

Jornal da abca

Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte
Seção Nacional da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

Editor Alberto Beuttenmüller MTb 7879
Secretaria Elvira Vernaschi
Design gráfico e diagramação Martha Simões

N.º 2 - Março de 2002

25.ª Bienal inaugura mostra com 70 países e 193 artistas



Spencer Tunick - Cidade Utópica

A 25ª edição da Bienal de São Paulo, que se realiza de 23 de março a 02 de junho de 2002, traz três novidades que já a tornam diferente das edições anteriores: não ficou imune aos atentados contra as torres gêmeas do World Trade Center, não tem Núcleo Histórico, uma tradição dos anos 1990, e, também, pela vez primeira, tem um curador estrangeiro o alemão Alfons Hug que escolheu o tema **Iconografias Metropolitanas**. A mostra ocupa a área de 30 mil m², disposta por três andares do Pavilhão Cicillo Matarazzo, sede da Bienal de São Paulo, portão 3 do Parque do Ibirapuera, na capital paulista. A atual edição da Bienal de São Paulo uma das três mais importantes do mundo exibe obras de 190 artistas, que representam 70 países. O curador dos artistas brasileiros é o crítico Agnaldo Farias. Páginas 3, 4, 5, 6, e 7.



Andreas Gurski



Jeff Koons - Sala Especial

a semana de 22 completa 80 anos em 2002



Abaporu - Tarsila do Amaral



Tropical - Anita Malfatti

80 anos da Semana sem saudosismos A Semana de Arte Moderna completa 80 anos. Aconteceu em 1922, mas teve antecedentes importantes. Nós, herdeiros da Semana, não devemos senão aceitar a reflexão e a responsabilidade, como tema central dessa festa. Devemos lembrar os três princípios modernistas de Mário de Andrade: "O direto permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional". Página central.

Editorial

Haverá neste ano de 2002 nada menos que 17 bienais ou trienais e congêneres em 15 países. A mais recente é a bienal Kulturbro, talvez a única a reunir dois países Dinamarca e Suécia em torno de uma mostra de arte. A proliferação de bienais chegou a tal ponto que há uma firma de *franchising* a Curatorman Inc. que monta bienal em qualquer país do mundo. Por isso mesmo, a matéria mais importante do número dois do Jornal da ABCA tem como tema a Bienal de São Paulo que, pela primeira vez, não terá Núcleo Histórico nem curador nacional. O leitor saberá de tudo através da entrevista com o curador alemão, Alfons Hug, o primeiro curador estrangeiro da Bienal de São Paulo, e que diz tê-la concebido a partir de O Aleph de Borges. A presidente Lisbeth Rebollo Gonçalves entrevistou o presidente da Fundação Bienal o arquiteto Carlos Bratke, que revelou o lado político da organização cultural. Alfons Hug nos concedeu ainda um texto explicativo de como a bienal foi arquitetada. Os 80 anos da Semana de Arte Moderna são o fato histórico mais importante do ano e já está sendo comemorado em vários espaços culturais de São Paulo. É outro tema importante desta edição. As matérias assinadas são de responsabilidade de seus autores. Alberto Beuttenmüller editor do jornal da ABCA.

25.ª bienal	páginas 3,4,5 e 6
Entrevista com Alfons Hug	página 6
Entrevista com Carlos Bratke	páginas 6 e 7
Entrevista com Agnaldo Farias	páginas 7 e 8
Modernismo 80 anos.....	página 10 e 11
Internacional	página 18
Nova Biblioteca de Alexandria	página 20

Palavra da Presidente

A ABCA realiza a festa de entrega dos Prêmios dos anos de 2000 e 2001, no próximo no dia 15 de abril, às 19 horas, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo.

A festa da entrega de **Prêmios da ABCA** constitui um momento de relevância na história da Associação. A prática de premiar artistas e personalidades que se destacam a cada ano, no cenário da arte brasileira, nasceu em 1971 como Prêmio da Crítica, embora fosse pensada desde o início da década de sessenta, segundo mostram as atas desta entidade. Em 1978, foram criados os Prêmios Gonzaga Duque e Mário Pedrosa e, no final dos anos oitenta, surgiram os Prêmios Sérgio Milliet e Ciccilo Matarazzo. Em 2000, instituíram-se quatro novas modalidades de premiação, desta forma permitindo criar um espaço para por em destaque artistas contemporâneos e já consagrados, personalidades e instituições que animam a cena das artes plásticas, na cultura brasileira, em diferentes ações como: a curadoria e a pesquisa; a direção de espaços culturais; a prática da crítica de arte, na imprensa e através de publicações de livros especializados; a edição de livros de arte.

Pela primeira vez, acontece, como parte do evento, uma exposição, onde se reúnem os artistas premiados, oferecendo ao público a possibilidade de visualizar um pouco de sua produção, colocada em destaque pelos críticos da ABCA. Temos assim o privilégio de ver, no Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo, os artistas Siron Franco, Luiz Sacilotto, César Romero e Amélia Toledo, em mostra que teve a curadoria de nossa associada, Elvira Vernaschi.

Queremos também informar a realização do **Primeiro Encontro de Crítica**, promovido pelos associados da Regional Sul, em Florianópolis, Santa Catarina, nos dias 27 e 28 de maio próximos, e do **Congresso Internacional da ABCA**, no próximo mês de outubro, entre os dias 28 e 31. O tema dos debates do Congresso será "Os Lugares da Crítica", com sessões de trabalho sobre "Crítica de Arte Contemporânea: especificidade ou interdisciplinaridade"; "Crítica de Arte e Juízo de Valor"; "O estatuto da Crítica de Arte Contemporânea"; "Papéis e Funções da Crítica de Arte". As pré-inscrições podem ser realizadas desde já, por email ou carta, junto à Secretaria da ABCA, devendo haver confirmação das mesmas no mês de agosto. Este encontro científico faz-se em parceria com Escola de Comunicações e Artes, dentro do convênio que criou o Laboratório de Crítica de Arte e Pesquisa em Arte Contemporânea.

A ABCA vem buscando patrocinadores que queiram se associar à criação de uma infra-estrutura moderna (computadores novos e outros equipamentos modernos), permitindo aprimorar o trabalho deste Laboratório pioneiro no país.

Neste espaço de nosso jornal desejamos agradecer o apoio que recebemos do Centro Cultural do Banco do Brasil de São Paulo que nos auspiciou a construção e realização da festa de entrega dos prêmios da ABCA; do coral da AABB, por sua participação na mesma, com um programa de canto; da Imprensa Oficial do Estado, pela produção de catálogo e convite para a cerimônia; do escultor Nicolas Wlavianos, pela criação do novo troféu da ABCA. Um agradecimento especial devemos à Secretaria de Estado da Cultura, pelo suporte que vem dando à produção do Jornal da ABCA, do qual apresentamos ao leitor este novo número.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Expediente

Editor Responsável:
Alberto Beuttenmuller MTb 7879

Secretário Editorial:
Jacob Klintowitz

Comissão Editorial:
Elvira Vernaschi
Enock Sacramento
Lisbeth Rebollo Gonçalves

Sócios Correspondentes:
César Romero - BA
Mirian Terezinha de Carvalho - RJ
Osmar Pisani - SC
Eliana De Simone - Alemanha
Sívio Castro - Itália

Redação e Administração:
Rua Domingos Cordeiro, 76
CEP 05688-070 - São Paulo - SP
Fax: (55.11) 3746 6896
E-mail: fredmuller@uol.com.br e
evernaschi@hotmail.com

PRÊMIO ABCA

Prêmios 2000 e 2001: solenidade programada

No dia 15 de abril, às 19 horas, a ABCA estará realizando a cerimônia de entrega do seu Prêmio Anual, no Centro Cultural do Banco do Brasil, em São Paulo. Este ano o evento abrange os prêmios outorgados em 2000 e 2001. Constam da programação, além da entrega do troféu e dos diplomas, uma sessão de música e a exposição dos 5 artistas premiados nesses dois anos, acompanhada da publicação de um catálogo.

Prêmios de 2001

Prêmio Gonzaga Duque: Jacob Klintowitz

Crítico e ensaísta, há 30 anos escreve artigos e textos para catálogos, jornais e revistas e publica livros adensados, que se tornaram importantes na bibliografia da arte brasileira. Entre as mais recentes publicações destacam-se em 2001, *César Romero a escritura do Brasil*; *Gilberto Salvador, o Reino Interior*, além de encarte na Revista Problemas Brasileiros (Arte e Identidade Nacional). O livro mais importante do ano foi "Coleção Aldo Franco" (Ed. Pinakothek, RJ). É um estudo sobre os séculos XIX e XX, com análise crítica e biografia comentada de importantes artistas, como Castagneto, Visconti, Segall, Volpi, Cícero Dias e Bruno Giorgi.

Prêmio Mário Pedrosa: César Romero

Além de mais de 30 anos de atividade artística, destaca-se ainda como crítico do Jornal Correio da Bahia. Como pintor, só em 2001 realizou cerca de mais de uma dezena de exposições. A individual "Cromutações", organizada para o Museu de Arte Moderna da Bahia e o Espaço Cultural dos Correios/RJ é um evento múltiplo com cerca de uma centena de obras produzidas entre os anos 80 e o início deste século; a publicação do livro "*César Romero, a Escrita do Brasil*" e de catálogo; as edições de dois vídeos e dois CD-Roms. Em 2001, por esta exposição, recebeu um Voto de Louvor do Conselho Estadual de Cultura da Bahia.

Prêmio Sérgio Milliet: Aline Figueiredo

Nascida e fixada em Cuiabá, idealizou junto com Humberto Espíndola, o Museu de Arte e Cultura Popular (1974), responsável pelo movimento das artes plásticas em Mato Grosso. É crítica e professora de arte. Entre suas publicações destacam-se: *Artes Plásticas no Centro-Oeste* (Prêmio Gonzaga Duque, 1980); *Arte Aqui é Mato* (1990); *A Propósito do Boi* (Prêmio Ensaio de Cultura da União Brasileira de Escritores, 1996). Em 2001 publica o livro que lhe valeu este prêmio: *Daiva Maria de Barros, Garimpos da Memória*, pesquisa que revela o percurso desta artista no contexto da cultura do Brasil Central.

Prêmio Ciccilo Matarazzo: Marcos Mendonça

Atual Secretário de Estado da Cultura de São Paulo. Desde 1982 vem trabalhando pela difusão das artes e preservação do patrimônio cultural, sendo um dos destaques a reforma da Pinacoteca do Estado. Em 2001 lançou a "Loteria da Cultura", que incentiva programas na área artística e o Programa "Guia Cultural", banco de dados, onde se registra o equipamento cultural do estado de São Paulo.

Prêmio Mário de Andrade: Ferreira Gullar

José Ribamar Ferreira Gullar é poeta, ensaísta e crítico de arte. Organizou e editou livros e revistas. Em 1951 transfere-se para o Rio de Janeiro, onde escreve para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (1959/60). Em 1959 inicia e é o principal teórico do Movimento Neoconcreto. É autor, entre outros, de *Cultura Posta em Questão* (1965), *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) e, mais recentemente, *Argumentação contra a Morte da Arte* (1993) e *A Vida Bate, Vozes, e Imagens do Brasil*, ilustrado por Siron Franco (1999).

Prêmio Clarival do Prado Valladares: Amélia Toledo

Nos anos 1940, Amélia Toledo inicia seus estudos com Anita Malfatti, Takaoka e Waldemar da Costa. Em 1958, frequenta a Central School of Arts and Crafts, Londres. A par da atividade artística leciona artes na Universidade de Brasília. Das inúmeras exposições que realiza destacam-se suas participações em algumas Bienais, nas quais obtém vários prêmios e em museus e galerias no Brasil e no exterior. Seus mais de 50 nos de trajetória sempre corroboraram sua inquietude estética e pesquisa de novos meios expressivos. Sua mais recente exposição foi "Das Cores do Escuro às Nuvens, um Jogo", realizada na Galeria Nara Roesler, no final de 2001.

Prêmio Maria Eugênia Franco: Frederico Moraes

Crítico de arte e professor em Minas Gerais, da Universidade Federal e, mais tarde, já no Rio de Janeiro, da Escolinha de Arte do Brasil e do Museu de Arte Moderna. Escreveu para o Jornal Diário de Notícias, para o Suplemento Literário de Minas Gerais, para o Estado de S. Paulo e para a Revista GAM. Entre as publicações destaca-se "Gráfico da Arte Moderna" (1966). Idealizou, com outros especialistas, as exposições: Vanguarda Brasileira (MG, 1966), Nova Objetividade Brasileira (RJ, 1967), Do Corpo à Terra (MG, 1970), revisitada agora em 2001, com exposição de fotografias daquele evento, filmes e vídeos Do Corpo à Terra, um Marco Radical na Arte Brasileira (Instituto Cultural Itaú/BH).

