 25 cm.

público para partilhar certo estado de percepção. Não para saber a verdade do invisível, do não visto, mas para estar neste espaço do oculto.

Nesta escultura pensada para ocupar dois continentes Yutaka Toyota convida o público a sonhar com ele e a utilizar o pensamento como energia unificadora. Não se trata de um delírio dissociado, mas de criar um desenho magnífico em si mesmo, em tornar o mundo interior uma forma planetária.

A concepção desta escultura, o maior arco-íris do mundo é, também, a simbolização de uma aliança entre os povos. Um arco-íris feito de aço e ritmos. Podemos pensar, igualmente, que as pontas desta escultura unem-se apenas em nós mesmos, no nosso pensamento. Mas haverá melhor lugar para se unirem?

Arco-íris e o seu mistério simbólico. A decomposição da luz nas gotas de água suspensas: a luz do sol que se abre e se divide na criação do tesouro cromático. As esferas cromáticas. A maior obra de arte do mundo é o círculo cromático, segundo Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832).

Mas o arco-íris de Yutaka Toyota não é uma miríade de cores. E isto não contraria o sentido simbólico. Lembremos que existe o arco-íris branco, o mais raro deles. Há um encontro histórico de Goethe, em Erfurt, Alemanha, com o arco-íris branco numa viagem destinada ao repouso. E a anotação de Goethe, as suas palavras, tem um encanto oracular (citado por Haroldo de Campos, no ensaio “O arco-íris branco de Goethe”): “ O arco-íris é branco, sem dúvida, mas é, no entanto, um arco celeste. Se teus cabelos são brancos, não obstante, tu amarás.”

Arco-íris é também conhecido como arco-celeste, arco-de-chuva, arco-de-deus e arco-da-aliança. Deus faz um acordo com os homens após o Dilúvio e o arco-íris, após a chuva, representa esta aliança entre o Céu e a Terra.

Existe a lírica lenda popular de que no final do arco-íris, naquele ponto em que ele encontra a terra, existe um tesouro. Às vezes, na lenda, este tesouro é identificado com um pote cheio de ouro. O ouro tem sido o metal sagrado porque é incorruptível,

não oxida, e simboliza a alma, também ela indestrutível.

O tesouro que Yutaka Toyota encontra no final do arco-íris, no ponto exato em que o céu toca a terra, é a imaginação, a flexibilidade do entendimento, a incorporação da beleza e da subjetividade.

Diante de nós o esplendor,

Raios do sol e água,

Lá no alto templo de luz.

FAZ PARTE DO MISTÉRIO TOYOTA A CAPACIDADE QUE ESTES MATERIAIS TÃO FORTES E TECNOLÓGICOS SE APRESENTEM DE MANEIRA DOCE...

O processo criativo de Yutaka Toyota se constitui a partir de dois estamentos constantes e exatos. O primeiro é a intuição, o sonho, o conceito, nesta ordem. Ele sonha com universos. Yutaka pensa o espaço sideral. E o segundo, é o minucioso trabalho de construtor que o leva à busca da forma impecável executada de maneira justa, perfeita, similar ao que a intuição lhe mostrara. Um engenheiro cósmico. É o método Yutaka Toyota.

É óbvio que Yutaka Toyota tem uma profunda formação tecnológica. Basta olhar o cuidado com que são confeccionadas as suas peças, a objetividade e a precisão com que trata diversos materiais, entre eles o aço. Além disso, na sua obra bidimensional, pintura e gravura, é primorosa a execução, o aporte de tintas especiais e o rigor de uma geometria pessoal. Não a convencional, à que tantos têm se acostumado, mas uma que obedeça à sua visão do mundo e mostre, permanentemente, uma dinâmica estrutural na qual o mundo se entremostra. Faz parte do mistério Toyota a capacidade que estes materiais tão fortes e tecnológicos se apresentem de maneira doce. É como se eles estivessem dispostos a travar um diálogo com o público. É o contrário da Esfinge - decifra-me ou te devoro - pois a alternativa para o não entendimento é o simples recomeço: olhe novamente. Ou espere o momento certo.

O outro mistério é o que um artista dotado para a alta tecnologia, no modo de executar, e para a filosofia oriental, tão voltada para a

introspecção, faz no Brasil. Por que este artista que poderia ter o seu ateliê em tantos lugares do mundo, optou pelo Brasil, tão deficiente naquela época destes dois elementos, a tecnologia e o zen budismo?

A primeira impressão do Brasil: grandeza, imensidão. É o que declara Toyota. Esta sensação está impregnada na personalidade do artista, perdura há cinquenta anos. E, na verdade, esta avassaladora impressão inicial corresponde à grandeza do projeto e ambição do artista.

O trabalho do artista está resumido por ele da seguinte maneira, como síntese de sua vida artística: “Espaço Cósmico. É este o meu assunto, é este o meu tema, é isto que desenvolvo.”.

A obra de Yutaka Toyota é um percurso em direção a uma extraordinária objetividade. Sabemos que a obra é dele por suas características estilísticas. E sabemos mais ainda que a obra é dele devido ao conceito que emana dela, à sua consideração sobre o infinito e este jogo metafísico entre o oculto e o mostrado, entre o presumido e o evidente. Entretanto, a obra tem uma

existência independente, ela é em si mesmo, ela não reflete a cada momento o cotidiano contingente do artista.

Neste sentido, à medida que o artista avança na sua procura e identificação do invisível, mais a sua obra é feita de desprendimento. O seu aprendizado é o de tornar-se, por sua vez, invisível. A escultura de Yutaka Toyota é feita de visibilidade e invisibilidade, de oculto e evidência, de claro e escuro, de cor e não cor. Entretanto, a obra é visível e o autor, cada vez mais, invisível.

A obra de Yutaka Toyota nos traz uma nova visão do mundo. Ela não quer nos ensinar algo e não tem, como boa parte da arte atual, a pretensão de nos transformar. De maneira nenhuma ela se propõe a intervir na nossa vida e nos oferecer um determinado paraíso ideológico. É uma obra que está aí, silenciosa e luminosa. Diante dela e na contemplação dela o importante é que a nossa sensibilidade se envolva com a obra. Trata-se de uma transmutação. Esta sensibilidade para interagir com a obra potencializa várias valências humanas, como o sentimento, o coração,

Fig. 3: 1979 - Espaço Cósmico, aço inox 400X400X400cm Hokkaido Japão



Fig. 4: 1990-Espaço Cósmico II Nani Mau Garden-Havaí.EUA 701X190X350 cm.



a inteligência, a sensação e, contudo, não se fixa em nenhum deles, mas está num espaço aparte, algum lugar onde o ser se identifica com o universo, faz parte dele, mas não se dissolve nele. É a consciência do todo que permanece consciência individual.

A obra de Yutaka Toyota não se fecha em um conceito e não nos diz, com clareza, a que veio. Podemos escolher várias possibilidades de entendimento a partir de sua obra. Algumas das peças escultóricas, por vezes, têm partes móveis que podem ser manipuladas pelo público. Mas esta escolha do que é a obra, ou do vir a ser da obra, este perceber o seu ser, só existe a partir da própria obra. Manipular, sim, mas não de maneira arbitrária. Com manipulação, ou sem ela, não é um processo de projeção da personalidade do público, mas um estar de acordo, um diálogo da obra com o público onde ele se eleva dentro de suas próprias características. Na verdade, a obra de Yutaka Toyota quando ela se coloca à disposição e permite ao público escolher o que dela lhe serve, revela ao público, ao ser que contempla, o que ele é. Neste decidir sobre a obra,

quem decide, também decide sobre si mesmo, o que é e o que pretende ser.

TALVEZ, YUTAKA TOYOTA NÃO AFIRME NADA E A SUA OBRA SEJA SUGESTÃO. AQUELA PARTE DA POESIA QUE ESTÁ ENTRE UMA PALAVRA E OUTRA PALAVRA, A INTENSA POESIA DO ESPAÇO VAZIO...

A obra de Yutaka Toyota situa-se entre dois mundos. O visível e o oculto. O espaço terreno e o metafísico. O material e o evanescente. Somos frágeis diante da obra, pois o nosso é o tempo cronológico. Somos frágeis porque temporários. Mas no diálogo com esta obra a cronologia é suspensa e o tempo se torna imóvel, ou seja, infinito. Aliás, um tema permanente neste artista. Yutaka Toyota estabelece pontes entre os vários mundos ou as várias faces do real. E nos permite olhar através de uma fresta, uma fimbria, uma pequena incisão, a grandeza da ordem universal.

Talvez, Yutaka Toyota não afirme nada e a sua obra seja sugestão. Aquela parte da poesia que está entre uma

palavra e outra palavra, A intensa poesia do espaço vazio.

Há também um dado que não pode ser esquecido. Yutaka nos revela sempre a sua intuição, a sua percepção da complexidade do existente. A sua é uma obra de revelações. Ela não se afirma como um corpo doutrinário. O autor é impermanente e nos apresenta os seus infinitos, as cores ocultas, as superfícies espelhadas. Ele não elide a nossa temporalidade. É como se ele fosse solidário na impermanência. A suprema riqueza no breve tempo.

Existe um haiku de Enamoto Kikaku (1661-1707), em tradução espanhola de Octavio Paz, vertido para o português pela poeta Olga Savary, que expressa com precisão este aparente paradoxo do esplendor no temporário:

Ah, o mendigo!

No verão foi visto só,

Com a terra e o céu.

Na obra de Yutaka Toyota estamos sempre no presente. Ela não nos narra uma história, não impõe uma doutrina, não quer nos ensinar. Ela está ali e o que nos pede é que também estejamos

no mesmo lugar. Uma sintonia secreta. De certa maneira, para o contato com a obra de Yutaka Toyota não precisamos estar previamente preparados. Esse contato, este estar juntos, esta comunhão, parte do princípio de que é possível este “ser juntos” porque a iluminação ocorre de repente. Neste caso, o ponto de partida da obra de Yutaka Toyota poderia estar amparado nas inúmeras descrições, em várias escrituras sagradas, do momento de iluminação dos homens santos. Mas como esta obra é objetiva e é em si mesmo ela não incorpora a história neste sentido, pois ela é sempre um estado inicial.

Yutaka Toyota é um artista brasileiro que marcou a nossa modernidade e é um dos escultores mais significativos em atividade no mundo. Nascido no Japão e residindo no Brasil há mais de 50 anos, contribuiu decisivamente para o desenvolvimento tecnológico da nossa arte tridimensional e introduziu, entre nós, um refinamento temático que serviu de inspiração para muitos artistas jovens. Yutaka Toyota trabalha com materiais contemporâneos, em especial o aço, e

é autor de obras públicas em diversos lugares do planeta e em muitas cidades brasileiras. Do ponto de vista conceitual, a obra do artista se estrutura em dois elementos, as formas dinâmicas e móveis que o aço possibilita e o reflexo de cor nas partes internas das esculturas, devido a um cuidadoso planejamento. Também pintor e gravador, os seus temas na bidimensionalidade são os estudos da matéria, a percepção dos planos e a invenção de contrastes cromáticos em torno das cores primárias.

Formação do artista, estudos de arte no Japão, estudos universitários, estudos de alta tecnologia do aço. Yutaka Toyota também foi preparado para ser piloto de avião de caça.

Toyota estudo e morou, além do Japão, na Itália e na Argentina.