Prêmio Maria Eugênia Franco: Paulo Herkenhoff

Ensaísta e curador. Nos anos 70 participou como artista de eventos de arte conceitual. Entre as diversas curadorias ressaltam-se a Exposição "Lucio Fontana: a Ótica do Invisível", organizada para o CBBB/RJ, entre novembro/2001 e fevereiro/2002, onde põe em evidência o diálogo entre a obra do artista italo-argentino e artistas brasileiros, como, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Amílcar de Castro, Lygia Pape e Franz Weissmann. Sua mais recente exposição é "Arte Brasileira na Coleção Fadel", aberta no último dia 26 de fevereiro, também no CBBB/RJ.

Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade: Instituto Moreira Salles

Atuando desde 1990, com o objetivo de promover e desenvolver programas culturais, com sedes em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Poços de Caldas, vem se destacando por sua atuação na área de artes visuais, onde se incluem oficinas de arte, cursos, palestras e atividades de arte-educação, bem como programações em outras áreas da cultura e das artes. Exposições de 2001 em São Paulo: Sergio Fingermann; no Rio de Janeiro: O Brasil de Marcel Gautherot (fotógrafos franceses que atuaram no Brasil entre 1940 e 1990) e Sergio Fingermann; em Belo Horizonte: Christine Burrill - Fotocolagens; em Poços de Caldas: Roberto Magalhães - Desenhos.

Menções Honrosas

Centro Cultural Banco do Brasil/SP

Inaugurado a cerca de um ano, ocupa prédio histórico no centro de São Paulo, restaurado preservando suas características originais, participando de projeto institucional de revitalização desta área. Apesar de seu pouco tempo de vida, vem se destacando por sua programação não somente nas artes plásticas. Entre as exposições destacam-se a instalação de Tunga, na data da inauguração, bem como a de Arthur Omar, Alex Fleming e a de Laura Vinci, inaugurada último dia 3 de março.

Espaço Cultural dos Correios/RJ

Ocupando prédio histórico do início do Século XX, antiga sede da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, no Corredor Cultural, área central do Rio de Janeiro, vem se destacando por sua programação cultural e aquela especialmente voltada para as artes plásticas. Entre as exposições realizadas no ano de 2001, destacaram-se: César Romero - Cromutações, Norberto Nunes - Pinturas, Adelman Godoi - Esculturas e Flávio Dann - Fotografias.

Museu de Arte de Santa Catarina

Fundado em 1949, seu acervo constitui-se principalmente de obras da arte catarinense, incluindo peças importantes de arte brasileira. Mantém exposição permanente de seu acervo e realiza exposições nacionais e internacionais, entre as quais: 7 Salões Victor Meirelles, Fotógrafos Espanhóis, 10 Anos de Oficinas de Arte do MASC, 20 Artistas que Marcaram o Século XX, Renina Katz - Litos.

Homenagens Especiais

Eduardo Etzel

Médico-cirurgião é também psicanalista ortodoxo. Como pesquisador e ensaísta dedica-se a História da Arte Sacra e ao Barroco Brasileiro, com ênfase na vertente popular e nos santos de São Paulo. Possui inúmeras publicações nessa área, entre as quais: *Imagens Religiosas de São Paulo* (1971), *Barroco no Brasil* (1974), *Arte Sacra Popular Brasileira* (1975), *Berço da Arte Brasileira* (1984) e, mais recentemente, *Anjos Barrocos no Brasil* e *Simbolismo Divino* (1995) e *Um Oratório Excepcional* (2001), além de artigos para livros, revistas e catálogos.

Walter Zanini

Historiador e crítico, jornalista formado pela Fundação Casper Líbero, fez seus estudos de doutorado na França. Ao retornar ao Brasil torna-se professor da Universidade de São Paulo. Foi Diretor da Escola de Comunicações e Artes e do Museu de Arte Contemporânea/USP (1963 a 1978), onde realizou inúmeros eventos que refletiram no meio artístico - cultural por seu caráter de vanguarda. Entre suas publicações estão mais de uma centena de catálogos e, notadamente, o livro "História Geral da Arte no Brasil" (São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983), presença obrigatório na nossa bibliografia de arte.

bienal

A 25ª Bienal está dividida em cinco segmentos principais: 11 Metrôpoles, Representações Nacionais, Núcleo Brasileiro, Salas Especiais e Net Arte. O núcleo 11 Metrôpoles reúne a produção artística de onze cidades: São Paulo, Caracas, Nova Iorque, Joanesburgo, Istambul, Pequim, Tóquio, Sidney, Londres, Berlim e Moscou. Cada uma das cidades está representada por cinco artistas da sua localidade. A 12ª metrópole chamada de Cidade Utópica traz idealizações de artistas selecionados pelo curador geral, e formam o "desenho de uma utopia", segundo Hug.

O núcleo Representações Nacionais exhibe obras de artistas convidados de 70 países, sendo um artista por nação. O curador geral procurou reforçar a participação de países africanos e asiáticos, os quais, em geral, têm pouco espaço nas grandes mostras de arte contemporânea.

No Núcleo Brasileiro, o curador Agnaldo Farias selecionou cerca de 30 artistas de diversos Estados para representar a produção nacional. Segundo o crítico, trata-se de "um mapeamento de um universo tão complexo quanto fascinante; a antiga polis explodida e juntada em versões surpreendentes".



O Atlas do Aleph

Alfons Hug

No enigmático conto "El Aleph", de Jorge Luis Borges, o protagonista se defronta, num porão de Buenos Aires, com uma fonte de luz infinitamente concentrada, a qual, embora de formato miniatural, contém o universo todo e mostra algo que nenhum mortal jamais vira. O Aleph condensa numa esfera de menos de uma polegada de diâmetro mares e montanhas, desertos e metrôpoles, pirâmides negras e espelhos cegos, cartas de amor e sobreviventes de batalhas. O fato de Londres e de algumas outras cidades aparecerem no seu interior como labirintos em ruínas é indício do tom fundamentalmente pessimista deste conto borgiano.

Assim como o Aleph, um minúsculo ponto no espaço, contém todos os pontos de um cosmos inconcebível, as imagens de que trata a nossa exposição mostram a diversidade, o contraditório e o multifacetado da terra. Esta grande mostra de arte contemporânea nos leva para uma longa viagem através de todos os continentes e culturas e ousa lançar um olhar para cumes espetaculares e abismos obscuros. Assim, a arte penetra aquelas camadas interiores do mundo que necessariamente permanecem ocultas para as modalidades superficiais de observação, tais como as conhecemos, das declarações políticas, dos canais de notícias, dos boletins econômicos e dos tratados sociológicos. Pois as colônias da arte são locais de segregação, ilhas de resistência num mar de uniformidade. O olhar incorruptível do artista obriga-nos a ver a presença das imagens e das histórias recalçadas.

No Atlas do Aleph aparecem não menos de 70 países de ambos os hemisférios, bem aquinhoados e pobres, pacíficos e belicosos, além de onze metrôpoles, radiantes e inabitáveis. Alguns ostentam nomes altissonantes; outros, aterradores, que o Grande Khan, na enumeração das "cidades invisíveis" de Italo Calvino, denominou Enoch, Babilônia e Yahóo. Por fim, o Aleph dirige o seu raio de luz refulgente também sobre aquela cidade ainda não descoberta, utópica, que Calvino denomina exclusivamente com nomes femininos, como Isaura, Marozia e Zora, e que nós chamaremos, em nossa exposição, de "12ª Cidade".

A viagem não será confortável. Os artistas do nosso tempo raramente se satisfazem com a bela superfície das coisas, mas fazem emergir o que está nas profundezas. Acima de tudo, porém, eles se insurgem contra a enxurrada de imagens estereotipadas que a quermesse da mídia, com a sua visão maniqueísta do mundo, joga em nossa cara, na qual o Oriente Médio, por exemplo, aparece unicamente como área bélica, como se todas as outras formas de vida tivessem sido erradicadas dessa região. Uma

imagem mais sutil dessa região é oferecida pela videoartista Shirin Neshat, residente em Nova Iorque, que visita uma longínqua aldeia no Irã e se aproxima cautelosamente das raízes espirituais da cultura islâmica, sem, contudo, querer negar os conflitos que lá dormitam.

Um substrato oriental encontra-se também nos trabalhos dos artistas da Turquia, que, evidentemente, já elaboraram experiências ocidentais; ele se torna visível, por exemplo, nos trabalhos de forte colorido conceitual de Ayse Erkmen e Haluk Akakçe ou nos vídeos de Kutlug Ataman e Ebru Özseçen. Erkmen fundou, junto com um grupo de favelados de São Paulo, uma espécie de "agência de publicidade", enquanto Ataman percorreu os barzinhos dos travestis em Istambul. Kemal Önsoy constrói com simples chapas de isopor uma escadaria artisticamente torneada que se destaca pela sua altura, muito no estilo da coluna infinita de Brancusi, ou da torre de Tatlin, cujo otimismo é compartilhado por poucos artistas contemporâneos nestes tempos, dominados pelas ruínas.

Boris Michailov vai para o pouco apetitoso submundo de Moscou, mostrando em suas fotos chocantes os perdedores na Rússia pós-soviética: bêbados, desabrigados, prostitutas, que já não têm as condições para pagar o ingresso na nova vida. Artistas como Dmitry Gutov, Valery Koshliakov e Anatoly Osmolovsky tentam salvar o resto da gloriosa modernidade russa, ameaçada pela restauração cultural. Para tanto, eles assumem conscientemente empréstimos iconográficos da vanguarda. Enquanto nenhum dispêndio foi grande demais para reconstruir em forma de cópia a catedral do Cristo Redentor, arrasada por ordem de Stalin, a arte contemporânea russa passa por uma fase de penúria. "Já que estamos mesmo na pior", parecem dizer os pintores Vladimir Dubosarsky e Alexander Vinogradov, vamos ao menos aproveitar as orgias sexuais. No fim das contas, a vida noturna moscovita é famosa pelos seus formidáveis efeitos catárticos.

Livre da estagnação e da confrontação do pós-guerra, a cidade de Berlim está se preparando para ser novamente uma dinâmica metrópole da Europa Central, mesmo que seus habitantes tenham que conviver durante um bom tempo com os vestígios da última grande catástrofe. Assim, por exemplo, inúmeros buracos de balas ainda decoram os muros da Ilha dos Museus, alguns bunkers ficam a poucos lanços dos ministérios, das embaixadas e das casas de ópera; uma vultosa subcultura rivaliza com os templos da alta cultura. A verdadeira vocação de Berlim reside em sua dilaceração e incomodidade. Desde a queda do muro a cidade tornou-se um centro de atração para jovens artistas do mundo todo, que se ocupam em conservar um corretivo criativo e subversivo no novo centro do poder político.

Frank Thiel, com as suas fotografias de grande formato, que na estrutura iconográfica lembram, às vezes, a pintura construtivista de Torres-Garcia, penetra aquela terra de ninguém da Guerra Fria, na qual agora viceja uma floresta de guindastes, deixando em aberto, nesse caso, se trata-se de construções ou de demolições. Será que as suas fachadas enganadoras, à maneira das cidades ilusórias do príncipe Potemkin, conseguirão convencer os investidores? "Dark, complex and slow", essas seriam as características da arte, diz o diretor de teatro Peter Sellars, dos EUA, o qual bem poderia estar se referindo à arte de Michael Wesely que, empregando uma câmara fotográfica especialmente construída e com um tempo de exposição de dois anos, condensou os trabalhos de construção na Praça de Potsdam, em Berlim, numa série de lacônicas fotografias em branco e preto, que retardam artificialmente ao extremo o agitado movimento no maior canteiro de obras da Europa. O pintor Franz Ackermann transfere as coordenadas de suas cidades artificiais futuristas para florescentes regiões tropicais, enquanto Katharina Grosse sonda o problemático relacionamento entre a imagem e o espaço arquitetônico, entre movimento e repouso, através de seus grandes trabalhos murais. O escultor Olaf Metzger, cuja obra foi bastante produtiva no contexto de Berlim, coloca em suas instalações questões incômodas a respeito da legitimação dos símbolos estatais e contraria a retórica política obsequiosa mediante intervenções irritantes no espaço público.

Os artistas londrinos têm que conviver com a fama de fazerem parte do cenário mais consagrado, mais hype da Europa. Keith Tyson enfrenta o ônus com mapas mentais, que podem servir de ajuda para a orientação no emaranhado das texturas urbanas. Seus trabalhos murais consistem em figuras com formato de grades com coordenadas numeradas, que articulam o espaço. Nelas, inserem-se esboços e diagramas. Uma trilha sonora registra os pensamentos do artista durante o ato criativo, como que uma espécie de aula particular. Na combinação de notas desenhadas, coordenadas e gravações de som, o espectador reconstrói o processo mental que o levou à obra.

Também as fotografias de Richard Wentworth constituem uma cartografia da cidade. A Caledonian Road foi durante muito tempo para ele o ponto fulcral e o seu pivô. A riqueza de imagens deste local londrino permite a leitura de toda uma história social da cidade. O artista interessa-se por motivos aparentemente banais, como depósitos de lixo ou brechós. O mais exótico dos locais está sempre diante da porta da nossa casa.



bienal

Gillian Wearing também encontra na rua os protagonistas do seu vídeo *Drunk*, cujos papéis principais cabem a alcoólatras pesadamente marcados pela vida, os quais nos lembram que também a rica Londres tem o seu quintal mal-amado.

Michael Landy, que pratica action art, rompeu completamente com a cidade. No ano passado, alugou na Oxford Street, em Londres, uma loja vazia. Montou ali uma esteira rolante, contratou dez trabalhadores e trouxe todos seus pertences para esta fábrica provisória. Era um total de perto de cinco mil peças, que o haviam acompanhado durante a vida: roupas, livros, móveis, até obras de arte, próprias e alheias. Também o seu carro foi trazido e cuidadosamente desmontado por um mecânico especializado. Os operários punham todos os objetos sobre a correia, selecionavam-nos e os enviavam para uma trituradora, que reduzia os pertences de Landy a pedaços. Passadas duas semanas tudo tinha virado pó, o antidesign total. Claro que o artista não tinha deixado de registrar minuciosamente todos os objetos num computador, produzindo, durante a ação de desintegração, um longuíssimo inventário. A peça que recebeu o número F250 era um cabo elétrico branco; C249, uma cueca suja da marca Calvin Klein; A7, uma obra de arte de sua colega Tracey Emin intitulada *Be faithful to Your Dreams*. Provavelmente, um presente. A implacável correia transportadora engolia tudo, até mesmo o passaporte de Landy. No fim da performance, assistida diariamente por milhares de espectadores, sobrou apenas o artista, com nada mais do que o macacão que vestia. Raramente a diferença entre design e arte foi apresentada de modo mais categórico que neste trabalho braçal de Landy; e raramente, também, a arte foi mais radical do que nesse ataque de sistemática ira destruidora. Se na década de setenta Joseph Beuys trabalhou o tema do mundo frugal das mercadorias, na antiga Alemanha Oriental, na sua famosa instalação *Wirtschaftswerte* (valores econômicos), na sua ação, intitulada *Break Down*, Landy elimina os produtos de uma vez por todas. Se o design congestionava cada vez mais o mundo de hoje, sobretudo nas metrópoles, a tarefa capital da arte contemporânea consistiria em limpar a cidade. O design se posiciona perante a sociedade de modo positivo; a arte, de modo subversivo. O design afirma; a arte pergunta.

O único que consegue fugir da poeira deixada por Landy é o pintor Glenn Brown, que localiza suas cidades de ficção científica em longínquos meteoritos, que correm, desenfreadamente, pelo espaço...

Os artistas de Nova Iorque nos trazem de volta para o chão da realidade. Eles têm o privilégio de trabalhar no centro artístico do mundo, cujo ritmo não se deixa abalar por nada, nem mesmo por uma série de atentados, previstos pela fotógrafa Nancy Davenport.

A pintora Sarah Morris mergulha nas lisas gargantas, formadas pelos edifícios de Manhattan e nos corredores do poder em Washington, e alude nas suas severas composições ao gabarito arquitetônico da modernidade, até as fachadas anônimas, inspiradas na Bauhaus, dos blocos residenciais de Brasília. As fotografias de Doug Hall opõem a essa estética fria da midtown de Manhattan o crescimento explosivo e a colorida variedade das metrópoles do Leste Asiático. Lucinda Devlin, na sua série de fotografias *Pleasure Ground*, ilumina o mundo das aparências, o demi-monde kitsch dos motéis e dos holiday-resorts dos EUA.

Sean Scully enfrenta o ruidoso caos da urbe com

a produção de silêncio. A sua pintura abstrata furta-se à tagarelice do mundo moderno e cria um sublime contraponto para o mesmo. A pintura abstrata responde à histeria da metrópole com um convite para a contemplação tranqüila. Onde todos correm desenfreadamente, deter-se para refletir torna-se uma virtude. Tais pontos de descanso, que também estão representados em nossa exposição pelas obras de Julião Sarmento, Rupprecht Geiger ou Carlos Cruz-Diez, com a sua casa de pura luz, são indispensáveis para ultrapassar o quotidiano.

A terra-de-ninguém da abstração liberta o mundo de todo o lastro e permite um recomeço purificado. Este é transferido por Jeff Koons para os sonhos infantis do seu ciclo fotorealístico de imagens *Easyfun-Ethereal*, um dos pontos altos da Bienal. As pinturas de Koons respiram o espírito positivo da cultura pop dos EUA e reciclam de modo tanto afirmativo quanto subversivo aquelas imagens convencionais da moda, do show business e da publicidade, que, em última instância, afinam-se num diapásão totalmente reconciliador, justo quando aceitam o estímulo da sociedade multicultural.

O elemento da pluralidade das etnias sempre foi uma característica importante da capital da Venezuela, Caracas, que deve o seu carisma cultural a uma mistura tipicamente caribenha de raízes européias, africanas e indígenas. Se o cânone cultural da América é entendido como uma tríade composta pelas culturas indígena, negra e branca, a Venezuela, bem como o Brasil, são o "novo mundo" por excelência. A partir deste triângulo atlântico pluricultural, que se abre para todos os lados e se caracteriza por uma extrema capacidade de absorção, surge a tensão e aquela dinâmica cultural que o vanguardista Oswald de Andrade já descrevera no seu "Manifesto Antropófago" de 1928, ao qual se referiu a última Bienal. Esta "culturofagia" tem muita coisa a digerir: a *hybris* e a alta cultura dos europeus, o sofrimento e a alegria de viver dos africanos, assim como a resistência e a espiritualidade dos índios. Disto surge aquela mestiçagem à qual se refere o teórico caribenho Edouard Glissant quando fala da cultura latino-americana "composta", que se diferencia fundamentalmente das "monoculturas" européias atávicas, as quais se fundamentam tradicionalmente mais na exclusão. O romance e o cinema latino-americanos tiram sua força da conjugação das mais diversas influências, tal como, da música popular, sua vitalidade; da dança, sua sensualidade e da arte, a sua imprevisibilidade.

Emilia Azcárate retoma imagens das culturas indígenas da Venezuela e as combina com formas ocidentais modernas, com a land art e com determinadas formas do expressionismo abstrato dos EUA. Também os outros artistas venezuelanos partem deste sincretismo, mas expõem nos trabalhos apresentados na Bienal um outro aspecto relevante para a cidade de Caracas. O que lhe interessa são as imensas tensões sociais represadas durante as últimas décadas e que transformaram a outrora pacífica Caracas numa das cidades mais violentas do mundo.

A famigerada revolta popular denominada "caracazo", em 1989, durante a qual houve dias e mais dias de saques praticados pelos favelados da cidade, é transformada por José Antonio Hernández-Diez numa comovedora vídeoinstalação, intitulada *In god we trust*. O mesmo tema é retomado por Marcel Odenbach, que mistura as mais terríveis seqüências dos noticiários de TV com o que Caracas tem a oferecer de mais sedutor, a saber, os sorrisos de suas misses. Com esta mistura heterodoxa, ele coloca involuntariamente a pergunta a respeito

da eventual existência de uma correlação interna entre a disposição para a violência dos homens e a beleza das mulheres. O permanente estado de sítio em que se encontra a capital da Venezuela é o tema de Alexander Apostol, em série de fotos manipuladas, nas quais ele transforma as casas normais da cidade em bunkers sem janelas. Esta inospitalidade urbana é motivo para o fotógrafo Luis Molina-Pantín representar o mundo como um grande estúdio de TV, que cria aquelas imagens amáveis que a própria cidade, há muito tempo, não produz.

"A metrópole como recipiente trasbordante": com esta metáfora, Lina Kim descreve a energia e o fluxo de São Paulo. Uma avalanche de tecidos na verdade, camisas de força jorra de baldes e pias e inunda o espaço. A cidade flui para onde bem entende; ninguém irá contê-la. Como poucas outras metrópoles, São Paulo luta pela justa medida e obriga os habitantes a procurarem a escala certa. Como o plano que criou a cidade se perdeu, arquitetos e urbanistas tentam, desesperadamente, ordenar o crescimento selvagem que caracteriza São Paulo. O desenvolvimento urbano planejado não é assunto para artistas; o que lhes interessa é, antes, a criação de áreas de recuo e de células germe de uma nova cidade, em meio à velha. Para este fim utilizam-se de diversas estratégias. As esculturas de Arthur Lescher e Rubens Mano produzem um equilíbrio de fino balanceado em meio à cidade cronicamente instável, cambaleante, regido apenas pelo silêncio e pela harmonia. Paulo Whitaker localiza neste santuário os seus campos de cores, que articulam o espaço e afinal explodem no momento em que cor e forma acumularam suficiente energia.

A explosão deste espaço abstrato cria novas constelações urbanas, que são transformadas pela escultora Raquel Garbelotti em modelos arquitetônicos semelhantes a cenários teatrais, cuja estrutura se caracteriza por fascinante clareza e limpidez. O equipamento deste teatro é assumido pela pintora Vania Mignone com uma pletera de farrapos de imagens, que ela traz do baú de suas lembranças para a superfície de suas obras. Os atores ingressam hesitantes no seu palco, inundado pela cor vermelha, onde a pintora os deixa a sós e os obriga a interpretar as próprias peças.

Por cima de um gigantesco globo de concreto, erigido na província do Cabo em 1939, como monumento em memória ao líder dos bôeres, Karel Landmann, jaz uma África do Sul atravessada por carroções, no meio de uma esfera terrestre, de tal modo que a Europa se desloca para perto do Pólo Norte. Com esta imagem voluntariosa, David Goldblatt retoma o tema controvertido do centro e da periferia, que percorre toda a sua obra fotográfica. Símbolos da posse da terra pelos brancos, freqüentemente na forma de singelas arquiteturas, permanecem ao lado de testemunhos dos dramas urbanos nas townships dos negros. As precárias condições de vida nessas áreas são tema para Ruth Motau e Santu Mofokeng, sendo que este último tem especial interesse pelas seitas religiosas. Os videoartistas Jo Ratcliffe e Sebastián Díaz Morales registram o monólogo interior de um cidadão anônimo que percorre Johannesburg a pé, enquanto Bonita Alice produz uma ilusão ótica tridimensional com desenhos geométricos dramaticamente desfigurados através da assim chamada "perspectiva anamorfótica", na qual um padrão desenhado no chão, quando observado a partir de uma distância apropriada, se apresenta como um barraco de chapa de zinco.

bienal



As metrópoles podem ser formações complexas, mas sua linguagem de signos é, em geral, de assustadora simplicidade. Uma enxurrada de mensagens históricas, unidimensionais, esparrama-se na forma de propaganda e design por sobre a cidade moderna, que sempre corre perigo de se tornar um foco para a proliferação do kitsch. Os artistas são conclamados a recodificar os signos para dar espaço ao enigma.

Os artistas australianos olham por trás das ordeiras fachadas de Sidney e registram as abjeções sociais e culturais da cidade. O seu trabalho começa ali, onde termina o marketing urbano. Eles acham o abdômen de Sidney mais sexy do que as Olimpíadas. John Barbour puxa a pobreza para a superfície, Adam Cullen, a violência latente e Raquel Ormella, o protesto político. Jan Nelson questiona, em sua pintura foto-realista, o mito do lifestyle e da publicidade; e os vídeos de Rodney Glick e Lynnette Voevodin registram o tremor subliminar da metrópole do Pacífico, que há tempos atingiu também o distante outback, o grande interior australiano, perturbando os seus ritmos.

A ronda das megalópoles fecha-se com duas metrópoles rivais do Extremo Oriente, cujos artistas têm que realizar uma difícil acrobacia entre a herança tradicional asiática e a modernidade influenciada pelo Ocidente. Os modelos arquitetônicos de Lu Hao salvam as casas de barro da cidade velha de Beijing, durante algum tempo, das vorazes esferas demolidoras dos urbanistas locais, que parecem estar firmemente decididos a transformar a capital da China numa nova Tóquio. Yan Lei e Zeng Hao instilam, em suas pinturas e instalações, uma nova alma ao concreto sóbrio, enquanto Wang Gongxin, em seus trabalhos de vídeo, transfere elementos iconográficos do realismo socialista para a atualidade.

Em contraste com os artistas chineses, que vêem a cidade em sua totalidade e deixam infiltrar em suas obras algumas nuances políticas, os trabalhos dos artistas de Tóquio caracterizam-se por uma nota decididamente pessoal. Tatsumi Orimoto cuida há muitos anos de sua mãe, velha e doente, e estiliza este ato de assistência numa obra artística integral, na forma de um ciclo de fotografias. Tabaimo e Kyoichi Tsuzuki pesquisam o estilo de vida dos adolescentes japoneses, sem se poupar de situações íntimas ou constrangedoras. Aida Makoto leva-nos, em contraste, até a margem da existência na grande cidade e oferece um último remédio para o desespero que lá dormita: a máquina de se suicidar.