A obra de Yutaka Toyota pode ser compreendida, em seu sentido profundo, como uma expressão da filosofia oriental, especialmente o zen budismo. Ela é próxima da arte tradicional japonesa, da maneira como se percebe a arte desde o século dezessete, ainda que de aparência tão

contemporânea e utilizando materiais da nossa época. Somente no Brasil, com as constantes perguntas sobre a sua base filosófica, o seu entendimento do mundo, foi que Yutaka Toyota estudou a teoria do zen budismo. Mas isto em nada alterou a sua maneira de ser e fazer, pois esta é a sua natureza. A sua estética contém elementos da filosofia profunda e do sentimento sagrado do mundo. Aliás, existem correntes que acreditam não ser necessária qualquer teoria, ensinamento, ou mesmo as palavras de Buda, pois a iluminação ocorre de repente.

Formação do artista no Oriente, formação do artista no Ocidente, uma síntese entre dois mundos ou, ele próprio, uma ponte entre estas duas visões tão diferentes da realidade.

Talvez o lugar onde ficou mais evidente esta junção entre dois mundos e duas tradicionais, tenha sido na arte cinética onde Yutaka Toyota é um pioneiro.

A leveza da flor.

É universal o fascínio que a escultura do brasileiro Yutaka Toyota exerce,

Fig. 5: Espaço Cósmico 2020 União pela Paz, 3,20 X 2,83 X 2,83 cm aço inox e pintura.



Fig. 6: Espaço Harmonia 2019 165 X 270 X 165 cm aço inox, pintura epoxi.

como o demonstra a sua intensa presença pública em lugares tão díspares como o Japão, a Itália e o Brasil. É curioso como a sutil combinação de materiais, o conceito espiritual subjacente e a produção tecnológica, não afasta o público, mas o aproxima. A sua é uma escultura de combinações inesperadas. Uma estrutura de aço cromado que multiplica a cor. Ou a articulada montagem de elementos em alumínio com a leveza da flor. E esculturas metálicas de perfeita geometria, movimentadas e transformadas devido à passagem do vento. O ar e Yutaka Toyota criam uma nova magia.

É possível dizer que a junção e a aparente contradição entre a dureza e o macio, a espontaneidade e a reflexão, o volume e a leveza, a geometria estável e o equilíbrio instável, são companheiros constantes de Yutaka, fazem parte do mundo que inventou e são a origem da empatia do público. Mas, conhecer os componentes da poção mágica não resolve o mistério. Saber aumenta o mistério da realidade. Descobrimos as equivalências da escultura e o prazer da contemplação é ainda maior.

A alta tecnologia é indissociável da sua delicada concepção. E temos a sensação de que este voo só existe embalado nestes materiais e em contrastes incomuns.

Yutaka Toyota enriquece o nosso olhar neste jogo essencial feito de aço, alumínio, reflexos cromáticos de pigmentos ocultos, e movimentos eólicos. Éolo, deus dos ventos, filho de Zeus, e Yutaka Toyota, e algumas esculturas tão próximas da natureza e do gesto humano. Uma produção de nossa época. Não seria possível imagina-la na Antiguidade.

Voo de prata. Carícia do vento e reflexo das luzes. Linha geométrica a recortar e reconstruir o espaço. Paradoxo, tudo parece natural.

A arte cinética de Yutaka Toyota e o encanto da qualidade.

A obra do artista Yutaka Toyota é um exemplo vivo da contribuição da arte cinética à nossa compreensão do real. É uma obra única por unir tantos elementos proféticos da cultura contemporânea, tais como os contrastes simultâneos de cor, a visualidade do oculto, o movimento do

ar, a ideia topológica do dentro e do fora, a harmonia dos contrários, o fascínio dos espelhos, o Yn e o Yang, o Ocidente e o Oriente.

Declaração de Yutaka Toyota: “Eu quero mostrar o invisível...”

A nossa é uma civilização da informática. Os experimentos visuais, a ilusão de ótica, as combinações cromáticas, a vertigem de certas geometrias, fazem parte do cotidiano da comunicação comercial. Não há limites para a sua utilização nas marcas comerciais, logotipos, identificação visual, material promocional, artes gráficas, aberturas de filmes, efeitos especiais, desenho animado, programas de televisão, ad infinitum.

A arte cinética profetizou o mundo atual. E Yutaka Toyota ajudou a apontar a nova onda tecnológica e mental ao Brasil. E é uma das nossas referências.

A COR OCULTA. O ESPECTADOR OLHA O REFLEXO DA COR. O MUNDO É UMA “ILUSÃO”. O QUE SE VÊ É APARÊNCIA...

Yutaka Toyota multiplica o tempo e o espaço através de espelhos e reflexos. O desenvolvimento temático do percurso da luz na escultura, as formas com cores refletidas internamente, a elaboração de formas originais.

A cor oculta. O espectador olha o reflexo da cor. O mundo é uma “ilusão”. O que se vê é aparência. A maior parte do universo é feito de matéria escura, invisível, pois não reflete a luz.

A união do que se vê e do que existe. Forma e reflexo. A forma que se completa no invisível, no não visto.

Forma e reflexo. A forma que se completa no invisível, no não visto.

O império do tempo imóvel.

No trabalho de Toyota as superfícies refletoras tem uma função essencial. Elas não refletem o indivíduo que contempla, mas reflete as partes escondidas, não vistas, das esculturas. O artista nos revela o que permaneceria desconhecido. E esta revelação nos traz formas e cores. Nós recebemos a luminosidade através de um jogo de reflexos. Este jogo de espelhos

refletores é intrigante, pois se trata sempre de um revelar. E extremamente moderno, pois na história recente da arte uma das premissas mais fortes é a possibilidade de mostrar tudo ao público, não só o processo de fazer, como a parte oculta dos objetos. Esta é a verdadeira essência do cubismo. E é um retomar da história pois os espelhos atuais tem cerca de 400 anos e a tradição é a de espelho feitos com a superfície polida do metal.

A superfície polida de Toyota reflete a si mesmo, e nos apresenta aquilo que habitualmente não se vê. Não o homem habituado ao seu próprio rosto, mas a entranha cromática da forma.

Mais de uma vez Jorge Luis Borges, escritor de labirintos, infinitos e espelhos, falou do seu receio dos espelhos e do seu fascínio. Ou de sua ojeriza. Numa tarde de outubro de 1982, em Nova York, Borges deu uma entrevista ao New York Times, para Michiko Kakutani. E sobre o pretexto de falar de sua cidade, Buenos Aires, comentou sobre o infinito e os espelhos:

“Existem as planícies e os pampas,

mas é uma cidade tropical. Sente-se o interminável número de eventos, pessoas, folhas, mosquitos, de todos os tipos de insetos, de serpentes. Procriação e espelhos são odiosos porque multiplicam o número das coisas.”

A ideia de infinito, da multiplicação para sempre, eterna, de imagens é assustadora. E os espelhos quando paralelos levam ao infinito.

Existe igualmente a relação do espelho com o mistério, o que se esconde atrás de sua superfície. Que imagens e segredos ele poderia guardar no seu além?

Em alguns casos, o espelho pode ser oracular. Não é ao espelho que a Bruxa Má pergunta sobre a beleza? E o espelho, já na sua história primeira, a da água parada e refletora, serve ao homem para o reconhecimento de si mesmo. É por esta visão que Narciso se apaixona.

Nas lendas e na literatura o espelho pode ser um portal. Através do espelho penetramos em outra realidade, em mundos paralelos, em histórias surreais. Penetramos através do

espelho e encontramos um mundo em que os animais falam e dominam a linguagem e onde a lógica não é sequencial e os efeitos podem vir antes das causas.

Talvez o espelho guarde na sua memória de cristal todas as imagens que nele se refletiram...

Para a tradição romântica os olhos são os espelhos da alma. Estes espelhos refletiriam o mundo interior, não o exterior, e seriam capazes de formatar o que de mais íntimo o seu proprietário possui.

Para Yutaka Toyota e a sua obra o espelho, feito a moda antiga, reflete igualmente o mundo interior, o que dá o sentido à escultura, o seu objetivo final, apresentar este mundo não visível, da estrutura essencial, da geometria como medida da terra, da matemática como medida sideral.

Para Yutaka Toyota três vetores o movem no mundo da impermanência onde vivemos. A primeira é o espaço sideral. A segunda é mostrar o invisível. A terceira é aproximar num único sistema o que parece impensável: o positivo e o negativo; o claro e o escuro; o visível e o invisível; a

matéria e a anti-matéria; o estável e o movimento; o Yin e o Yang.

Proposta do artista. Objetos de seu interesse.

O espaço invisível.

A parte invisível do cosmo. As oposições e as complementaridades.

O ouro e a prata nos trabalhos, nas obras bidimensionais, a simbolizar as oposições e o universo nobre, incorruptível.

O círculo, o quadrado e o triângulo, é a base de todo o meu trabalho, diz Yutaka Toyota.

Formas geométricas partidas, segmentadas e refeitas em outra ordem, em outro ritmo.

A cor no verso que se mostra no anverso e torna visível o invisível.

A noite estrelada da Amazônia transformada no trabalho do Toyota em pontos de intensa luz.

A vibração que emana do cosmos.

O reflexo invertido das pessoas no “Monumento a Imigração”.

Cidade de Registro, Brasil, 2007, uma série de esculturas lúdicas e suaves,

feitas com o material histórico utilizado pelos imigrantes japoneses, os instrumentos, máquinas, roldanas, eixos, moedas, objetos obsoletos que retornaram à vida agora tornados memórias, forma e prazer.

O inventor construtor Yutaka Toyota:

Dirige a implantação e o uso da tecnologia.

Dirige a montagem da peça.

Pinta as superfícies.

Mede o formato: três metros!

Desenha a planta industrial, confere a escala, a definição de materiais.

Duas citações históricas.

“(...) mais do que qualquer outro artista nipo-brasileiro, ele se insere francamente num contexto internacionalizante, e produz uma obra onde confluem, a meu ver, Ocidente e Oriente. Sua linguagem aglutina diversas tendências - sobretudo européias - dos últimos vinte anos. Na base, fica uma consciência construtiva, disciplinada, que busca a organização objetiva e nítida das

formas - e que já representa, por si mesma, uma das facetas também existentes na alma oriental. (Sempre me impressionou a aula de ‘design’ que é a própria bandeira japonesa; e não custa lembrar a simplicidade despojada dos jardins ‘zen’, à sua maneira uma pura expressão de arte minimalista.) Sobre esse pano de fundo construtivista, Toyota superpõe seu gosto por jogos óticos, um cinetismo virtual - vez por outra, atual - o render-se a materiais industrializados de alta sofisticação e assepsia, e, na produção mais recente, o conceito de ‘ópera aberta’. Sem serem propriamente ‘móviles’, seus últimos relevos, em madeira esmaltada, admitem a interferência de forças naturais, ou a manipulação pelo espectador”.

Walter Zanini

ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil - II*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983. p.688.

“No Japão fez pintura figurativa, sobretudo paisagens, desenvolvendo aqui entre nós a sua modalidade pessoal de pintura abstrata simbólica. Em São Paulo entrou em relações com o budismo Hookekyo, cujas concepções influenciaram consideravelmente a sua cosmovisão e a sua arte. Toyota associa em sua pintura o cósmico e o humano, com um sentimento imanentista que funde a angústia espiritual com o dinamismo intrínseco da matéria e liga a esperança humana a um senso de espacialidade. Vive intensamente a tensão alucinante de nossa época e a tragédia do homem coagido e esmagado por condições sociais alienadoras. Aspira por um mundo de paz e de expansão ilimitada da personalidade humana. O desejo quase obsessivo de escapar da coação e a busca dos amplos espaços são a nota característica de seus magníficos quadros dos últimos anos. (...) O círculo é o símbolo fundamental para Toyota. Símbolo multivalente do mundo da energia, da paz e do homem, que traduz o esmagamento pela alienação e a expansão libertadora. Seus quadros contêm sempre círculos, mandalas budistas, ‘mundos pequenos’

de angústia e ‘mundos grandes’ de esperança e integração cósmica”.