A duodécima cidade

Com esta perspectiva céptica encerra-se o Atlas das onze metrópoles. Um punhado de

artistas visionários construiu, entretentes, a "duodécima cidade", que termina a torre de Tatlin e realiza a "ponte de nuvens" de ElLissitzky. Ela é a única a escapar do punho ameaçador do conto de Franz Kafka "O Brasão da Cidade", que aniquila, com cinco golpes sucessivos, uma vez a cada geração toda a obra dos homens. Bem inverossímil é o entorno da décima segunda cidade de Arthur Omar, fotógrafo e videomaker, residente no Rio de Janeiro. A convite da Bienal e acompanhado por uma equipe da TV Globo, ele viajou em janeiro de 2002 para Kabul e Bamyán, onde se deparou não apenas com os danos causados pela guerra, mas também com as células germinativas de uma nova cidade: crianças brincando em meio a ruínas, certames tradicionais de cavaleiros afegãos, realizados em campo coberto por escombros, novas amizades surgindo, olhares esperançosos e curiosos por trás de panos que encobrem os rostos pela metade. Será que aqui não transparece também um pouco a máscara de Carnaval, um dos temas preferidos de Omar? O próprio artista aparece como o monge do quadro homônimo de Caspar David Friedrich, em meio a uma paisagem de aspecto bíblico, na qual a vida nova se manifesta timidamente.

Carsten Höller retoma mais uma vez as utopias dos construtivistas russos e constrói a Cidade Voadora de Krutikov (1928), que existia só na forma de um desenho, como um objeto de vidro flutuando no espaço. A sua "Casa Comunal Compacta" também pertence à categoria da "arquitetura móvel", na qual os futuristas russos pretenderam libertar-se das localizações fixas e propiciar uma nova visão das relações recíprocas entre natureza e arquitetura.

Na sua escultura monumental Flying Bowl Huang Yong Ping e Shen Yuan retomaram um dos símbolos arquitetônicos mais marcantes da modernidade brasileira: a concha de concreto do Congresso Nacional de Brasília, que se abre para o alto e parece pairar sobre a cidade. Ao substituir o poder político que comumente preenche o receptáculo, os dois chineses colocaram no espaço interno da escultura um conjunto formado por precárias armações de madeira, tais como as conhecidas favelas, com terra castanho-avermelhada dos trópicos. Mas como a cidade utópica ainda poderá voar com essa carga? O escultor congolês Bodys Isek Kingelez cria num subúrbio de Kinshasa, edifícios e paisagens urbanas de aparência futurista, que parecem não combinar com a África. À decadência, à miséria e ao caos de Kinshasa ele contrapõe

uma arquitetura poética, dirigida para os céus, cheia de pureza e fragilidade. O japonês Yutaka Sone confere um momento fortemente lúdico à sua nobre escultura em mármore, Amusement, que convida o visitante da exposição a um passeio em uma imaginária montanha-russa.

Sob a impressão da violência crescente em muitas metrópoles do mundo, os arquitetos Isay Weinfeld e Márcio Kogan, de São Paulo - uma cidade que já era insegura bem antes do 11 de setembro de 2001 -, planejam uma assim chamada "Aero-Casa", na forma de um aeroporto. Os habitantes desta construção de altíssima segurança não têm nenhum contato entre si e dispõem de todas as formas imagináveis de proteção, até mesmo de máscaras contra gás, que ficam à sua disposição automaticamente em caso de ataques com armas químicas. A instalação, na forma de maquetes, conta ainda com barcos de patrulha blindados, assim chamados bateaux-mouche blindados, baterias antiaéreas e um "parque de refugiados". Este conjunto cínico é montado na Bienal como showroom, com as convencionais recepcionistas, que oferecem aos compradores os apartamentos da Aero-Casa e transmitem, através de vídeos, instruções sobre como se comportar em caso de catástrofe. As torres de vigia provisórias do grupo cubano "Los Carpinteros" também servem para a segurança da cidade promissora: são indicativas da posição da arte enquanto posto de observação, cujo ocupante está a salvo em meio aos combates, ou são sistemas de alarme diante do iminente clash of civilizations?

O fotógrafo italiano Armin Linke, que viaja pelo mundo todo sem descanso, acredita encontrar a 12ª cidade em projetos utópicos, embora eles tenham perdido muito do seu brilho, como por exemplo nas rampas para lançamento de foguetes soviéticos em Baikonur, no Cazaquistão. Construções faraônicas, a represa das "Três Gargantas", na China, ou a ponte Akaki Seko no Japão, são os seus motivos preferidos. O canteiro de obras da maior mesquita do mundo, em Abu Dhabi rivaliza com as "Petronas Towers" de Kuala Lumpur, atualmente o mais alto edifício do mundo. Brasília, a maior utopia urbana do século XX, não falta em seu catálogo, assim como não falta Las Vegas, essa nova Jerusalém, construída sobre estilhaços de sorte que caem do céu. A cópia, mesmo a de Veneza, vira lá mesmo o original melhorado. Até mesmo na distante Patagônia Linke encontra cenários para cidades não estragadas, ou no Pólo Norte, onde vento e intempérie rasgaram na neve os contornos de uma cidade imaginária.

Roberto Cabot transfere a 12ª

cidade para o ciber-espaço, enquanto Maurício Dias e Walter Riedweg encontram momentos utópicos num lar para cegos no Rio de Janeiro - o cego como vidente propriamente dito, que provê o mundo material de novos significados e anula a diferença entre interior e exterior, entre luz e sombra.

As frágeis esculturas de Sarah Sze, que só em aparência imitam o incontável e selvagem crescimento das modernas metrópoles, avançam inicialmente apalpando hesitantes o espaço, para desenvolverem de repente uma tenacidade inesperada. Elas são feitas de modestos objetos do cotidiano, como palitos de fósforo, cabos e pedaços de plástico, e trepam como cipós pelas paredes, acompanham corredores e se agarram aos forros. Estas estruturas inundadas de luz vêm do nada e terminam no indefinido. A 12ª cidade de Sarah Sze não tem nem centro nem hierarquia. Ordem e caos estão finamente balanceados. Detalhes aparentemente inúteis se integram, com harmonia, na sua arquitetura transparente. Embora suas caprichosas construções tenham sido criadas como interiores, servem também como arcabouço imaginário para construções maiores, que confeririam às nossas cidades uma inimaginável leveza e serenidade.

É claro que a 12ª cidade não vive só de uma descrição de novos espaços, mas também de uma redefinição das relações humanas. No caso de Vanessa Beecroft, o corpo feminino está no centro de uma nova sociedade, menos como criatura de carne e osso que como bem calculada escultura. O que, em se tratando de Beecroft, é uma ação minuciosamente preparada, torna-se, no caso de Spencer Tunick, uma performance espontânea. Em uma manhã qualquer, ele convida pessoas que lhe são estranhas para irem ao Parque do Ibirapuera e lhes pede para se despirem integralmente e deitarem sobre a grama, guardando entre si uma distância que lhes permita se tocarem. Numa urbe como São Paulo, que entretentes é dominada exclusivamente por dois materiais, concreto e chapa de aço, na forma de 5 milhões de carros, este desvendamento do corpo humano transforma-se em ato de comunhão arcaico e num recurso à inocência original de Adão e Eva.

A cidade prometida é, segundo esta leitura, o estado anterior ao pecado original, que até hoje desfigura toda ação humana.



Desse modo, a 12ª cidade joga para longe de si toda a poeira cinzenta das velhas cidades, que Maiakovsky quis transformar, em vão, em arco-íris, despojando os sociólogos de sua argumentação. Ela supera a violência de Caracas, o azar de Berlim e impede o suicídio de Moscou. Ela é a Florença pura, a Nova Iorque perfeita, a última Xangai. Os seus construtores desenham uma nova Brasília, mas sem o concreto e as severas regras da década de sessenta. As velhas cidades podem ter sido projetos políticos, econômicos ou até mesmo militares. A 12ª cidade é uma proposta estética. Na nossa exposição de iconografias metropolitanas a duo-décima cidade por enquanto só pode ser intuída, porque o raio de luz do Aleph consiste de puras promessas e de um leve antegoço.

Ping-pong com o curador Afons Hug

entrevista a Alberto Beuttenmüller



ABCA Em que região da Alemanha nasceu e onde vivia antes do Brasil?
 AH Nasci em Hochdorf, cidadezinha em Schwaben, Sul da Alemanha, perto de Munique, em 1950.

ABCA A bienal rompeu uma regra de não ter um núcleo histórico. Por quê?

AH Não foi a primeira vez. O núcleo histórico só cresceu na década dos 90. À medida que os museus brasileiros organizam mostras dos grandes mestres, a Bienal se livra desta tarefa. De fato, entre as 50 Bienais do mundo, só a de São Paulo teve núcleos históricos. Nos últimos 15 meses, visitei em São Paulo as mostras de arte egípcia no MASP e na FAAP, Parade do Centre Pompidou na Oca, pela Brasil Connects, expressionismo alemão no MAM, Rodin e Picasso na Pinacoteca. A Brasil Connects irá trazer a vanguarda russa para a Oca em maio, etc. A vocação de uma Bienal é divulgar a arte contemporânea.

ABCA Se uma grande parte do público da Bienal é composto de escolares, a ausência do núcleo histórico não será uma perda para eles?

AH Não, porque existem as mostras que acabo de mencionar. Eu também recomendo uma visita ao acervo do MASP.

ABCA O tema Iconografias Metropolitanas terá empatia com o brasileiro?

AH Acho que sim, já que São Paulo é uma das maiores cidades do mundo. Será interessante ver como os artistas lidam com o problema da magnitude da megalópole, com sua dinâmica e seus excessos. Muitos artistas criaram obras que se relacionam diretamente com SP.

ABCA Temos sempre duas bienais, a que foi possível e a que ficou de fora. Poderia enumerar a Bienal que não foi possível e por quê?

AH Estamos contentes com o formato da 25ª Bienal que se fez contra todas as adversidades. Conseguimos todos os artistas que quisemos e com obras estimulantes. A Bienal ideal seria com mais pintura e menos vídeo.

ABCA acredita que a Bienal deve seguir um modelo alternativo e diferir da Documenta e da Bienal de Veneza? Por quê?

AH A Bienal de Veneza, mãe de todas as Bienais, é a nossa grande aliada na defesa das chamadas representações nacionais (em Veneza pavilhão nacional). O que nos diferencia de Veneza (e da Documenta de Kassel) é o fato de que SP é a Capital dos trópicos e do hemisfério Sul, o que implica em uma maior aproximação com a "arte periférica" e que vive um grande auge neste momento.

ABCA É um especialista na Arte Africana?

AH Sou, morei na Nigéria nos anos 80 e fiz várias curadorias de arte africana contemporânea. Também fui um dos curadores da Bienal de Dakar em 98.

ABCA Como se deu a escolha das 11 metrópoles, quê conceito foi usado?

AH A escolha foi minha, subjetiva, mas tem certa plausibilidade. A seleção se baseou no potencial artístico de cada cidade, como também na distribuição geocultural equilibrada.

ABCA Os artistas brasileiros foram escolhidos dentro do mesmo conceito dos artistas internacionais? Ou uma tentativa de recolher todos os Brasis?

AH No mesmo conceito.

ABCA Que conceito de Utopia foi usado, já que U topos é fora do lugar?

AH Veja meu texto em anexo.

ABCA A Arte Africana cresce apesar do preconceito, embora muitos artistas africanos hoje já estejam se impondo. O sr crê que esta bienal poderá ser uma abertura para os africanos? Explique a sua visão da África.

AH Há mais artistas africanos que nunca. O Brasil tem uma responsabilidade especial com a África dado os vínculos históricos e étnicos.

bienal

Entrevista com o presidente da bienal Carlos Bratke

Lisbeth Rebollo Gonçalves

L.R. Qual a importância da Bienal no cenário cultural do Brasil, 50 anos após a sua criação?

C.B. Sou Conselheiro da Bienal há uns dez anos. O que eu observei é que a Bienal teve períodos de crescimento e de muita influência na cultura brasileira, assim como teve outros momentos em que sofreu um pouco, enfraqueceu-se. Eu acho que a partir da 22ª bienal, houve um salto muito grande, ela recuperou a antiga frequência, passando a ter um nível de visitação de cerca de 400.000 a 500.000 pessoas, o que considero ser bastante expressivo para um evento como este.

Fora isso, acho que a Bienal espelha muito o seu presidente, pois é ele que escolhe o

inovação nesta Bienal de 2002: ela é totalmente contemporânea. Ela não vai ter núcleo histórico. Isto não é muito confortável para mim. Embora na perspectiva da crítica, a reação tenha sido ótima, eu não sei, em termos de público, o que vai ocorrer. "É um balão de ensaio".