Mário Schenberg

SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.



HOMENAGEM

ISA ADERNE NO NORDESTE DE SUAS XILOGRAVURAS

Herdeira do legado expressionista “goeldiano”, Isa estabeleceu um trânsito criativo entre o imaginário popular e o universo da arte “culto”, promovendo circularidade entre as respectivas criações, desconstruindo tradicionais fronteiras

MARIA LUISA LUZ TAVORA

No dia 4 de fevereiro deste ano de 2019, faleceu no Rio de Janeiro, a artista Isa Aderne. Destaco sua participação no processo de circulação da xilogravura, no Rio de Janeiro, nos anos 1960. Nesse processo histórico de ativação da gravura artística no Brasil, Isa contribuiu de maneira singular para a assimilação da xilogravura não só como meio moderno de expressão, mas como instrumento para a formação de crianças e adultos, atenta aos problemas sociais. A atividade artística, o ensino e a pesquisa teórica integraram-se na trajetória desta artista.¹ Herdeira do legado expressionista “goeldiano”, Isa estabeleceu um trânsito criativo entre o imaginário popular e o universo da arte “culto”, promovendo circularidade entre as respectivas criações, desconstruindo tradicionais fronteiras.

Nascida em Cajazeiras, em 1923, viveu em constantes mudanças de domicílio no Nordeste, para onde seu pai era enviado a serviço como “engenheiro das secas”. Nesta geografia e com o destino de migrações sucessivas dividiu sua infância com a cidade do

Rio de Janeiro, onde foi batizada. A fome, a miséria e doenças como o tifo constituíram o cenário de sua experiência de mundo.

Seu interesse por arte manifestou-se quando passou a estudar em um colégio de freiras, muito distante de sua casa, onde permaneceu interna. Ali começou a desenhar e a pintar, fazendo cópias de imagens de livros, o que logo abandonou por um desenho próprio. No Rio de Janeiro, uma amizade familiar aproximara Isa do neto de Modesto Brocos, com quem brincava em seu ateliê. Isa mantinha vivamente na memória, os desenhos e pinturas deste artista que a motivavam a seguir sua aproximação com a arte.

Ainda no colégio de freiras, decorava as capas de seus cadernos com imagens de carimbos que fazia com a casca de cajá, madeira usada pelos artistas gravadores do cordel. Violeiros e cantadores alegravam as festas que seu pai promovia para os operários das obras, num cenário de “livrinhos pendurados”, “gravurinhas” que encantavam Isa.

Com quinze anos, Isa veio para o Rio de



Fig. 1: Queremos Chuva II, 1968. Isa Aderne. Xilogravura em preto e branco sobre papel de arroz, 55,5x 21,1 cm. Acervo particular. Foto: José Augusto Fialho Rodrigues.

Janeiro com a família, onde passou a estudar no Colégio Anglo-Americano. Em sua sala de aula, estavam dispostos vários modelos em gesso de obras de Bernardelli. Durante as aulas de matemática, de latim e outras que considerava enfadonhas, a artista se distraía desenhando os tais modelos. Desenhou muito para seus colegas. Ficou famosa no colégio por causa de seus desenhos.

Embora seu pai projetasse para ela um futuro na arquitetura, em 1947, Isa prestou exame para a Escola Nacional de Belas Artes. Escolheu o curso de pintura que só concluiu em 1960, após sucessivas interrupções para casar e ter seus quatro filhos. A artista acompanhava como ouvinte, com muito interesse, as atividades do ateliê do curso de especialização de gravura², um “refúgio” para a livre criação, onde sua irmã Laís Aderne era orientada por Oswaldo Goeldi. Projetava ser aluna do mestre, tão

logo finalizasse o curso de pintura.

Embora seduzida pela orientação do mestre Goeldi, Isa não chegou a ser sua aluna como pretendia, a partir de março de 1961. Goeldi falecera em fevereiro, sendo substituído por Adir Botelho, até então seu assistente, garantindo a continuidade de um ensino moderno. Isa concluiu o curso de gravura em três anos, durante os quais esteve muito mobilizada pela obra de Paul Gauguin. Interesse despertado pelo manuseio do livro artesanal de Gauguin - NOA-NOA, adquirido por Adir Botelho e disponibilizado para os frequentadores do ateliê, desde o período sob a orientação de Goeldi.

Todavia, o mestre Goeldi continuava sua referência, seu “orientador espiritual”, de quem apreciava os pretos e a luminosidade sutil, obtida com delicados cortes. Isa elegeu a via expressionista para seu trabalho e a xilogravura como meio preferencial de expressão, impregnando sua obra de intensidade e energia.³

Em 1964, tendo concluído o curso de gravura, a artista foi chamada a substituir sua irmã Laís Aderne no ateliê da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro. Esta experiência na Escolinha foi relevante para os rumos de sua xilogravura, àquela altura muito influenciada pelo trabalho de Goeldi. Isa reconheceu esta situação revelando a via de amadurecimento de sua gravura, a partir desta atuação na Escolinha: “[...] eu comecei a ter influência da gravura popular do Nordeste, no convívio com meus alunos de Pernambuco, me lembrando do que eu tinha visto lá.[...]”⁴ O salutar contato com os irmãos

José e Antônio Barbosa, entalhadores, despertou-lhe um acervo existencial de imagens adormecidas, como os livrinhos de cordel, que a motivaram a decorar as capas para seus cadernos infantis, com carimbos de casca de cajá.

Reanimadas em sua memória, estas imagens e outras mais transformaram o processo imaginativo de suas xilogravuras. Voltou-se para os aspectos culturais que lhe eram próprios, como afirmou: “[...] fui esquecendo o Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo que eu vi, também a parte estética do cordel. Tudo isso passou a influenciar o meu pensamento.”⁵ Com esta consciência, o processo de criação de Isa passou a refletir um permanente diálogo com sua vida, associação visceral entre obra e vida, questão tão cara ao trabalho do artista popular. Cabe-lhe o que escreveu o historiador Argan sobre Paul Gauguin, artista que tanto admirava: “[...] em seu pensamento, a imaginação não se opõe contra, nem vai além da consciência da realidade, mas é uma extensão da consciência, que assim também compreende a vida vivida, o passado.” (ARGAN, 1992:134) Movida pelo processo pessoal de retomada de suas raízes nordestinas, Isa privilegiava a dimensão política da existência. Inseriu-se no debate cultural dos anos 1960, quando a preocupação com as tradições brasileiras afirmava o caráter nacionalista da cultura popular. A Escolinha de Arte do Brasil constituía o lugar de valorização desta postura. Para seu fundador Augusto Rodrigues e parte significativa de intelectuais modernistas a arte popular



Fig. 2: Parem os Ventos! 1968. Isa Aderne. Xilogravura em preto e branco sobre papel de arroz, 60x20cm. Acervo da artista. Foto: José Augusto Fialho Rodrigues.

constituía um corpo de referência de aproximação com a realidade brasileira. A xilogravura, afinada ao traço popular, recebeu destaque com aceitação e premiações a seus criadores, nos anos 1960,⁶ na importante instância oficial de legitimação das artes plásticas de então, - o Salão Nacional de Arte Moderna.

Além do legado deste entendimento na Escolinha, a experiência do ensino da gravura no Uruguai, em 1968, contribuiu para o processo imaginativo de Isa. A convite da Divisão Cultural do Itamaraty, a artista trabalhou em Salto, cidade situada a quase 500km de Montevidéu, espaço tensionado por guerrilha urbana com atentados a bombas e sequestros de embaixadores, praticados pelos Tupamaros e seus apoiadores. Muito descontentamento e muitas reivindicações da população ao governo uruguaio. Os alunos de Isa integraram suas gravuras às lutas e resistência política: “Queremos escolas” eram, por

exemplo, frases gravadas em suas “obras-panfletos”.

Ao retornar ao Brasil, Isa renovou seu interesse pela gravura com acentuado caráter político como se observa nas obras que destaque da série “Queremos Chuva”, ou em “Parem os Ventos”, “Procura-se um Padroeiro” e “E agora José?”. São gravuras realizadas em 1968, ano difícil para a vida brasileira, atormentada pela repressão à liberdade de expressão imposta pelo regime militar, desde 1964. Questão que se aprofundou com o Ato Institucional-n.5, em dezembro daquele ano.

Em “Queremos chuva,II”(Fig.1),figuras de frente para o observador, faces distorcidas com expressão grave, afrontam a tragédia natural da seca nordestina. Referência direta à reinvidicações dos alunos uruguaios. Isa participa de um sentimento nacional, conforme afirmou: “[...] eu escrevia “queremos chuva” porque eu era nordestina,[...] eram caras em posições diferentes, com uma expressão de que elas estavam angustiadas, querendo alguma coisa.”⁷

Para a série “Queremos chuva”, Isa explorou a memória nacional do sofrimento gerado pela seca, colocando o observador diante de uma angústia contemporânea, a reivindicação da liberdade. A iconografia do pesadelo nordestino estendia-se como metáfora dos pesadelos de muitos brasileiros. Um modo de significar algo que não podia ser dito comentado.

Em “Parem os Ventos”(Fig.2),⁸ tem-se uma ordem, diferentemente do apelo sofrido do “Queremos Chuva”. Inspirada na literatura bíblica do Apocalipse, Isa apresenta numa síntese eloquente, rostos e mãos dos quatro anjos da Terra, seres superiores, no momento em que surgem das alturas dando ordens aos ventos. Homens? mulheres? aplacam a ação devastadora da Natureza. De que outros “parem” estaria tratando esta gravura? Parem a dominação, parem a censura, parem as perseguições...

Ousadia merecedora de destaque é a gravura “Procura-se um Padroeiro”(Fig.3). Baseada na tradição oral do sertão baiano, a mãe de Isa lhe contava que as prostitutas tinham

um padroeiro, Santo Onofre, que na iconografia cristã era apresentado com o corpo nu e longos cabelos cobrindo seu corpo. No âmbito da religiosidade popular, carregando seu santinho em suas bolsas, estas mulheres acreditavam que receberiam ajuda deste santo para “arranjar freguês”. Isa conjuga as tradições cristã e sertaneja à visão dos cartazes que eram fixados em áreas de grande circulação das massas, como aeroportos, correios, rodoviárias, etc. Cartazes com fotos da identidade dos perseguidos políticos, de frente e de perfil, encimadas em letras garrafais com o alerta “Procura-se”.

Ávida por registrar em sua arte repúdio a tal estratégia, Isa compõe uma gravura na dominante vertical, com a figura do Santo Onofre, ao centro, em conformidade à tradição religiosa. Abaixo, o mesmo alerta “Procura-se” e figuras femininas dispostas de frente e de perfil, à semelhança dos cartazes políticos. Todo este universo ambivalente da tradição popular e da realidade política recebe uma moldura gravada como uma renda de bilro. Uma sofisticação gráfica, resultado da

maestria técnica da artista sobre a madeira. Estava Isa traduzindo um fragmento vivo de sua própria existência. Esta gravura participou do XVIII Salão Nacional de Arte Moderna. Embora fosse uma alusão política mais explícita, Isa não sofreu censura conforme seu depoimento: “Botei isto no Salão Nacional de Arte Moderna. Ninguém entendeu. Ninguém entendeu também “Queremos Chuva”, mas era uma posição política e o pessoal mais próximo achava graça de como eu fazia politica com a gravura”.⁹

Suas xilogravuras ofereciam-se a uma dupla abordagem: considerar e remeter as imagens ao universo da cultura nordestina,- a tragédia da seca, suas histórias, sonhos e pesadelos, e/ou percebê-las em outro registro de ação e de diálogo permanente com as questões político-sociais vividas no Brasil, submetido ao regime militar. Não se tratava apenas de puro estímulo intelectual mas uma posição crítica em relação às “tendências sociais existentes”.(SHUSTERMAN,1998:109). Isa cria um modo singular de equacionar tradição e contemporaneidade. O traço é espontâneo, aparentemente ingênuo, mas sua gravura exige do observador maior envolvimento com uma arte que se quer uma modalidade de intervenção na realidade. Isa, através do seu risco, de sua força, de seu corte, apela para a consciência e ação políticas.