O argumento para excluir o núcleo histórico é o seguinte: há alguns anos atrás, o núcleo histórico era muito significativo porque você não tinha tanta coisa acontecendo pela cidade. Os museus eram mais fechados, não traziam ainda grandes exposições. Hoje, pelo menos em São Paulo, os museus estão cumprindo este papel muito bem. Fazem exposições importantes, têm extensa programação a Pinacoteca, o MASP, até os museus de universidade e faculdade. Assim, não há necessidade de estar trazendo Van Gogh, Toulouse Lautrec, etc., porque este tipo de realização está sendo coberta por estas instituições que cumprem, assim, a sua vocação.

Então a Bienal, após 50 anos, assume integralmente o seu papel primeiro que é o de divulgar a arte atual. É uma experiência, vamos ver como repercute... Nesta Bienal nossa, como observou o Agnaldo Farias, não tem nenhuma obra anterior a 1980.

Mas eu quero destacar, outra vez, que o núcleo histórico cumpriu um papel muito importante. Lembro que eu mesmo fui monitor da Bienal, quando estudante. E o próprio curso de história da arte para monitoria, que a gente fazia, resgatava o trajeto da arte moderna. Começava-se estudando Delacroix, depois os impressionistas e, assim por diante. E na Bienal, os monitores transmitiam essas idéias quando o visitante, diante de uma obra, não conseguia entender. Falava-se nas mudanças havidas com a arte moderna, para entender a atualidade. Hoje, estas explicações já não precisam ser dadas tanto assim, para que se entenda visualmente uma obra.

L.R. Voltando à questão do público e da arte contemporânea. Pensando o perfil da Bienal como exposição, como evento de arte contemporânea de grande porte, você não acredita que ela tenha, já por este seu perfil, o potencial de atrair o grande público?

C.B. A função da Bienal é atrair o público. Ela tem uma função que também é educativa. Mostrando o que há de ponta na arte, eu acho que ela insinua bastante fortemente que os caminhos de desenvolvimento de um país, no caso o Brasil, são também definidos pela invenção, pela saída do *status quo* em que a gente está, em todos os níveis, não só o artístico. Eu acho que uma Bienal incita qualquer profissional, de qualquer ramo de atividade, no caminho do desenvolvimento, tem o efeito de quebrar com a apatia e fazer sair para coisas novas, mais criativas. Na Bienal, temos também um projeto educativo de trazer escolas para visitá-la e aproximar os estudantes da produção artística atual.

L.R. E você acha que, centrando na arte contemporânea, a Bienal coloca mais em evidência a arte atual brasileira?

C.B. Eu acho que sim. Pelo número de jornalistas estrangeiros que já estão vindo entrevistar os curadores, eu acho que a Bienal e a arte dos artistas brasileiros vão ter grande projeção fora.

Vamos ter presentes aqui, na inauguração da Bienal, cerca de 300 pessoas, entre artistas, críticos e curadores estrangeiros, o que é um número bastante expressivo.

curador. Então, eu acho que houve bienais que eu chamaria de bienais confusas.

Tinha muita coisa importante, mas não tinha uma determinada linha de harmonia, um fio condutor, não se via muito bem o que se queria dizer com esta ou aquela bienal.

Eu gostei muito da 24ª Bienal, porque ela estabeleceu uma linha orientadora bem demarcada a antropofagia que foi um elogio aos movimentos artísticos brasileiros e, neste sentido, foi muito forte, muito importante. Mesmo sem muito apelo popular foi uma Bienal muito rica.

Esta Bienal que vamos fazer agora tem também uma linha muito bem definida. Ela trata das cidades (seu tema é "Iconografias Metropolitanas"), foram escolhidas onze cidades do mundo Nova Iorque, Caracas, São Paulo, Londres, Berlim, Moscou, Istambul, Joanesburgo, Tóquio, Pequim e Sydney. E há uma décima segunda cidade (A Cidade Utopica) que os artistas vão montar.

O curador geral, Alfons Hug é a primeira vez que a Bienal tem um curador estrangeiro conseguiu convencer muitos países a encaixarem suas representações nacionais nesse tema. Nas representações nacionais, sabe-se que não se pode exigir muito, mas é possível dialogar. Eu acho que ele conseguiu muita coisa. Acho, também, que a representação brasileira está muito boa. O curador da representação brasileira, Agnaldo Farias, fugiu um pouco da tendência comercial que estava influenciando demais as bienais, eu diria. Nesta Bienal, a representação brasileira ficou mais imparcial, mais saudável.

Vão participar 70 países e 190 artistas. Deles, 40 são brasileiros. Há também uma representação de diversos países da América Latina.

L.R. Você já mencionou a importância, para a arte brasileira, da 24ª Bienal que tratou da Antropofagia. Como você vê o papel da instituição Bienal de São Paulo na projeção da arte contemporânea brasileira?

C.B. Ela é muito importante. Dentro desta questão que você aponta, surgiu uma outra

bienal



Mas ela perde agora aquele papel, vamos dizer, de difusão histórica. Este fica para as outras instituições de São Paulo, voltadas para as artes, museus, centros culturais, etc.

Estamos realizando um mapa dos locais onde vão ocorrer eventos nestes dois meses de Bienal. Fora a Bienal, encontraremos 170 espaços onde vão estar acontecendo mostras nestes dois meses! Este mapa é importante porque põe em evidência o que acontece culturalmente na cidade nesta época.

L.R. Bienal de São Paulo e Bienal do Mercosul. Qual a importância de cada uma no cenário brasileiro e internacional?

C.B. Acho importante ter até mais bienais no Brasil. Mas acho difícil montar uma outra Bienal internacional, pela dimensão do projeto, pelo relacionamento internacional que é necessário, pelos custos elevadíssimos que este tipo de evento tem. Entretanto, acredito que é possível produzir bienais regionais.

Financeiramente, porém, sempre pode haver dificuldades. Vou dar um exemplo: 30 anos atrás, a instituição Bienal realizou uma Bienal de Arquitetura. A segunda aconteceu 20 anos depois! A partir daí, foi um pouco "bombardeada", porque era mais um encargo para a Bienal. Acabou-se por fazer uma terceira e uma quarta. A quarta foi iniciada pelo Júlio Landmann e eu é que terminei montando. Vamos fazer a quinta no ano que vem.

Entre a segunda e a terceira Bienal de Arquitetura, houve um movimento dos arquitetos de todo o Brasil para que esta Bienal não morresse. Pensou-se em fazê-la em outro lugar. O Rio de Janeiro, cujo prefeito, então, era inclusive arquiteto, não conseguiu realizá-la. E, veja você, uma Bienal de Arquitetura é muito mais fácil que uma de arte; financeiramente, custa muito menos. Solicita-se a um arquiteto que mande um trabalho e é muito mais simples você montar a exposição.

Mas eles não conseguiram, ia ficar uma exposição muito pequena, longe da dimensão da de São Paulo, onde há 35 mil metros quadrados de espaço!

Mas voltando à Bienal do Mercosul, ela é significativa justamente por sua regionalidade.

A nível da importância nacional, no cenário da cultura, quanto mais eventos, melhor é para o país. Poderia haver, por exemplo, ainda uma bienal pan-americana, em outra parte do Brasil

Hoje, deve haver no mundo mais de 30 bienais. Todas elas são baseadas nos exemplos de Veneza e de São Paulo, exceto a mostra de Kassel que é um evento totalmente diferente. É a própria Bienal de São Paulo é encarregada pelo Itamaraty de indicar as representações brasileiras junto à Bienal de Veneza, que é a mais importante, e junto a algumas outras bienais.

L.R. Qual a importância da Bienal de São Paulo em relação à de Veneza?

C.B. Eu acho que a Bienal de Veneza está no centro do movimento artístico europeu. Como a Bienal de São Paulo nasceu inspirada na de Veneza, eu acho que cabe uma certa comparação entre as duas.

A Bienal de Veneza tem importância histórica e geográfica. Mas em termos de visitação, ela tem um público muito menor, apesar de o deslocamento na Europa ser muito fácil. Veneza tem um grande apelo como cidade; o evento, atrai muito público nas duas primeiras semanas, há um grande movimento, mas depois diminui. Quanto à sua dimensão, quanto ao espaço, em relação a São Paulo, não sei dizer se é maior. Hoje, além do local dos Pavilhões, há o Arsenale e alguns eventos ocorrendo na cidade. A Bienal de São Paulo é imensa!

L.R. Você vê uma diferença entre Kassel e São Paulo em que sentido?

C.B. Kassel é um evento que financia as participações dos artistas. Todos os expositores são pagos. Não é como Veneza, cujos Pavilhões são financiados pelos países expositores. Na Bienal de Veneza, há uma parte, a do Arsenale, que é a instituição organizadora quem financia, mas que se faz com muita dificuldade.

Kassel é um evento de ponta, de maior projeção, do ponto de vista da arte contemporânea. Também, acontece a cada quatro anos, e agora parece que de cinco em cinco anos.

L.R. Outro ponto importante que poderíamos tocar nesta nossa conversa é a questão da Bienal como evento decorrente de uma política pública ou de uma política cultural privada. Em que medida, como acontecimento cultural, ela envolve uma política pública, em que medida é um projeto cultural privado?

C.B. A Bienal, inclusive em termos de custeio, é dividida mais ou menos assim: um terço ou um pouco mais vem do Ministério da Cultura; uma outra parte, que não é tão grande, vem de algumas empresas estatais, que já não são tantas assim; e o resto é custeado por empresas privadas que tradicionalmente têm contribuído com a Bienal; e, pelo menos nesta 25ª, entraram novas empresas, especialmente de informática.

Considero que a Bienal seja um serviço de alto interesse público. Como instituição, as suas contas tem que ser aprovadas no Município, já que o edifício é do Município. Hoje, com as leis de incentivo fiscal, pode-se dizer que grande parte do seu orçamento vem de verba pública. A grande maioria das empresas se interessa ou pela lei Mendonça ou pela lei Rouanet, ou por ambas. São poucas as empresas que não se interessam por estas leis.

L.R. Um outro ponto que já apareceu nesta nossa conversa é a relação da Bienal com os Museus. Você poderia retomar esta questão?

C.B. Os museus poderiam trazer exposições de ponta na época das bienais. Acho, sim, que é possível a nível de captação de recursos, porque muitas empresas preferem não ter seu "logo" no meio de outros, mas querem fazer eventos exclusivos, embora gastando, muitas vezes, até mais dinheiro. Acho que temos potencial para que tudo isso aconteça. Soube também que foi pensada uma feira de galerias de arte, paralelamente à bienal, o que pode ser interessante.

Se houver tanto ao mesmo tempo, a cidade e o país ganham com isso. Quem sabe estamos inaugurando um novo momento. Tomara!

L.R. Como arquiteto e urbanista, como você viu a escolha do tema proposto pelo curador?

C.B. Você sabe que eu tive dois curadores. O Ivo Mesquita tinha um projeto onde, do ponto de vista de arquitetura e urbanismo, era muito mais evidenciada a questão da cidade. Esta questão era vista também pela contribuição dos arquitetos importantes historicamente. Ele pretendia fazer um núcleo histórico onde traria, entre outros, o trabalho de Le Corbusier, por exemplo. Assim seria o núcleo histórico pensado pelo Ivo Mesquita.

O projeto do atual curador põe o foco mais em "como o artista interage com a cidade". Tem pouca coisa que lembre a arquitetura e não há, como já disse antes, uma proposta histórica de olhar a contribuição de grandes nomes da arquitetura.

Eu soube entender e respeito profundamente a opinião dos dois curadores. O projeto é deles. Eu gostei do tema que trata das cidades. A cidade é um tema que não diz respeito só aos arquitetos. Vivemos em cidades super problemáticas. Sofre-se com a cidade há violência, problemas com transporte, excesso populacional, enfim, não é preciso ser artista ou arquiteto para sentir os problemas da cidade.

L.R. Como você vê a projeção da Bienal de São Paulo no futuro?

C.B. Bom, eu não sei se estou no caminho certo de ter adotado uma posição exclusivamente contemporânea para a Bienal. Mas eu sinto que a Bienal é um espaço propício para isso. Como serviço público, ela pode ser um grande espaço laboratorial, onde você mostra as experiências mais avançadas que os artistas possam ter. É um espaço de grande liberdade, onde não existe uma seleção que foi feita em função da consagração de um artista ou do currículo que ele possa apresentar. Decorre da pesquisa do curador. Em termos da representação do Brasil, esta Bienal será muito "brasileira" e muito pouco paulista.

L.R. Em relação a custo/benefício, a Bienal será sempre válida?

C.B. Acredito que sim. A bienal terá sempre um efeito "detonador", renovador, trazendo ao público o que há de mais atual e vigente na produção artística mundial.

Entrevista com Agnaldo Farias - curador da representação brasileira à 25ª Bienal



Mariza Bertoli

ABCA- É voz corrente que as Bienais de São Paulo vêm, cada vez mais, atreladas ao mercado de arte, apresentando os mesmos artistas brasileiros, já consagrados, com ênfase no eixo Rio São Paulo. Nesta 25ª Bienal de São Paulo você teve o mérito de empreender um novo rumo à participação brasileira, uma extensão territorial que é também abrangência cultural e simbólica. Gostaria que você falasse da linha que orientou a escolha destes artistas.

A F - De fato, ando preocupado com a aderência da produção artística ao mercado ... preocupado em termos... Em princípio não há nada de mal nisso. Por outro lado, é fato que isso tem significado um rebaixamento, ou uma invisibilidade maior para a produção mais experimental. Achei oportuno que isso ficasse sublinhado na minha curadoria. Também não quis que a representação brasileira incorresse no velho erro de se limitar ao eixo Rio- São Paulo, porque isso significaria o desconhecimento ou a ignorância daquilo que efetivamente acontece hoje, ou seja que existem núcleos muito atuantes fora do eixo Rio- São Paulo e que nós não podemos reproduzir em escala local o preconceito, o sectarismo e a discriminação que nós já sofremos em escala mundial, porque seria um provincianismo. Eu tive alguns critérios e a qualidade da obra, naturalmente, foi o mais importante entre todos. Em segundo lugar eu não quis repetir artistas que a esta altura já são muito conhecidos. Alguns deles excepcionais como Waltercio Caldas ou Cildo Meireles. Não achei que fosse o caso de repetir estes nomes ou ainda outros mais jovens, porém já conhecidos como Ernesto Neto, Beatriz Milhazes ou Rosângela Renó. Enfim, não repetir artistas que tivessem participado das Bienais nos últimos dez anos. Também não estava interessado no jovem artista, aquele egresso da universidade, porque este artista é sempre um jogo de azar, não se sabe ainda o que vai acontecer. Estou interessado naquele artista que já tem dez anos de trajetória e no entanto se mantém à margem, não porque não seja bom, mas porque o seu trabalho é tão experimental que não há inserção da ordem de mercado. E as instituições, salvo exceções, em São Paulo, por exemplo, o Paço das Artes, o Itaú Cultural e o MAM, não trabalham nessa direção, pecam por preguiça.

ABCA- Havia pensado até velho ranço de colonialidade, menos na preguiça.

A F - Os salões ainda são muito dinâmicos na prospecção de novos valores, cumprem bem essa finalidade. Mas você conta nos dedos os curadores que saem pelo Brasil, aqueles que têm esse cuidado com a produção jovem, porque afinal dá muito trabalho, e é, também, uma questão de falta de dinheiro. Para viajar pelo Brasil, ou você é convidado por parte de quem vai te receber, ou alguém tem que te financiar aqui. Seja como for envolve muito trabalho. E, como já se trabalha muito, creio que as pessoas têm uma certa resistência e acabam trabalhando com os artistas que estão mais próximos.

Voltando ao caráter experimental dos artistas fora do eixo Rio-São Paulo, temos que reconhecer que um artista como Eduardo Frola que mora em Fortaleza, não tem nenhuma ilusão quanto ao mercado, faz aquilo porque faz, porque não poderia deixar de fazer. Como José Rufino que é professor na Universidade Federal da Paraíba, ou como Daniel Acosta que é professor na Universidade de Pelotas ou como Marcelo Solá (que nem professor é) em Goiânia. Não é fácil ser artista contemporâneo nestas cidades, como o Marepe que é artista em Santo Antônio de Jesus, na Bahia. O curioso é que trazendo estes artistas que em geral sequer participam do mercado, começa a haver um corre-corre de galeristas atrás deles, o que é normal.

ABCA Muitos deles expõem pela primeira vez na Bienal ... e são de tendências diversas, alguns se valem de meios convencionais.

A F Eu optei por isso... No Brasil tem núcleos muito atuantes fora do eixo Rio - São Paulo, e eu quero sublinhar isto: Brasília., Belo Horizonte, Porto Alegre, Recife, Curitiba, Goiânia, Porto Alegre, Pelotas, Fortaleza, João Pessoa. É claro que o Rio e São Paulo comparecem com um número maior, são, afinal, núcleos maiores e com mais tradição, mas que não chegam a esgotar nosso rico e extenso universo artístico contemporâneo.

Quanto aos suportes achei importante afirmar que não existe prevalência deste ou aquele suporte, que em arte tudo vale, e que o problema da obsolescência tem mais a ver com a moda do que com a arte. Vai daí que eu trouxe pintura sobre papel as aguadas de Gil Vicente -, às pinturas feitas sem pincel de José Bechara, passando por Sergio Sister, Paulo Whitaker, Fabio Cardoso de Almeida e Vânia Mignone. José Damasceno apresenta-nos uma excelente instalação, Cão Guimarães, vídeo, o Chelipa Ferro, performance, e o Helmut Baptista, uma banca de jornal com rodas, um aparato que carrega dentro de si uma condensação do sistema artístico, é loja, discoteca, alojamento, galeria, alojamento e, naturalmente, com seu baixo custo e seu dinamismo na distribuição de informações e no intercâmbio de idéias, uma crítica ao nosso meio que anda as voltas com a espetacularização, capaz de neutralizá-lo. finamento plástico (?) de Bechara ABCA E as salas especiais?

Convidei Karin Lambrecht para homenagear uma artista de trilha solitária que vem investigando as fronteiras do sagrado, a permanência de certos rituais no mundo contemporâneo. Nelson Leirner, que não expõe desde a Bienal de 1967, merece a sala por sua contribuição seminal, seja por intermédio de sua obra, seja por seu papel como professor. Leirner responde quase que sozinho por toda uma respeitável filiação que traz Leda Catunda, Iran do Espírito Santo, Edgar de Souza, entre tantos outros.

Enquanto Leirner comparece por sua visão muito particular das lições de Marcel Duchamp, Carlos Fajardo, o terceiro homenageado, vem como um dos maiores representantes das transformações sofridas pela vertente construtiva. Seu rigor, seu pensamento sobre a tridimensionalidade, vale-se da sua atuação no desenho e na pintura, e garante a ele uma posição única no nosso panorama.

ABCA E a liberdade do curador, até que ponto vai? Qual é o teu limite no exercício da curadoria?

AF No presente caso eu tive toda a liberdade de trabalho. Naturalmente como integrava uma equipe e trabalhava junto ao Alfons Hug, tive o cuidado de atuar em conformidade com o conceito estabelecido por ele. Convém esclarecer que essa curadoria valeu-se de mais de dez anos viajando pelo país interessado e fascinado pela densidade da produção artística nos mais diversos quadrantes.

Sou muito crítico à mão pesada do curador, aqueles que usam as obras para provar suas teses, freqüentemente incorrendo no equívoco de colocar seu trabalho acima mesmo da obra de arte. Não acho que seja esse o papel da curadoria.

No presente caso eu convidei artistas e não suas obras, isto é, não me limitei a escolher trabalhos já realizados e portanto conhecidos. Ofereci a cada um deles um bom espaço (100 m2, em média) para que apresentassem o que julgassem mais conveniente, além de uma ajuda de custo para viabilizá-la. O resultado está mais para um conjunto de individuais simultâneas do que uma coletiva onde as obras estão perfeitamente encadeadas entre si e em acordo com o tema sugerido. Não. Graças a essa estratégia o resultado é um conjunto díspar e do mais alto interesse e em muitos casos cheio de surpresas.



OBRAS DE ARTE DESTRUÍDAS NO WTC SOMAM 100 MILHÕES DE DÓLARES

Obras de arte Miró, Rodin e Calder foram destruídas no colapso do World Trade Center, junto a cerca de 2000 vidas humanas, no dia 11 de setembro de 2001. Foi um golpe sem precedentes para o mundo das artes, já que destruiu obras de arte no valor de 100 milhões de dólares.

A magnitude dos ataques de 11 de setembro e a dimensão das torres gêmeas de 110 andares provocaram o que os peritos crêem ser a maior perda de obras de arte da história.

Além de obras públicas, tais como a escultura de Calder e a tapeçaria de Miró, que ficavam em praças internas e corredores do edifício, as corporações perderam milhões de dólares em arte.

A companhia que teve as maiores perdas de vidas com os ataques foi a corretora Cantor Fitzgerald, que abrigava a coleção Íris & B. Cantor de esculturas de Rodin, uma das maiores coleções mundiais do escultor francês, agora, totalmente perdida.

O presidente da Axa Art, Dietrich von Frank, disse que a Autoridade Portuária de Nova Iorque e Nova Jersey, que alugava a propriedade junto à Silverstein Properties Inc., tinha uma coleção "muito grande", com trabalhos de Calder, Miró, Liechtenstein e Nevelson. Ele disse que muitas obras escaparam cascata de concreto e aço que ruiu no local, mas "basicamente tudo o que estava segurado na torre acabou. Mesmo esculturas de bronze, devido ao calor das chamas." "Minha estimativa inicial é de 100 milhões de dólares em perdas" disse ele, em entrevista.

As estimativas são quase impossíveis, devido à perda dos registros, destruídos nos ataques aéreos ao WTC. Representantes da Autoridade Portuária documentaram a perda ou danos de 8 milhões de dólares em obras de grande porte.

Entre elas a Esfera de Fritz Koenig, esfera de bronze de 8,3 metros, localizada na praça da fonte, entre as duas torres. A esfera está intacta" disse Allen Morrison, da Autoridade Portuária. Espera-se a restauração da obra.

Depoimento

Permanência Brasileira de Arpad e Vieira da Silva

Mário Barata

É valiosa a descoberta recente que fiz: continua de pé a bela casa de Santa Teresa, integrada que foi na Pensão Internacional, que ali alugava aposentos nos anos 40, perto do antigo Hotel Internacional, hoje demolido. Este era um marco da "Belle Époque" no Rio de Janeiro e, posteriormente, em parte de seu terreno houve a criação do simpático Bairro Equitativa. Em Cômmodo dessa casa residiu por anos o casal de pintores Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva, que retornou a Paris em 1947 e poucos anos após se naturalizavam cidadãos franceses. Vieira está com importantes obras no Museu Nacional de Arte Moderna/RJ, do Centro Pompidou, adquiridas pelo Estado. Em 1961 foi Grande Prêmio da 6ª Bienal de São Paulo, mas não foi o prestígio do Brasil que levantou o seu valor na França. Sempre participou da Escola de Paris, primeiro como aluna de significativos artistas, depois como criadora ela mesma; Arpad, atuando mais congenitamente no ensino no Rio ou em Paris e artista também de valor está com Maria Helena na bela Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, na Praça das Amoreiras, em Lisboa. Essa entidade, com acervo legado por Vieira, possui o mais amplo e valioso conjunto de obras do "período brasileiro" do casal, do qual boa seleção se encontra neste mês de março exposta na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Esse conjunto permitiu por comparações definir que a casa antigamente incorporada à Pensão Internacional ainda está de pé. É uma sorte para o Brasil que necessitava valorizar e dar permanência às atividades dos dois artistas que atuaram em nosso país. Sugeri à direção da Casa França-Brasil que programasse uma placa alusiva à longa estada dos dois pintores no bairro de Santa Teresa, aposta em cooperação com o proprietário da pequena edificação, que por coincidência é francês de origem e tem amor pela cultura e compreensão do assunto. Eu trabalhava como conservador-auxiliar no Museu Nacional de Belas Artes, em 1942, quando ali foi montada a exposição de obras de Vieira, que tinha como carro-chefe o forte e surpreendente quadro *Guerra*, hoje em Paris. Estudei então bastante suas obras e também na ABI as da exposição anterior de Arpad. Amigo dos dois artistas, em 1947 e 1948 os visitei muitas vezes em Paris, no seu ateliê da Rua do Faubourg de Saint-Jacques, e o de ensino para franceses e brasileiros de Arpad no Boulevard de l'Observatoire. Nesses anos jantava freqüentemente com os dois artistas, junto com o crítico Ruben Navarra. Este, ao escrever sobre Vieira, certa vez, falara do seu "olhar interior em que a matéria parecia evaporar-se no claro-escuro do mosaico". Eu chamara de "intimismo" da artista essa possibilidade de caracterizar o seu caminho fundamental, o caminho de Arpad atingiu a beleza de um dos mais valiosos "abstracionismos informal" da época. No início de 1947, Vieira da Silva voltou à França, e com as reações sensíveis de sua memória, repercutindo ainda de forma bastante fresca, confidenciou-me pormenor importante dessa passagem de sua vida. Disse-me que o momento decisivo para a opção pelo seu retorno a Paris ocorreu quando do sepultamento de Cardozinho pintor de origem popular bastante apreciado por intelectuais do Rio de Janeiro. Maria Helena ficou chocada ao que me disse "por não encontrar praticamente ninguém prestando homenagem ao artista. "Verifiquei então afirmou-me que no Brasil não havia possibilidade para a pintura, nem real respeito por ela. Foi então que decidi regressar a França". Mas deve-se acrescentar, digo eu, que ela e Arpad haviam mantido sob a própria responsabilidade, durante o longo exílio, o ateliê pessoal que já haviam usado, no citado Faubourg de Saint Jacques.

bienal

Por que iconografias metropolitanas?