“E agora, José ? (Fig. 4) foi o novo título dado a uma obra feita antes de Isa ir para Salto, no Uruguai. Constituíam-se de duas gravuras, originalmente nomeadas, “Vacac gordas” e “Vacac Magras” a serem expostas lado a lado. Uma tratava da abundância e a outra da



Fig. 3: E agora, José? 1968. Isa Aderne. Xilogravura em preto e branco sobre papel de arroz, 49x19,5cm. Acervo da artista. Foto: Catálogo Isa Aderne Gravuras, SESC / São João de Meriti, jul. 1998.

carência, oferecendo-se como metáforas para o observador contemporâneo.

Impactada pela decretação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, Isa preferiu substituir o título “Vacac Magras” por uma pergunta “E agora, José?” por certo, uma indagação de boa parte dos brasileiros. Incisões irregulares, num ritmo assustador, traduziam o desespero, a angústia diante de um território devastado. Não mais um pedido, nem uma ordem e sim uma indagação. A órbita de sua gravura era o presente vivido. Isa promovia o encontro de uma sensibilidade expressionista, potencializada de subjetivações, com o universo da cultura popular, agudizando a relação arte-existência.

Manejando um repertório da visualidade popular do universo nordestino, colando tempos e exercitando suas memórias,

Isa qualificou suas xilogravuras como espaço de reflexões, partilhando-o com o observador. A gravura popular transformou-se em virtude. A artista simplificou a forma para ampliar o olhar. Para o observador, uma exigência: atentar-se aos problemas éticos, morais e políticos que lhe eram contemporâneos “Um exercício significativo do drama de estar no mundo”.(BRITO, 2003:123)

Foi assim que Isa Aderne gravou na madeira suas imagens, na urgência de significar “seus agoras”.

NOTAS

1 A artista trabalhou no Museu da República/RJ, na área de restauração, tornando-se chefe de pesquisa deste setor. A atribuição do quadro de D. João VI e Dona Carlota Joaquina (1815) ao pintor Manuel Dias Oliveira foi de sua autoria; no âmbito do ensino da arte, sua atuação estendeu-se por vários pontos do país, com destaque para os trabalhos realizados para a Secretaria de Educação da Bahia, com meninos de rua na comunidade Nordeste de Amaralina assim como a criação do NUCLEARTE, um curso de gravura; na PUC, do Rio de Janeiro, como professora agregada, trabalhou junto com seus alunos de Prática de Ensino em atividades de gravura também com meninos de rua. Além do ensino, Isa fez ilustrações, produziu, e nos anos 1990, cenografias para o Grupo Hombu, com destaque para a peça Fala Palhaço, trabalho destacado com Prêmio Coca-Cola de Melhor Cenografia, em 1991.

2 Tratava-se do “Curso de Especialização da Gravura de Talho-doce, da Água-forte e Xilografia”, criado em 1951. Até então, orientavam

a oficina Raimundo Cela até 1954; Oswaldo Goeldi de 1955/61, Com a morte de Goeldi, Adir Botelho que fora assistente dos dois mestres, assumiu o ensino. Esta oficina não estava atrelada à estrutura curricular da ENBA. Seus professores eram contratados como técnicos, categoria que não tinha acento nos colegiados deliberatórios, a Congregação e o Conselho Departamental. Tal autonomia possibilitou-lhes a implantação de uma metodologia de ensino livre do quadro ideológico e ainda conservador da ENBA, que concebia a gravura como arte menor, atividade de especialista. Sobre o assunto ver TAVORA, 1999, p. 52-67.

3 Outros artistas, contemporâneos de Isa, ampliaram o campo da xilogravura a partir de múltiplas abordagens conceituais, tais como Lygia Pape na pesquisa neoconcretista; Fayga Ostrower com pesquisa na abstração sensível; Gilvan Samico com um simbolismo refinado do traço popular e Roberto Magalhães na xilogravura alegórica e satírica.

4 ADERNE, Isa. Em depoimento

gravado à autora. 1/10/1996.

5 Idem.

6 Isa Aderne foi aceita em todos os Salões de Arte Moderna a partir de 1961; Samico teve Isenção de Júri, em 1961, recebeu o prêmio de Viagem ao País, em 1962 e o de Viagem ao Exterior, em 1968. Newton Cavalcanti, por sua vez, teve isenção de Júri, em 1963; foi contemplado com os prêmios de Viagem ao País, em 1964 e de Viagem ao Exterior, em 1972.

7 Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 4/3/1999.

8 Primeira gravura que Isa realizou ao voltar do Uruguai. Apresentou-a no Salão da Bússola, em 1969, no MAM-Rio.

9 ADERNE, Isa. Em depoimento gravado à autora em 1/10/1996.

REFERÊNCIAS

BRITO, Ronaldo. Iberê Camargo: Carretéis. In *Diálogos com Iberê Camargo*. In SALTZSTEIN, Sônia (org.) *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Do Iluminismo aos movimentos

contemporâneos. Tradução Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GRAVURA BRASILEIRA HOJE: *depoimentos*. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) vol. II, SESC/RJ, 1996.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura Artística Brasileira Contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*. PPG em História Social /IFCS / UFRJ (tese de doutoramento), 1999.



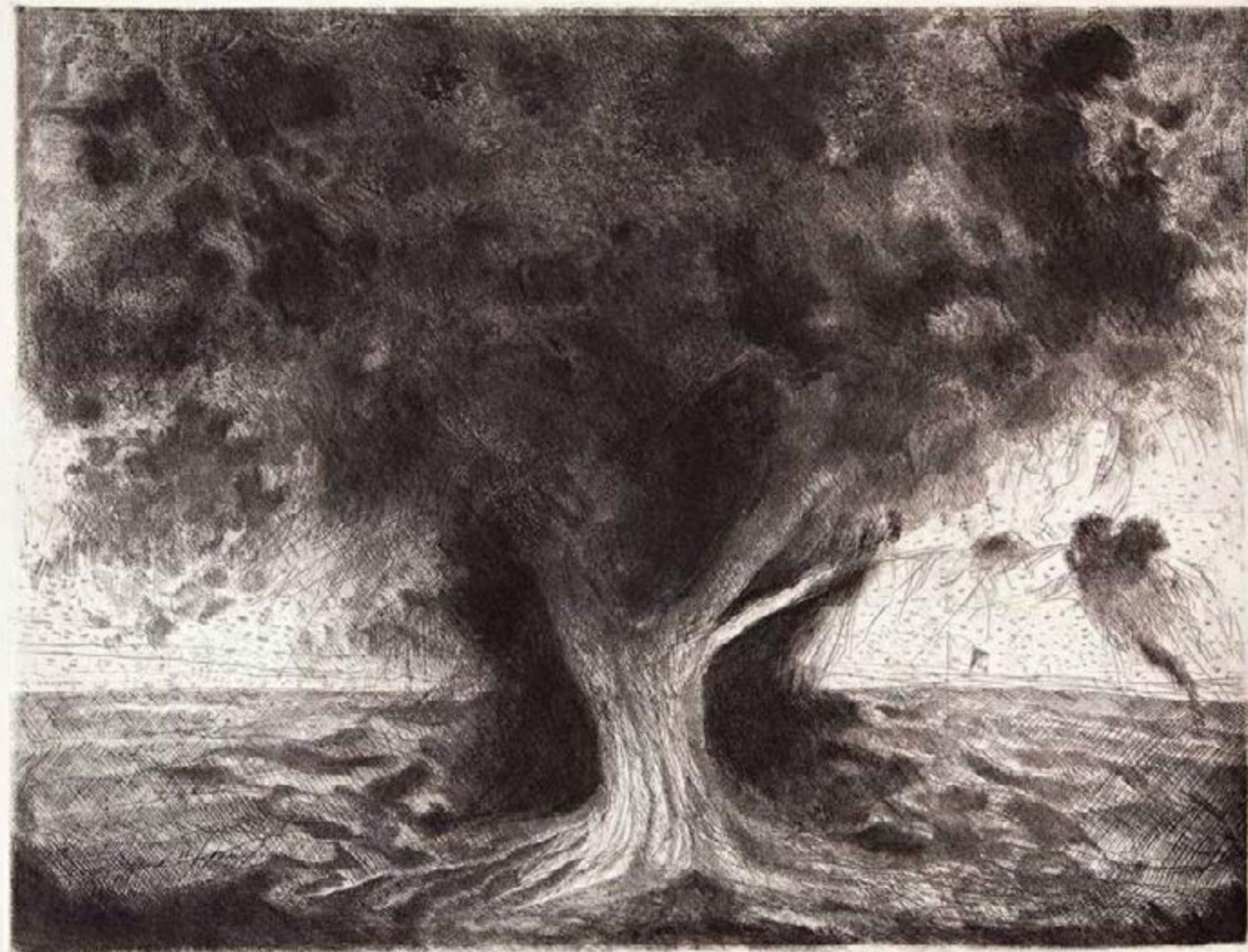
ARTIGO

EVANDRO CARLOS JARDIM: A TRAVESSIA DE UM MESTRE NA GRAVURA BRASILEIRA

O jornal Arte & Crítica apresenta, pela primeira vez, um registro em audiovisual. E traz o fragmento de um instante na trajetória de mais de seis décadas do artista e professor

LEILA KIYOMURA
ABCA/SÃO PAULO

Imagens deste artigo: reprodução.



Evandro Carlos Jardim é um dos mestres da gravura contemporânea, além de incentivar, há mais de seis décadas, a formação de centenas de artistas de todo o Brasil como professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Neste vídeo, o *Jornal Arte & Crítica* da Associação Brasileira de Críticos de Arte apresenta um registro da exposição *Evandro Carlos Jardim: Quando a natureza é gravura* realizada pela Fundação Mokiti Okada de 21 de agosto a 11 de outubro de 2019 no Centro Cultural do Solo Sagrado de Guarapiranga.

A arte de Jardim é um aprendizado poético. Revela 84 anos de convívio com a luz e a sombra das manhãs. Uma vida filtrando as folhas das árvores, o voo dos pássaros, as linhas do horizonte na infinitude de cada gravura. Jardim desenha o tempo sempre recomeçando. A mesma árvore ressurgem em novos traços e movimentos. E no vazio das impressões povoam a técnica e a contemplação, a ciência e a arte de refletir o universo.

Neste vídeo, os leitores/espectadores vão observar o encontro de um grupo de alunos que, hoje, também são artistas reconhecidos no Brasil e no exterior e professores da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo: Cláudio Mubarac, Geraldo de Souza Dias, Jacqueline Aronis, Madalena Hashimoto Cordaro, Marco Buti e Paulo Portella Filho.