Sandra Makowiecky

A 25ª Bienal de São Paulo, inaugurada em março de 2002, o mais importante evento das artes plásticas de São Paulo e do Brasil, aposta em uma linha editorial que procura agrupar os trabalhos de artistas de mais de setenta países sob o tema "iconografias metropolitanas".

O curador-geral da Bienal, Alfons Hug, diz que sua opção foi por mapear os processos de transformação das principais metrópoles do planeta, pois a arte tem que se tornar maior que a cidade. Para ele, no contexto globalizado, somente a arte consegue criar comentários sobre a cidade sem usar as mesmas armas dela, como a velocidade, o grito e a confusão. A arte oferece um porto seguro ao cidadão.

Considero bastante oportuna a temática, pois hoje, mais que nunca, cresce o entendimento de que a grande cidade tem sido e continua a ser, cada vez mais, uma síntese excepcional da sociedade. São muitas as diversidades e desigualdades, assim como os impasses e os horizontes da sociedade que se expressam na cidade. Tanto é assim, que a cidade tem sido, por excelência, o lugar da modernidade e da pós-modernidade.

Charles Baudelaire já percebia a falta dessa dimensão que a arte deveria ter com a cidade:

"Não são apenas as pinturas de marinhas que estão ausentes, um gênero tão poético, no entanto (não considero como marinhas, certos dramas militares que ocorrem sobre a água), mas também um gênero que chamaria de bom grado de paisagens das grandes cidades, quer dizer, a coleção das grandezas e das belezas que resultam de uma poderosa aglomeração de homens e monumentos, o fascínio profundo e complexo de uma capital antiga e envelhecida nas glórias e atribulações da vida".

Ao longo do século 20 e início do 21 foram muitas as formas de se olhar para a cidade e de dizer sobre elas. E os artistas, como antenas da raça, no dizer de Paul Valéry, continuam a apontar caminhos. Certamente esta Bienal nos mostrará muito. Praticamente, tudo o que diz respeito à sociedade na cidade se experimenta, se realiza ou frustra.

"Obra de arte consciente, nos dizeres de Lewis Mumford, a cidade abriga dentro de sua estrutura uma complexa rede de articulações culturais, que transformam a mente do ser humano, reorganizam as noções de espaço e tempo, configuram a imagem de uma entidade viva, sujeita ao desgaste, à transformação, à destruição. Testemunho vivo do legado da história, por apresentar em seu tecido, monumentos simbolicamente significativos, marcas de um espaço e de um tempo em que a arte se afigura como presença tangível e memória-, a cidade é, desde o século XIX, objeto de requalificação e de preservação".

A cidade, desde a revolução industrial, tornou-se o espaço mais propício à produção artístico-cultural, freqüentemente um centro de poder-político-administrativo, econômico, militar, religioso, artístico e cultural. Nela vivem os artistas, atraídos pela possibilidade de confrontar idéias e obras, de inserir suas produções num circuito peculiar. Nela a produção artístico-cultural encontra estímulo e canais de divulgação, que gera grande mobilidade de signos e símbolos, que é a verdadeira essência da vida urbana e de seus produtos simbólicos, nos diz ainda A. Fabris, corroborando, no caso, com a temática desta bienal.

Um mundo sem alma não oferece intimidade. Uma idéia de mundo está em todo o pensamento ocidental, isso sem mencionar as culturas arcaicas, primitiva e oriental.

Platão, estoicos, místicos cristãos e judaicos, Marclio Ficino, românticos alemães e britânicos, transcendentalistas americanos, filósofos do pampsiquismo, desde Leibniz até Pierce. A alma mundi (o retorno da alma ao mundo) reaparece em outras formas como o coletivo em Jung, o caráter fisiognômico na gestalt de Koffka e Kohler, na fenomenologia de Merleau-Ponty, na poética do espaço de Bachelard, até mesmo em Roland Barthes e, claro, em poetas como Yeats e Rilke.

Uma das idéias de alma que estão refletidas na cidade é a noção de relações humanas. A relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma na cidade. As faces das coisas, suas superfícies, suas aparências, seus rostos, como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar, como nos olhamos. Assim é que se dá o contato da alma. A cidade precisa de lugares de encontro. As cidades precisam ter locais onde possamos encontrar as imagens, sentimentos e percepções que dela se têm e a Bienal certamente proporcionará isso. Os bárbaros hoje se criam na cidade. O bárbaro é aquela parte em nós com a qual a cidade não fala, aquela alma em nós que não encontrou um lar em seu meio. Por nossa saúde psíquica e bem

estar de nossas cidades, torna-se fundamental que continuemos a encontrar maneiras de abrir espaço para a alma, como eventos especiais que almejam agarrá-la e revelá-la, tais como obras de arte.

As obras de arte apontam para uma significação maior e aí reside sua importância e necessidade.

"Para concluir essas reflexões teóricas originadas na idéia de cosmo e na idéia de aparência animal, sugiro que podemos observar a beleza de um ponto de vista totalmente exterior aos dilemas do sujeito e objeto, totalmente fora das restrições humanas da imaginação teórica. Se a própria vida é biologicamente estética e se o próprio cosmo é primariamente um evento estático, então a beleza não é apenas um acessório cultural, uma categoria filosófica, um domínio das artes, ou mesmo uma prerrogativa do espírito humano. Ela sempre permaneceu indefinível, porque é testemunha sensorial daquilo que está fundamentalmente para além da compreensão humana".

Aisthesis significa senso percepção. Aisthesis liga-se aos aios e aisthou homéricos, que significam eu percebo e também eu ofego, luto por respirar, e aisthomai, aisthanomai, eu inspiro diz Plotino.

Como sabemos, a cidade é, ao mesmo tempo, locus da comunicação e das multidões. Tem sido também, campo privilegiado para investigações estéticas. Nas artes plásticas e, antes mesmo, na literatura, a cidade foi e continua sendo fonte de inspiração para os artistas e fonte de paixão para muitos de seus habitantes. Por ser assunto extremamente complexo, tomar a cidade como referência exige a explicitação à abordagem privilegiada, pois a cidade pode ser investigada por diferentes perspectivas, mas na Bienal será relevante e o tratamento como imagem e como imagem remete ao conjunto de idéias, expectativas e valores que constituem o imaginário urbano

Peixoto mostra que as cidades são as paisagens contemporâneas: "o cruzamento entre diferentes espaços e tempos", entre diversos suportes e tipos de imagem é que se constitui a paisagem das cidades. Para Peixoto, o tecido urbano é desprovido de rosto e de história. A geografia é uma abstração da paisagem, e o que ele quer é retomar a paisagem. É através dessas paisagens, redescobrir a cidade. Fernando Pessoa, no Livro do Desassossego, escreveu que "uma paisagem é um estado de alma". Se as cidades estão tornando-se opacas enquanto paisagem, a alma se torna o quê? Por este motivo, Fernando Pessoa acrescentou: "Mais certo era dizer que um estado de alma é uma paisagem; haveria na frase a vantagem de não conter a mentira de uma teoria, mas tão somente a verdade de uma metáfora".

As cidades/metrópoles certamente serão analisadas na perspectiva da cidade polifônica, como definiu Canevacci, um coro de múltiplas vozes. A cidade não pode ser definida como uma categoria estável e universal, de que se pudessem apresentar apenas variações ao longo do tempo. É indispensável historicizar a cidade como ser social, levando em conta sua prática e representações pela própria sociedade que a institui e a transforma continuamente. Não se pode, pois, tomar a priori uma referência abstrata e generalizante, pasteurizando as diferenças históricas. No entanto, mesmo com o avanço teórico acumulado, as metáforas continuam presentes nos escritos contemporâneos sobre cidades e, mais do que meros recursos retóricos, transformaram-se em instrumentos que ajudam a pensar a cidade. Os conteúdos das metáforas mudaram, assim como as imagens projetadas por elas. Se antes se utilizavam metáforas mecânicas ou orgânicas, relacionando cidade com máquina ou com doença, buscam-se, agora, metáforas que indicam complexidade, diversidade, heterogeneidade, como tecido, drapeado, feixe, nervura, rede, teia; metáforas que evocam formas geométricas complexas e indefinidas (mosaico, caleidoscópio, espectro, treliças); metáforas que, associadas à linguagem da arte, evocam os sentidos, "cidade polifônica"

Na carência de novos conceitos, o uso de metáforas tem sido uma das estratégias utilizadas para ler, decodificar e dar legibilidade à enigmática cidade. A obra de Italo Calvino 'Cidades Invisíveis' é expressão máxima da riqueza e potencialidade no uso de metáforas para compreendermos a realidade urbana.

Para conhecer a cidade não basta olhá-la, é preciso escutá-la, é preciso senti-la e deixar-se penetrar pela experiência urbana, tal como nos ensinam os poetas e artistas. São eles que dão vida à cidade e fazem-na despontar no mais simples objeto, treinando nossos sentidos, direcionando nosso olhar, apurando nossa percepção do fenômeno urbano. Com eles percebemos que a cidade pulsa, tem alma. A rua fala, a cidade fala. É preciso saber escutá-la. Há uma "ordem" oculta, invisível, há códigos ainda indecifráveis. Com os poetas podemos dizer que a cidade é um lugar de sensibilidade ou gerador de sensibilidade, estimulando uma nova percepção do espaço que permite ver além do que parece ser. Baudelaire¹ nos indica alguns caminhos. Para ele, a imaginação faz a paisagem.

"Se uma composição de árvores, montanhas, cursos d'água e casas, a que chamamos de paisagem, é bela, não o é por si mesma, mas por mim, por minha

própria graça, pela idéia ou sentimento que lhe associa. Isso quer dizer, penso, que todo paisagista que não sabe traduzir um sentimento mediante uma composição de matéria vegetal ou mineral, não é artista...uma paisagem não tem outro valor senão o sentimento atual que o artista nela incute."

Isso não significa que devemos apenas apreender a cidade através dos sentidos, fazendo uma leitura romantizada da cidade, que destaca imagens, alegorias, sensações, sentimentos. Trata-se antes de buscar traduzir os seus múltiplos códigos, suas regras, reconhecer seus atores, enfim ir para além da "estrutura" física da cidade. Trata-se de buscar ler a dinâmica cultural que atravessa as esquinas da cidade. Em outras palavras, significa pensar a cidade como poièsis, como nos ensina Lefebvre. Ler a cidade como um "fazer", como uma "obra", no entanto, não implica dar ênfase às obras urbanísticas, obras de arte da arquitetura e engenharia como ruas, pontes edifícios, mas ver na ação de determinados atores que cidade se está construindo, inclusive no campo das significações imaginárias, sem contudo restringir-se a elas... "A cidade não é apenas linguagem, mas uma prática."

Só recentemente a experiência da cidade foi considerada a partir da experiência individual e da atribuição pessoal de valor aos dados visuais. É evidente que entre as muitas possibilidades de acesso ao fenômeno urbano, creio que a curadoria da Bienal optou por seguir os discursos e imagens que falam de uma cidade, caminho este que lida com os imaginários que os homens, ao longo de sua história, puderam construir sobre a cidade.

"Nossa contemporaneidade é atravessada pelo domínio das imagens, pela criação de uma realidade virtual, pela expansão da mídia e pela constituição de um mundo que se parece. Em suma, o imaginário, como sistema de idéias e imagens de representação coletiva, teria a capacidade de criar o real."

Como diz Ferrara, "As transformações econômico-sociais deixam na cidade marcas e sinais que contam uma história não-verbal pontilhada de imagens, de máscaras, que tem como significado o conjunto de valores, usos e hábitos, desejos e crenças que misturam, através do tempo, o cotidiano dos homens".

Para finalizar, toma-se na observação feita pelo arquiteto australiano Camillo Sitte, nos finais do século passado: "uma cidade deve ser construída para tornar o homem ao mesmo tempo seguro e feliz". Essa citação nos oferece uma definição conceitual de cidade: um abrigo.

Volando ao início, na opinião do curador está que no contexto globalizado, a arte oferece um porto seguro ao cidadão. A cidade também deveria oferecer este porto seguro, mas não parece ser esse o caminho das metrópoles. Talvez a bienal nos ajude a compreender melhor tudo isso, mas é bom já ter em vista que o domínio comum de conhecimentos e de sentimentos sobre a cidade forma uma opinião mutável, errante, anamórfica, de acordo com Anne Cauquelin.

Bibliografia

Baudelaire, Charles. A modernidade de Baudelaire. R.J. Paz e Terra, 1988, p.136.

Fabris, Annateresa. Fragmentos urbanos: representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p.9.

Hillman, James. Cidade e alma. São Paulo: Studio Nobel, 1993, 136.

FARIAS, A. A arte e sua relação com o espaço público. Boletim Artes na Escola, nº 10, mai/jun, 1997. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

PEIXOTO, N.B. Paisagens urbanas. São Paulo: FAPESP, SENAE Ed. Marco D'Água, 1998.

PESSOA, F. Livro do desassossego. Publicações Europa-América, 3ed., 2v., 1986.