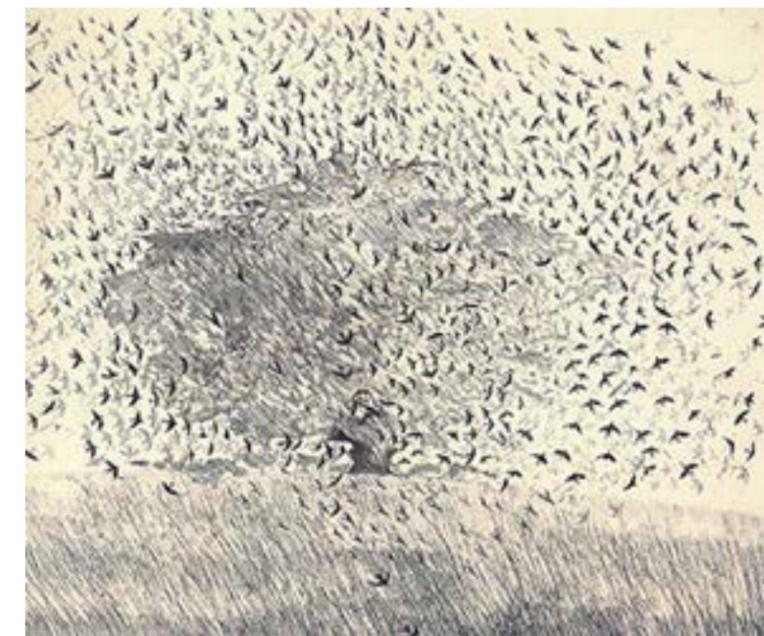


Fig. 1: Esther Martins Moreira, Sem título, 1990.
Foto: Coleção particular.



ARTIGO

BAUHAUS E ESTHER MOREIRA: DUAS TRAJETÓRIAS

100 ANOS DE BAUHAUS: UMA TRAJETÓRIA COLETIVA E SEUS DESDOBRAMENTOS

A oportunidade de lembrar seu centenário nos leva a recuperar o episódio desse movimento inovador e revolucionário, que tirou do historicismo mais de dois mil anos de Arte ocidental...

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

A Bauhaus possui uma importância imensurável para definir o design como o conhecemos hoje. Foi uma escola de artes direcionada não apenas para a formação de designers como, também, para o ofício a partir de diversos materiais ligados à indústria moderna tais como o vidro, o metal e o cimento.

Alguns historiadores definem seu ponto de partida como uma simbiose entre o expressionismo alemão, um romantismo social e um misticismo expresso pela abstração cultivada¹. A oportunidade de lembrar seus 100 anos nos leva a recuperar o episódio desse movimento inovador e revolucionário, que tirou do historicismo mais de dois mil anos de Arte ocidental.

Fundada em 1919 pelo diretor Walter Gropius (1883, Berlim, Alemanha-1969, Boston, EUA), possuía um cunho coletivo pois toda a produção ganhava autoria do movimento. Arquiteto de avançadas ideias formais com experiência em materiais como o aço, cimento e vidro Gropius e seus colegas fundadores, com os demais colaboradores, possuíam a intenção primordial de sintetizar todas as Artes. Produziriam juntos

não apenas arquitetura, mas uma integração estética com conteúdo comum, visando a uma unidade técnica e artística.

Outro aspecto seria pensar a beleza dos objetos segundo sua funcionalidade: tudo que é útil conteria beleza². A forma imporia seu valor estético de acordo com sua sobriedade - ou melhor, ausência de superficialidade.

Duas figuras se destacam neste contexto. A primeira delas, Wassily Kandinsky (1866, Moscou, Rússia-1944, Neuilly-sur-Seine, França), eleito pela História da Arte por suas então inovações. Kandinsky lecionou na escola, de modo que trouxe à tona a liberdade de criação e o constante amadurecimento de seu pensamento teórico e seus trabalhos abstratos.

A segunda, Paul Klee (1879, Münchenbuchsee, Suíça-1940, Muralto, idem), um professor com ideias extremamente originais e excepcionais. Suas aulas exigentes partiam de um cunho racional, sintetizando a estética das formas com a excelência da execução. Foi mestre do departamento de vidro, sendo sucedido pela talentosa Marianne



Fig. 2: Bauhaus em Dessau, prédio principal. Foto: 2005. Cethegus. Wikimedia Commons.

Brandt (1893, Chemnitz, Alemanha-1983, Kirchberg, idem), de quem podemos omitir com quem foi casada, para frisar seu pioneirismo na criação de objetos utilitários, cujo design continua repaginado até o presente. Tudo na mais desconhecida autoria da mulher artista...

Dentre os mais polivalentes, teremos que mencionar a personalidade de László Moholy-Nagy (1895, Budapeste, Hungria- 1946, Chicago EUA), defensor da integração entre tecnologia e indústria. Focou seu trabalho na experimentação fotográfica, por meio da técnica de colagem de negativos, criando efeitos artísticos distintos na impressão das fotos. Foi considerado, por alguns, o homem renascentista do século XX. Dotado de larga paleta de aptidões, era, para seu tempo, simplesmente excepcional.

Partindo destas informações - os desdobramentos -, destaque, como enunciado no título, dois destinos diferentes que foram tomados. Um foi na região Central da Europa, onde registramos instituições de caráter similar. Percebe-se, ali, o uso das mesmas ideias e do *modus operandi* da Bauhaus original. Em uma curta distância temporal, nota-se a penetração das ideias da escola em outros continentes, como nas Américas. Nestas, fica evidente a presença dos fundadores originais, que, ao fugirem da Primeira Guerra, encontraram acolhimento em países tais como os EUA e o próprio Brasil. E, no caso dos EUA, a expansão visual e material do, então, moderno. Desta maneira, constrói-se uma possível cartografia ideológica, política e estética, ligada a este movimento.

BAUHAUS E A EUROPA CENTRAL

Para o público brasileiro, acostumado naturalmente aos grandes centros da Arte europeia ocidental - seja por questões afeitas à distância geográfica ou pelo apagamento historiográfico -, apresento aqui outras escolas surgidas quase simultaneamente, vinculadas às mesmas ideias vigentes no raiar do século XX. Não poderíamos deixar de mencionar a existência de uma Oficina fundada pelo ex-aluno da Bauhaus Alexandre Bortnyik, em Budapeste, em 1928³.

Ao contrário desta Oficina, centrada apenas nas Artes gráficas, no mesmo ano **é fundada uma** instituição pedagógica voltada às Artes e diversos ofícios. Possuía



Fig. 3: Wassily Kandinsky. Amarelo-Vermelho-Azul, 1925. Fonte: Organização Wassily Kandinsky.

uma filosofia de ensino idêntica à bauhausiana. Localizada em Bratislava, capital da Eslováquia, e denominada SUR (*Skola Umeleckých Remesiel*), onde, posteriormente, Moholy-Nagy chegou a expor suas obras e proferir diversas palestras⁴.

Além dele, a potência desta nova escola despertou o interesse de outros professores tais como o de Josef Albers (1888, Boltroop, Alemanha- 1976, New Haven, EUA), que se interessava em lecionar nesta citada instituição⁵. Sobre a SUR, o próprio Gropius mostrou-se entusiasmado com o surgimento dela. Observou, com satisfação, o teor contemporâneo das ideias e a amplitude das múltiplas oficinas, voltadas a diversos meios para além da indústria gráfica, apoiando sua existência. Valorizou

e incentivou, como muito positiva, a sua ligação com a produção industrial em série.

Partindo da SUR, onde foram jovens mestres, destacam-se dois artistas nacionais da maior importância para a pintura da Eslováquia do século XX: Mikulas Galanda (1895, Turčianske Teplice, Eslováquia-1938, Bratislava, idem), prematuramente falecido, e Ludovít Fulla (1902, Ružomberok, Eslováquia-1980, Bratislava, idem)⁶, com longa trajetória artística posterior. Da mesma forma que a Bauhaus, a SUR (*Skola Umeleckých Remesiel*) fechou suas portas por motivos políticos que já presenciavam a declaração da Segunda Guerra Mundial, em 1939⁷.

O CASO AMERICANO

Diversos artistas da Bauhaus transferiram-se para os EUA, muitos deles por meio de convites. Em 1937, por exemplo, Moholy-Nagy mudou-se para Chicago e, por indicação de Gropius, na época professor da Universidade de Harvard, foi convidado pela Associação de Artes e Indústrias para se tornar diretor da *New Bauhaus*, a primeira escola de Design Industrial dos Estados Unidos.

Além do já mencionado Josef Albers, outros também vieram: Marcel Lajos Breuer (1902, Pécs, Hungria-1981, Nova York, EUA) - conhecido por seus traçados de mobiliário e pela icônica poltrona *Wassily* (1925)⁸ - foi responsável, já nos EUA, pelo projeto e construção das primeiras edificações totalmente em cimento armado. Foi também nomeado diretor da faculdade de Arquitetura de Harvard. Já Herbert Bayer (1900, Haag am Hausruck, Áustria-1985,



Fig. 4: A. Balán e Z. Rossmann. Prédio da SUR, Bratislava. 1928-1932. Foto: Jaromír Funke, Arquivo particular.

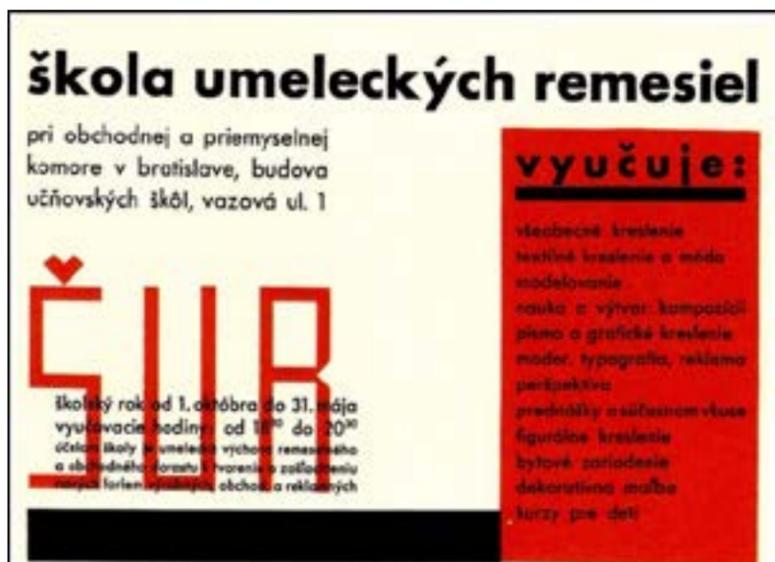


Fig. 5: Vladimír Bahna. Výročná zpráva SUR v Bratislave, 1930-1931.

Montecito, EUA) acabou sendo responsável por suas esculturas urbanas, desde *Double Ascension* (de 1969, em Los Angeles) até *Articulated Wall* (de 1985, em Denver).

No caso brasileiro, tivemos o mérito de receber Alexander Altberg (1908, Berlim, Alemanha-2008, Marília, Brasil), formado pela Bauhaus. Chegou ao Brasil em 1930, radicando-se no Rio de Janeiro. Com pouca receptividade profissional, teve a oportunidade de atuar junto de Lucio Costa, tomando um rumo diferente em sua carreira de arquiteto⁹. Nesse contexto, é importante também mencionar Grigori Warchavchik (1896, Odessa, Ucrânia-1972, São Paulo, Brasil), da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil¹⁰.

Apesar do desejo aqui exposto de realçar o centenário da Bauhaus, é correto lembrar que esta iniciativa não é inédita. Aqui, encontra-se a ampliação do eco da efeméride na denominada *Bauhaus Imaginista: aprendizados recíprocos* - projeto internacional que abrange diferentes exposições, simpósios e debates, percorreu países influenciados pela pedagogia original da escola tais como Japão, China e Rússia. No Brasil, o evento fez parte da programação por intermédio das realizações no SESC Pompeia¹¹, no final do ano passado (2018) e início deste (2019).

ESTHER MOREIRA - UMA TRAJETÓRIA INDIVIDUAL E SEU DESFECHO

As tendências libertárias se intensificaram até chegarmos à contemporaneidade, banhada pela subjetividade, pelo repertório arquivístico de cada artista e pela fluidez

entre o formal e a abstração máxima. Destaco, aqui, a produção de Esther Martins Moreira (1958, Rio de Janeiro, Brasil-2015, idem). Seus trabalhos tiveram a oportunidade única de serem exibidos no Centro Cultural dos Correios, no Rio de Janeiro, entre maio e julho do ano em curso, quando foram acompanhados de uma apreciação crítica nossa, a ser transcrita a seguir.

Para mim, é um privilégio escrever sobre uma artista cujo intrigante trabalho apresenta produção que nos atrai, e leva à apreciação do público às mais íntimas percepções que brotam de sua alma e se refletem em uma expressão muito particular.

Assim como as densas vegetações da Serra da Capivara, no Piauí, foram capazes de resguardar, nas paredes, as pinturas rupestres que registram rituais do mundo místico dos primórdios da Humanidade, a criação de Esther Martins Moreira resgata da alma humana pulsões primárias, de desafiador acesso e paisagens internas advindas do inconsciente.

Sua produção foi, muito provavelmente, instigada pelo trabalho de Nise da Silveira (1905, Maceió, Brasil-1999, Rio de Janeiro, idem), médica brasileira. Sua formação em psicologia e escritos sobre *A estética kantiana e sua influência na psicologia analítica de Carl Jung* (2013), resultante dos seus estudos de doutorado, refletiram em uma criação artística bidimensional de desenhos e pinturas de expressões que variam entre o figurativo e o expressionismo, sempre com atribuições advindas da psicanálise.



Fig. 6: László Moholy-Nagy (segundo em pé, do lado esquerdo) na SUR, em Bratislava, em 1931. Fonte: I. Mojziso, SUR, p.130.

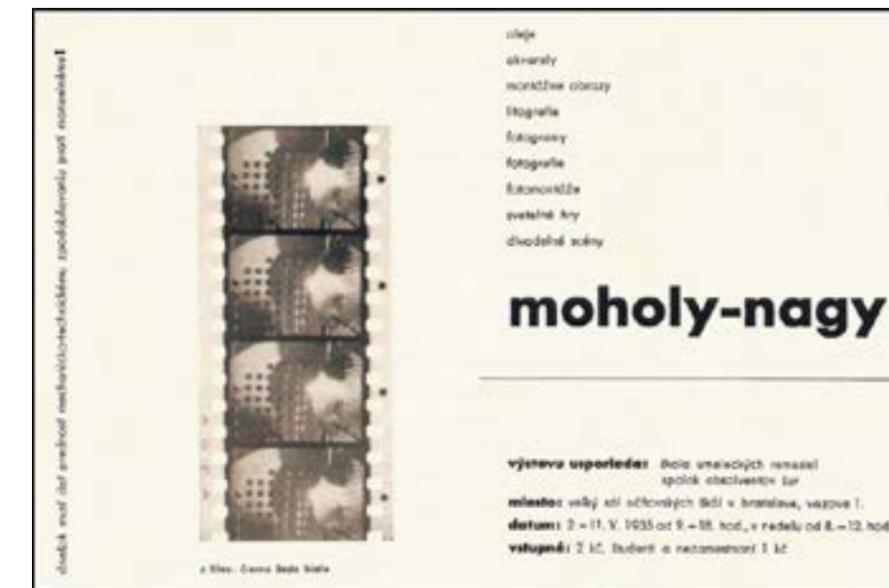


Fig. 7: Capa de catálogo da exposição de Moholy Nagy. 1935. Bratislava.



Fig. 8: Esther Martins Moreira, Sem título, 1990. Foto: Coleção particular.

Esther focava na investigação da identidade humana, associada à sua realidade interna, explorando suas inúmeras facetas e aspectos escondidos, segundo afirma: “Temos contato, via de regra, apenas pelos sonhos, compulsões, obsessões e fantasias.”

Vê-se, em suas obras, profícua inspiração estilística, com a mesma iniciativa de Kandinsky, Klee e Jean-Michel Basquiat (1960, Nova York, EUA-1988, idem), observadas as diferenças relacionadas à liberdade proposta na expressão de apego sensorial, muito mais do que racional, e menos rigidez das formas.

Da mesma forma que o artista americano, de ascendência porto-riquenha, Basquiat preferia registrar os vínculos sociais e captar a psique individual.

Sua permanência em Londres, marcada pela graduação em Artes pelo *Central Saint-Martin College of Art and Design*, seguida pelo mestrado em Artes Plásticas/Pintura no *Royal College of Art*, lhe oportunizou um ambiente de exploração de linguagem com densidade profunda e meditativa. Este ambiente, ao qual ela tinha acesso na época, era repleto de amplitude, competição, confronto e crescimento instigante possibilitando-lhe, assim, desenvolver amplamente sua produção artística, talento e criatividade, tanto no convívio quanto na crítica. Tudo leva a crer - pelo legado de suas obras - que Esther seria bem-sucedida.

Suas obras apresentam cores vibrantes e contrastantes que irradiam em composições com sombras e elementos de caráter ameaçador. Estes podem ser advindos deste mundo interior, muitas vezes desconhecido, ou talvez de medos relativos à sua realidade e à finitude de experiências. Pesarosamente, não houve tempo suficiente para que o conhecimento de sua obra recebesse o merecido prestígio.

Nesta oportunidade, o amplo panorama presta a devida atenção às obras para as quais a artista dispensou títulos e que foram realizadas durante os anos de 1990, mostrando como foi capaz de produzir visualizações palpáveis e palpitantes, mesmo em seu tempo exíguo de vida. Esther nos permite adentrar, com sensibilidade, o nosso interior para alcançar a mensagem universal que é

nosso denominador comum em todas as experiências particulares.

Para concluir, um talento individual como Esther - imerso em subjetividade e em liberdade - representa um minúsculo, porém importante ponto na urdidura do nosso moderno e industrial tecido artístico, onde encontramos emendas, acréscimos e avanços individuais e coletivos, a exemplo dos citados da Bauhaus e em outras criações de talentos nacionais e internacionais.

Ainda assim, o denominador comum e inovador só é possível por caminhos - às vezes traiçoeiros - de plena liberdade, sendo estes genuínos e duradouros até o presente. Assim se apresentam, e são representados nesta matéria, ambas as trajetórias diante de nós, para as quais ousou solicitar a compreensão do leitor.

NOTAS

1 São estes os historiadores: Radislav Matustik, na publicação *Bauhaus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského Fondu Výtvarných Umení, 1965; e Iva MojzISOVÁ na publicação *Skola moderneho umenia-bratislavská SUR 1928-1930*. Bratislava: Artforum, 2013.

2 Na opinião unânime dos dirigentes da Bauhaus Walter Gropius, Hannes Meyer e Mies Van der Rohe. Dentre eles, além de Gropius, Meyer visitou a escola citada em Bratislava (além de Praga, Karlovy Vary e Brno, dentre outras, em 1935) escrevendo cartas de admiração ao historiador da Arte Josef Vydra, diretor da SUR.

3 Inicialmente, surgida em Budapeste, em 1928, a partir do aluno da Bauhaus, Alexandre Bortnyik (1893, Targu Mures, Romênia-1976, Budapeste, Hungria), a escola especializada em Artes gráficas modernas, chamada *Mühely (Oficina)*.

4 Arquivo fotográfico (n. 17) da visita de Moholy-Nagy, recolhido para defesa de mestrado *Skola umeleckych remesiel 1928 - 1939*. (1967) por Zuzana Trepková (Paternostro).

Acessível no arquivo da Faculdade de Filosofia da Universidade J. A. Komensky, Brastilava.

5 Sua admissão na SUR não se realizou em virtude do convite recebido dos EUA, a fim de que fundasse a *Liberal Arts College*, na Carolina do Norte, Escola de Artes Liberais em que se formaram Robert Rauschenberg (1925-2008) e Kenneth Noland (1924-2010), dentre outros.

6 Ambos chegaram a visitar a Bauhaus, em Berlim, em 1930-1931.

7 Esta escola retomou sua existência após a guerra (1947) e continuou a funcionar com siglas diferentes (VSUP, SUP e/ou SSUP), a maior parte do tempo já sob a direção do excepcional Jozef Brimich (1922-1996) também historiador da Arte, que manteve os princípios idênticos que a escola cultivava até o presente. Responsável pela formação de diversos artistas (alguns teóricos, como no meu caso) no campo das Artes visuais e Cinematografia contemporânea (Juraj Jakubisko) na Eslováquia.

8 O nome da poltrona foi dado em homenagem a seu amigo Wassily

Kandinsky.

9 A ocasião de atuar junto a Lucio Costa se deu durante a organização do Salão de Arquitetura de 1931.

10 Apesar de não ter vínculo com a Bauhaus, gostaria de mencionar a obra de Warchavchik - responsável pela construção da emblemática *Casa Modernista*, de 1928, em São Paulo, é considerado um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil.

11 A exposição teve a curadoria de Marion von Osten (Berlim) e de Grant Watson (Londres), com o apoio da pesquisadora paulista Luiza Proença.

REFERÊNCIAS

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

HLADÍK, Ján. *Bratislavská Supka-Hommage à Brimich*. Bratislava: ARSEOS, 2017.

MATUSTIK, Radislav. *Bauhaus*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského Fondu Výtvarných Umení, 1965.

MOJZISOVA, Iva. *Skola umeleckych*

remesielv. Bratislava: Slovensko. Artforum, 2013.

PATERNOSTRO (Trepková), Zuzana. *Pociatky výtvarného školstva na Slovensku a Skola umeleckych remesiel v Bratislave*. Bratislava: FFUK, Univerzita J. A. Komenského v Bratislave, Cesko-Slovensko. 1975.

SUSANNE, Anna. *Das Bauhaus im Osten*. Zum Diskurs über seinen Einfluss in Bratislava. In. *Das Bauhaus im Osten*. Ed. Verlag. Stuttgart: Gerd Hatje, 1977.

TREPKOVÁ, Zuzana. *Skola umeleckych remesiel 1928-1939*. Bratislava: FFUK, Univerzita J. A. Komenského v Bratislave, Cesko-Slovensko. 1967.

WINGLER, Hans Maria. *Das Bauhaus 1919-1933. Weimar, Dessau, Berlin un die Nachtfolge in Chicago seit 1937*. Köln: Bramsche, 1962.

<https://awarewomenartists.com/en/artiste/mariannebrandt>

<https://www.sescsp.org.br>

<https://tammytourguides.wordpress.com/2014/08/01/dream-homes-walter-gropius-house/>



ARTIGO

O SESC NOS IMAGINÁRIOS URBANOS: UM ESTUDO NA REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DA INSTITUIÇÃO, AO LONGO DA SUA HISTÓRIA

A partir dos conceitos dos Imaginários Urbanos de Armando Silva, montamos um grupo de pesquisa transdisciplinar e colaborativo para estudar sete décadas do Sesc São Paulo, tendo eleito o design gráfico da instituição, como objeto de nosso trabalho, uma das representações paralelas no viés da estética e produção de sentidos.

HÉLCIO MAGALHÃES
ABCA/SÃO PAULO

Neste artigo trago algumas reflexões a partir de minha pesquisa de pós-doutorado, orientada pelo Pro. Dr. Armando Silva, pela *Universidad Externado de Colombia*, em Bogotá. Trata-se de um foco original inserido nos estudos de *Imaginários Urbanos*, que vem ocupando a atenção do pesquisador colombiano. Armando dirige um grande grupo internacional estudando as cidades imaginadas. Eu me vinculo a esse grupo, a partir da pesquisa São Paulo Imaginada, coordenada localmente pela Profa. Dra. Lisbeth Rebollo, pela ECA e pelo PROLAM, Programa de Pós-Graduação Interunidades da América Latina, da Universidade de São Paulo, há cerca de vinte anos.

A partir dos conceitos dos *Imaginários Urbanos* de Armando Silva, montamos um grupo de pesquisa transdisciplinar e colaborativo para estudar sete décadas do Sesc São Paulo, tendo eleito o design gráfico da instituição, como objeto de nosso trabalho, uma das representações paralelas no viés da estética e produção de sentidos.

O conceito de “*Imaginários Urbanos*”

desenvolvido pelo pesquisador, filósofo e professor Armando Silva ao longo de uma das pesquisas sobre a constituição e o funcionamento do imaginário em diferentes práticas sócio simbólicas, no sentido de identificar a maneira pela qual os cidadãos se inserem na urbanidade, por seus imaginários, é um estudo de natureza comparativa e que procura compreender problemáticas das culturas urbanas através de um olhar transdisciplinar, a partir de ferramentas teóricas e metodológicas da Antropologia, da Psicanálise, da Teoria da Comunicação, da Estética e da História, para a construção mental de um “*Urbanismo Cidadão*”.

O ENFOQUE ORIGINAL EM MEU NOVO ESTUDO DIRIGE-SE NÃO UMA CIDADE E SIM UMA INSTITUIÇÃO CULTURAL, O SESC SÃO PAULO...

O trabalho partiu das cidades latino-americanas como territorialidade imaginada e como cenário. Hoje várias cidades no mundo, inclusive nos EUA e Europa participam dessa investigação, guiadas por Armando Silva. O enfoque original em meu novo estudo dirige-

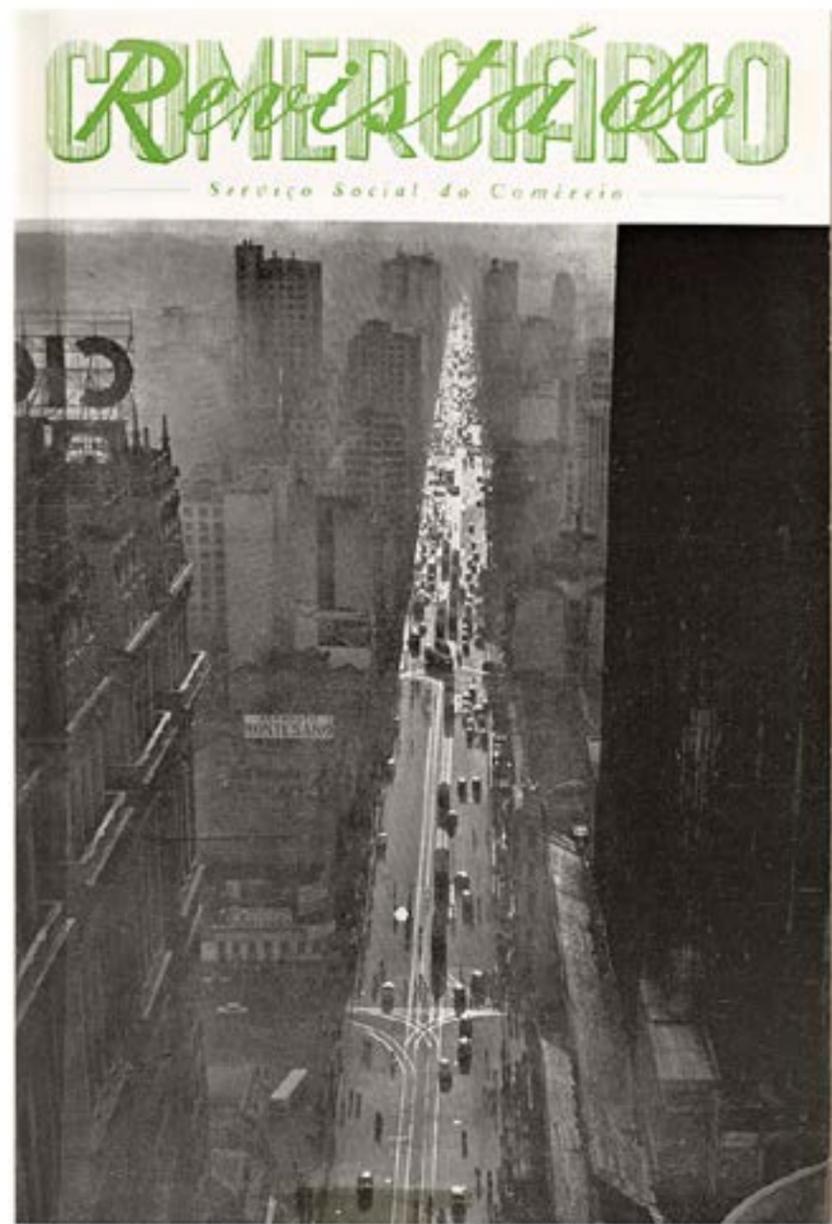


Fig. 1: Páginas iniciais, anos 1950. Foto: reprodução.

se não uma cidade e sim uma instituição cultural, o Sesc São Paulo. Mergulhamos em uma pesquisa profunda a partir de uma das “*Representações Paralelas*”, que sustentam as ferramentas dos estudos propostos por Armando Silva: *o design gráfico* - em nosso estudo analisamos as artes gráficas da instituição durante sete décadas para entender como, ao longo da história da entidade, o design gráfico, no Sesc estabeleceu e interagiu em grandes diálogos com os públicos, como fortaleceu a ideia de um Sesc Imaginado.

Ao trazemos esse lume dos entendimentos do pensador colombiano, para um mergulho na instituição Sesc São Paulo, pelo recorte de seu material gráfico, objetivamos estudar, por meio de um conjunto de imagens selecionadas, as evocações visuais desse tipo de representação, o que nos leva aos modos sensíveis da instituição ao longo do tempo, e a maneira pela qual a instituição se conta, por uma espécie de álbum de imagens, editado a partir de um grande arquivo de memória; ou seja, pela estética. Para Armando Silva o mundo real, é cada vez mais imaginado e menos físico, o que afeta diretamente o conceito que temos de territorialidade. As interações sociais e os modos sensíveis de viver e experimentar os territórios produzem as criações arquetípicas desses espaços imaginados. As questões registradas ao longo do tempo em suas peças gráficas ofertam uma dinâmica de diálogos e ressonâncias da instituição com seus públicos e centros culturais e desportivos: Como a instituição se mostra, na linha do tempo e, por consequência, as inferências nos e dos cidadãos, pela expressão estética.

O conceito trabalhado por Armando Silva em *imaginários urbanos* sempre teve grande atenção no movimento relacional entre o real e o mental, para se entender as percepções cidadãs e, nesse sentido o estético ganha ressonância, pois é pelos modos sensíveis que se geram significados, a partir dos territórios vividos, experimentados, sentidos, aos territórios imaginados. A centralidade do conceito aqui tratada, se apresenta na separação da territorialidade urbana física para a territorialidade mental, conceitualizada pelo pesquisador como “*Urbanismos Cidadãos*”, - o ponto central da teoria de Armando está nessa relação.

ESSA PESQUISA A QUAL TROUXE À CENA A DISCUSSÃO DE SETE DÉCADAS DE ESTÉTICA GRÁFICA, PERMITE UMA VISÃO AO LONGO DO TEMPO, NAS GRANDES TRANSFORMAÇÕES DOS MODOS DE SE VIVENCIAR AS EXPERIÊNCIAS URBANAS...

As inscrições e interações com os diversos públicos, por meio do design gráfico e sua presença na territorialidade física do Sesc, sem dúvida alguma, um dos instrumentos para se entender essas percepções, ou, uma das representações paralelas para se estudar um conjunto de elementos que inferem nos imaginários; a maneira pela qual a instituição circula, organiza e preserva seus arquivos, permite que ela mesma se exponha, por suas experiências, conte suas próprias histórias, pela guarda e edição de seus próprios arquivos visuais.

Essa pesquisa a qual trouxe à cena a discussão de sete décadas de estética gráfica, permite uma visão ao longo

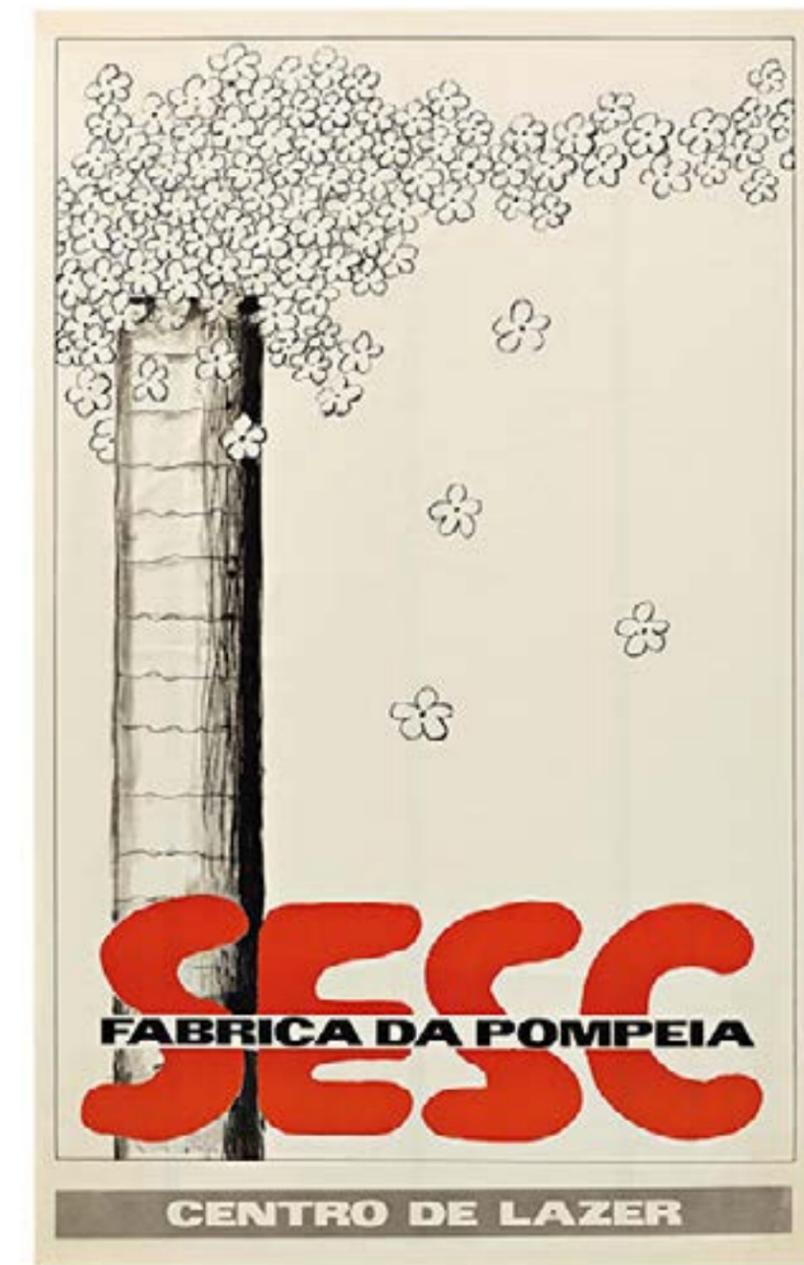


Fig. 2: Cartaz de inauguração do Sesc Pompéia. Foto: reprodução.

do tempo, nas grandes transformações dos modos de se vivenciar as experiências urbanas e, do tradicional ao contemporâneo, promovido por meio das novas tecnologias, os modos de circulações do pensamento, a partir do design gráfico nas diversas formas e diferentes desdobramentos, e como essas experiências se transmutam para uma mentalidade cidadã coletiva. À maneira transdisciplinar, tal qual se desenvolvem as pesquisas em *Imaginários Urbanos*, montamos um grupo colaborativo formado por pesquisadores de diversas áreas, designers, jornalistas, técnicos do Sesc, fotógrafos e produtores, por mim dirigidos.

O grupo chegou em mais de trezentas imagens visuais e junto com elas, suas próprias histórias. A organização das leituras desses materiais foram ainda divididos em três grupos temáticos: Design da Identidade, as operações para a construção da autoimagem da instituição; design editorial, obras essas que permitem uma ampla leitura das interações das atividades da instituição com seus públicos e ainda outras que pretendem prestar

contas de suas ações, como ainda, as referências no acompanhamento do espírito do tempo, as diversas formas de aplicações, inclusive as aderências à quarta revolução industrial, com o aplicativo Sesc e a plataforma digital; e o design de difusão em ações de democratização de acessos.

A edição desse material, como um álbum de imagens, foi organizada em três camadas: o objeto editado, as imagens coletadas e as histórias arquitetadas. Esse modelo também segue a referência de uma outra pesquisa de Armando Silva: “Álbum de Família, as histórias de nós mesmos”². E, por essa referência apresentamos nessa pesquisa um livro álbum, com mais de 300 imagens visuais representativas do design gráfico do Sesc, e uma narrativa paralela de vozes da própria instituição.

A metodologia criada por Armando, para a compreensão de álbuns de família como arquivos privados de representação, sob os aspectos simbólicos de como as famílias contam suas próprias histórias, foi aqui aplicada. Por meio das coleções de

fotografias privadas encontram-se as enunciações de grupos particulares, como a de nós mesmos. Imagens as quais permitem-nos trabalhar nossas próprias expressões a ponto de tutelar esse tipo de imaginário, conduzidos pelos arquivos privados familiares. Nossa estratégia nessa pesquisa, foi a de revelar como a instituição se apresenta, a partir de seus arquivos de memória, tal qual o investimento conceitual dos álbuns privados.

Armando aponta que o álbum, enquanto objeto cultural, possui uma condição que o define sob uma lógica de encenação contemporânea, constituídos assim, por um sujeito: a família; por um objeto que se faz possível mostrá-lo visualmente: a fotografia e o modo de arquivar essas imagens: o álbum de fotografias, a maneira como editado e narrado.

Ao longo da representação visual do Sesc Gráfico estabelecemos uma analogia à maneira pela qual a instituição investe e preserva suas memórias, em um arquivo privado, a partir desse arquivo foi possível editar as mais de 300 imagens que

compõe essa edição e sua análise. Aqui tratamos não de um arquivo privado de fotografias, mas de objetos gráficos dotados de significação, o que nos permitiu a comparação com a ordem lógica dos álbuns de família. O sujeito tratado nessas imagens é a própria instituição, o objeto que nos permite mostrá-lo visualmente: as peças gráficas; a organização do arquivo, uma espécie de álbum de imagens com suas evocações.

O recorte que fizemos, a partir de um grupo colaborativo de pessoas ligadas direta e indiretamente à instituição levou-nos ao modo de que o próprio Sesc contasse suas histórias por meio de suas imagens gráficas durante sete décadas.

Essa relação permitiu-nos desvendar o Sesc como sujeito da representação; as peças gráficas como imagens icônicas possíveis de representação visual e a edição que se organiza como um álbum com suas narrativas permitidas pela coletânea das imagens a partir das escutas daqueles que vivenciaram o Sesc ao longo desse tempo.

NOTAS

1 O Prof. Armando descreve a centralidade de seu trabalho na obra: *Imaginário, el asombro social*. Universidad Externado de Colombia, 2003. Editado em português, pelas Edições Sesc SP: *Imaginários: estranhamentos urbanos/ Armando Silva*, 2014.

2 O ‘Álbum de família’ conta histórias a partir de fotografias e objetos - cartões, avisos, recortes de jornais e relíquias. Mas vai além e inclui umbigos de recém-nascidos, gotas de sangue de casamentos de palavra, mechas de cabelo de apaixonados, unhas de mãos e marcas de pés de bebês. As imagens do álbum revelam a intimidade de uma família e, por extensão, de uma sociedade - seus ritos, fetiches, posses, paixões e segredos. *Álbum de Família: as histórias de nós mesmos*, Armando Silva. Editado pelas Edições Sesc, em 2008.

NOTA**ABCA SAÚDA NOVOS SÓCIOS**

Na última assembléia de novembro de 2019, foram aprovados os novos membros de nossa associação. O processo de seleção contou com a avaliação da comissão de credenciais, que analisou os materiais enviados pelos candidatos. Dentre os critérios para aprovação pesaram a afinidade com a prática da crítica de arte das artes plásticas e análise dos textos críticos dos últimos 5 anos.

Com satisfação, saudamos os novos integrantes da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Todos estão convidados a somar esforços para divulgar as ações artísticas, promover debates estéticos nos meios onde circulam. E atuar como agentes críticos aproximando obra e público em uma sinergia de criatividade e reflexão.



ANA LÚCIA BECK

Formada em Artes Plásticas (Bacharelado em Desenho) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), realizou na mesma universidade Mestrado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica de Arte) e Doutorado em Estudos Literários (Literatura Comparada), este último com período de pesquisa

no King's College em Londres. Atuou durante 13 anos no Curso de Artes Visuais da ULBRA e, desde 2019, como professora na UDESC e também na USAC. Seus interesses de pesquisa residem principalmente nas relações entre as Artes Visuais e a Literatura, considerando tanto a análise de obras de artes visuais que integram componentes verbais, como o trânsito entre imagem e palavra na elaboração da crítica de arte e no ensino da arte. Sob esta perspectiva, se situam as pesquisas realizadas sobre as produções de artistas tais como José Leonilson e Louise Bourgeois, assim como, na pesquisa de pós-doutorado (PPGAV/UDESC) sobre a atuação como crítico de arte do poeta catarinense Lindolf Bell.



ANA ALBANI DE CARVALHO

Doutora em Artes Visuais - História Teoria e Crítica de Arte (Pós-Graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes, UFRGS) com estágio junto a EHESS (Paris, França). Vive e trabalha em Porto Alegre, RS. Professora Associada no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes, UFRGS, docente permanente nos Programas de Pós-graduação em Artes Visuais - o qual coordenou entre 2013 e 2015 - e da Pós-Graduação em Museologia

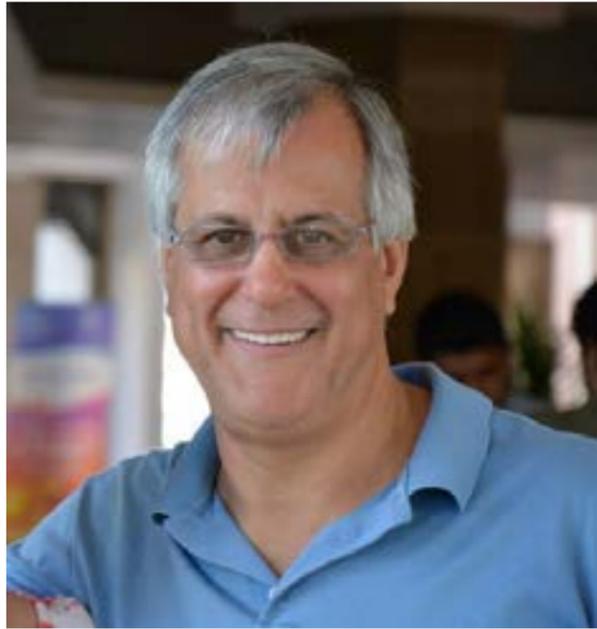
e Patrimônio (UFRGS). Em 2019, implantou e coordena a Especialização em Práticas Curatoriais do IA-UFRGS. Exerceu a Vice-presidente da ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas no período 2015 e 2016. Dirigiu a Galeria da PINACOTECA do IA UFRGS, entre 2007 e 2010. Integrou a Direção Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos entre 2005 e 2011. Desde 1994 realiza projetos curatoriais, entre os quais destacam-se mostras sobre o grupo Nervo Óptico (1994, 2017) e artistas como Pedro Escosteguy, Vera Chaves Barcellos, Iberê Camargo, Carlos Asp, Dione Veiga Vieira, Sandro Ka e diversas mostras coletivas.



FRANCINE GOUDEL

Natural de Florianópolis, SC, é doutoranda em Teoria e História das Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina, mestre em Estudos Avançados em História da Arte pela Universidade de Barcelona, Espanha, pós-graduada em Gestão Cultural pela Universidade Nacional de Córdoba, Argentina, e graduada em Artes Plásticas - UDESC. Participa desde 2016 dos grupos de pesquisa e atuação: História da Arte: Imagem-Acontecimento (PPGAV-UDESC), Coletivo Elza e Projeto Armazém (Fpolis, SC). Coordena os Programas de Residência Artística do Espaço Cultural Armazém(Fpolis, SC) e Casinha#3 (São

Paulo, SP). É fundadora da *Lugar Específico* (2014-2018), plataforma de serviços para Artistas Visuais. Em 2017 recebe o 1º lugar do Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo a Cultura - Artes Visuais, com a Produção Executiva do Projeto Armazém e em 2019 recebe o Prêmio Victor Meirelles - Personalidade do ano (ACLA), pela organização e curadoria da 14ª Bienal Internacional de Curitiba - Polo SC.



e workshops em universidades, museus e instituições culturais. Atuou como coordenador da área de artes visuais do “Mapa Cultural Paulista” (2015/16) da Secretaria de Estado da Cultura e coordenador técnico do projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013). Foi presidente da APAP Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013 a2018).

WALTER MIRANDA

Professor de história da arte e técnicas artísticas desde 1986 em seu ateliê e no Liceu de Artes e Ofícios por 10 anos. É artista plástico desde 1976 com participação em mais de cem exposições no Brasil e no exterior, tendo recebido 21 prêmios por sua participação em salões de arte. Atua como curador de exposições de arte; como membro de júri de salões de arte e ministra palestras

NOTA

PRÊMIO ABCA: PARTICIPEM!

Todos os associados estão convidados a indicarem os melhores da arte em 2019

O Prêmio ABCA é uma de nossas mais importantes atividades.

Todos os sócios estão convidados a participarem da **indicação de pessoas e instituições** que se destacaram, em 2019, na cena das artes visuais. O envio pode ser feito individualmente ou em grupo, em uma mensagem com várias pessoas apoiando.

É fundamental a sua participação!!

De acordo com nosso calendário de atividades, solicitamos que encaminhem suas indicações para o e-mail da ABCA nas diversas categorias do Prêmio até 20/03/2020 para a composição da lista que será apresentada à assembleia no dia 10 de março.

Solicitamos, se possível, que junto com as indicações, encaminhem, se possível, um contato do indicado para facilitar o andamento de nosso trabalho. Importante também um texto de dois parágrafos justificando a indicação.

PRÊMIO ABCA – CATEGORIAS

Prêmio Gonzaga Duque - crítico pela atuação durante o ano de 2019 (filiado)

Prêmio Sérgio Milliet (autor por pesquisa publicada sob a forma de livro, em 2019) - A indicação deve ser feita junto com o envio do livro para a Comissão de Leitura até 11/03

Prêmio Mário de Andrade - crítico pela trajetória

Prêmio Mario Pedrosa - artista de linguagem contemporânea

Prêmio Ciccillo Matarazzo - personalidade atuante no meio artístico

Prêmio Clarival do Prado Valladares - artista pela trajetória

Prêmio Maria Eugênia Franco - curadoria pela exposição apresentada no decorrer de 2019

Prêmio Paulo Mendes de Almeida - melhor exposição em 2019

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade - instituição pela programação e atividade no campo da arte

Prêmio Antônio Bento - difusão das artes visuais na mídia

Destaque - Pessoas ou instituições que se destacaram na área em 2019 (três indicações)

Homenagem - Pessoas que tenham uma trajetória que mereça nossa homenagem (três indicações)



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std