CANEVACCI, M. A cidade polifônica. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CALVINO, I. As cidades invisíveis. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LEFFEBVRE, H. O direito à cidade. São Paulo: Moraes, 1991, p.98

PESAVENTO, S.J. O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, p.8.

FERRARA, L. D'A. As máscaras da cidade. In: O olhar periférico. São Paulo: EDUSP/FAPESP, p.202.

SITTE, Camillo. A construção das cidades segundo seus princípios artísticos. V. P. : Ática, 1992.

CAUQUELIN, Anne apud Bresciani, M. S. Cidade, cidadania e imaginário. In: SOUZA, Célia Ferraz de e PASAVENTO, Sandra J. (org.). Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRHS, 1997, p.14.

m o d e r n i s m o b r a s i l e i r o

a semana de arte moderna de 1922 faz 80 anos



SEMANA DE ARTE
MODERNA - CATAMBO
DA EXPOSIÇÃO - S.PAVLO
1922

Alberto Beuthenmüller

Neste 2002 comemora-se os 80 anos da Semana de Arte Moderna realizada de 11 a 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, idealizada por um grupo de intelectuais paulistas e apoio de Paulo Prado. Na Semana houve recitais, conferências, concertos, leitura de poemas e uma exposição de artes plásticas. Entre poetas, músicos e intelectuais presentes estavam Graça Aranha, Ernani Braga, Luiz Aranha, Guilherme de Almeida, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto, Guiomar Novais, Plínio Salgado, Cândido Motta Filho, Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Afonso Schmidt, Renato de Almeida, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Na exposição de artes plásticas: Georg Prziembel, Zina Aita, John Graz, Victor Brecheret, W. Haarbeg, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Antonio Moya, Martins Ribeiro, Yan de Almeida Prado, Vicente Rego Monteiro e Ferrignac Ignácio da Costa Ferreira, todos recebidos com apupos, vaias, e petardos pela platéia inconformada com as mudanças ali estabelecidas.

A Semana de Arte Moderna é um marco inquestionável na história da arte do Brasil. Entretanto, não foi um fato único e isolado na instauração do Modernismo, teve antecedentes e desdobramentos.

Antecedentes

A primeira exposição de arte moderna realizada no Brasil foi a de Lasar Segall, inaugurada no dia 1º de março de 1913, à rua de São Bento, 85, e rerepresentada em 14 de junho desse mesmo ano no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Para a maior parte dos historiadores brasileiros trata-se de fato meramente cronológico. Para tais historiadores, o debate acerca da Arte Moderna no Brasil só iniciaria, de fato, com a exposição de Anita Malfatti, em 1917. A pintora brasileira recém-chegada da Alemanha expôs telas de cores fortes e figuras expressionistas na Loja Mappin, de dezembro de 1917 a janeiro de 1918, e foi atacada por Monteiro Lobato, n'O Estado de S.Paulo, em artigo intitulado: Paranoia ou Mistificação. Se a crítica de Lobato destruiu a carreira de Malfatti, dali em diante ela retrocedeu em seu ímpeto vanguardista, por outro lado reuniu em torno da artista e das idéias modernistas escritores como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia, os quais, em artigos publicados nos jornais, defenderam sua pintura e a escultura de Brecheret. Para Mário de Andrade "O Brasil não viu Segall em 1913. A presença do moço expressionista era por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela". A historiadora Vera d'Horta contesta a afirmação e crê que houve um elo perfeito entre as mostras de Lasar Segall e Anita Malfatti, representado por Nestor Rangel Pestana, que apoiou com restrições a exposição de Segall, mas estimulou Monteiro Lobato a escrever o artigo contra Anita, em 1917. De qualquer forma, a polêmica se instalou mesmo em 1917. Este lapso temporal entre a mostra de Anita Malfatti e a Semana de 22 é, para Mário de Andrade, o período verdadeiramente heróico do Modernismo brasileiro.

Segue-se até 1930 a "maior orgia intelectual que a história do país registrou". É na década de 1920 que acontecem alguns dos principais desdobramentos da Semana de Arte Moderna: os manifestos da Poesia Pau-Brasil e Antropofágico, de Oswald de Andrade, em 1924 e 1928, respectivamente, o manifesto da arquitetura funcionalista de Gregori Warchavchik, em 1925, a pintura de Tarsila do Amaral, que não participara da Semana, a redescoberta dos mitos amazônicos e a viagem do grupo modernista a Minas Gerais, em 1924 estes dois últimos episódios resultaram na publicação de Macunaíma o herói sem nenhum caráter e o estudo, já clássico, acerca da obra de O Aleijadinho, ambos de autoria de Mário de Andrade.

O conceito de antropofagia é a proposta mais radical elaborada pelo Modernismo brasileiro. O que a antropofagia de Oswald de Andrade propõe é a devoração crítica da cultura alienígena, à medida que esta é posta em contato e em confronto com a produção nacional; ou a totemização do tabu. O que ele queria evitar era a aceitação passiva e a crítica de tudo aquilo que nos vem de fora, a digestão pura e simples da novidade. A comemoração dos 80 anos da Semana de Arte Moderna não deve ser saudosista, mas responsável. Para tanto lembramos dos três princípios modernistas de Mário de Andrade: "O direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional".

o espaço em manuscrito holandês: influências da semana de arte moderna na narrativa ficcional

Mirian de Carvalho

Brasilicamente *dada*, a Semana de 22 incentivou nas Artes a busca de um novo paradigma estético um modelo sem modelo com propostas, que, realizando releituras do Cubismo e do Futurismo, revelam na Pintura a criação de espaços diversos. As metas desse evento foram revividas no Rio de Janeiro com o Salão de 31, que se empenhou em reformular o ensino acadêmico, através de propostas ressonantes nas artes em geral, assumindo valores modernistas que, ao marcarem inovações na instância espacial, tiveram ressonância na Literatura.

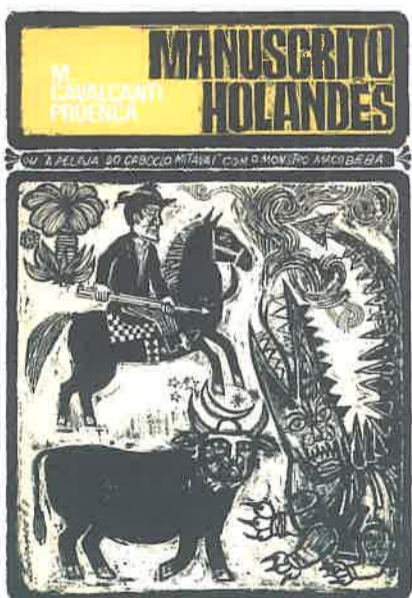
O espaço na Literatura constitui uma questão complexa, mas aqui será definido como a *ambiência em que se movem os personagens dentro de um mesmo episódio*. Neste sentido, vários fatos da Semana de 22 se relacionam com o pensamento espacial na narrativa, gerando a *triade nativo-modernista* formada por *Macunaíma*, *Grande Sertão* e *Manuscrito Holandês*, respectivamente, nas décadas de vinte, cinquenta e sessenta. Os autores destas três obras situam suas tramas na ambiência nativa, inauguram à maneira do *Abaporu* paisagens e espaços onde se movem anti-heróis transgressores (no caso de Rosa uma "heroína" transgressora), mas todos entram em cena "sem plumas e sem lantejoulas", sem conta bancária ou fundo de garantia, como muitas das figuras de Di Cavalcanti ou de Portinari.

Mitavá personagem de *Manuscrito Holandês* e *Macunaíma* convivem no dia-a-dia com o sertão, com a urbe e com o espaço *mítico-encantatório*, enquanto, para *Riobaldo*, o *demo* é obra só do pensamento. Ao demarcar como um mosaico os espaços episódicos, Andrade fez uma espécie de crônica mítico-poética de um personagem errante. Rosa demarcou um território regionalmente localizado. Mas Proença

construiu para seus personagens uma espacialidade múltipla e até pictórica, do ponto de vista sinestésico-imagético. Ou seja, em *Manuscrito Holandês*, as ambiências se mesclam, os lugares se interpenetram através da fala e das imagens de diversos narradores tecendo uma trama, em que personagens de um lugar estão simultaneamente presentes em outro lugar, ou se transformam em outro personagem atuando por magia na sua espacialidade episódica.

O grande legado da Semana de 22 não consistiu em propiciar apenas a temática desses romances, mas, sim, possibilitar a elaboração de uma poética do espaço narrativo, que, em Proença, se desvela como drama de vários *Brasis* reais e ficcionais, entremeando núcleos semânticos de natureza política, social, econômica, geográfica. Obra literariamente tão significativa quanto *Macunaíma* e *Grande Sertão*, estranhamos que no meio acadêmico poucas menções tenham sido feitas ao *Manuscrito Holandês*, percebemos o esquecimento dessa obra como objeto de estudo em artigos, dissertações e teses universitárias, e observamos que essa lacuna por coincidência se fixa no período da ditadura militar com a cassação de Ivan Cavalcanti Proença, professor universitário, crítico literário, e filho do autor de *Manuscrito Holandês*. É preciso que, à maneira do *Roteiro de Macunaíma*, também escrito por Manuel Cavalcanti Proença, se elabore o roteiro de Mitavá personagem matreiro e "herói" transgressor. "Herói" que morreu: "Mas um dia volta", como nos diz seu autor. E na trilha de Mitavá, poderemos avaliar os efeitos da ditadura política se desdobrando hoje, nos idos de 2002, nas várias ditaduras culturais que pairam por esses *Brasis*, decretando a "morte" da Literatura e da Arte de herança regionalista. Hipótese ou constatação? "Atrás do morro tem morro", repetem os personagens de *Manuscrito*.

Que o leitor procure a resposta!



Capa xilogravura de Poty

c o m p l e t a

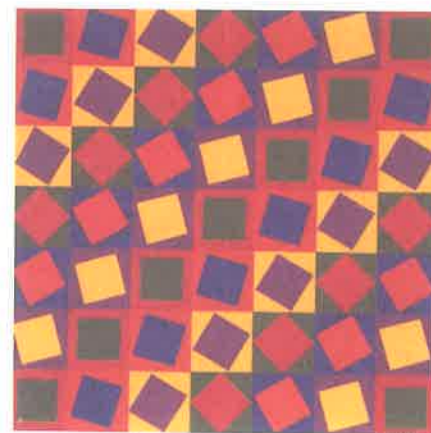
8 0

a n o s

concretismo em São Paulo

O Grupo Ruptura, Fiaminghi e o Concretismo

Annateresa Fabris



Concreção 8457, têmpera, 20 x 20 cm, 1984

Em 9 de dezembro de 1952, foi inaugurada no Museu de Arte de São Paulo a exposição do Grupo Ruptura, integrada por Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Kasmer Féjer, Leopoldo Haar, Luís Sacilotto e Anatol Wladyslav. Paralelamente foi lançado o Manifesto Ruptura, tomada de posição contra a arte realista, contra o destaque que os artistas de Engenho de Dentro/RJ estavam ganhando, desde 1949, contra a abstração proposta por Cícero Dias, e a afirmação de uma visualidade alicerçada nos valores do movimento, do espaço - tempo e da matéria.

Na entrevista concedida a Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em novembro de 1981, Fiaminghi define o Concretismo como uma "tendência que não elimina o comportamento individual, ao mesmo tempo em que restringe o enfoque regional".

Indagado sobre o abstracionismo informal, remete a seu impacto a formulação mais pessoal de sua carreira, as retículas-cor-luz, que não hesita em considerar "trabalhos concretos na mais extensa razão formal do Concretismo - não sectários na mais extensa compreensão da não-ortodoxia"¹. Essas duas assertivas, que refletem uma visão pessoal dos alcances do Concretismo, haviam sido antecedidas por um depoimento prestado ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (1975), no qual a definição da obra concreta respondia igualmente a designios não doutrinários. Se Fiaminghi, de um lado, reconduz a obra concreta à geometria e à libertação de qualquer conteúdo extrapictórico, de outro, refere-a a "uma visualidade permanente, constante de sua própria linguagem cromática", que se explicitaria na "vibração da cor e da forma" e nos "efeitos produzidos pelo inter-relacionamento da simultaneidade"².

A importância que o artista confere à vibração da cor não se coaduna com os princípios defendidos pelo Concretismo, assim resumidos por Waldemar Cordeiro em 1953: construção espacial bidimensional; atonalismo (uso das cores primárias e das complementares); e movimento linear (fatores de proximidade e semelhança)³.

O próprio Fiaminghi partilha desses pressupostos até 1957, quando a elaboração de suas telas se rege pelo uso de estruturas geométricas definidas por uma oposição entre formas regulares e irregulares, cores puras aplicadas à *plat*, jogos óticos que criam efeitos de deslocamento, elementos seriais e repetições que geram ritmos puramente plásticos. Nesse momento chega a realizar algumas obras baseadas numa paleta reduzida ao máximo preto, branco e cinza, uma vez que ele estava interessado na "simultaneidade de formas e de elementos", que lhe permitisse "criar uma relação, uma vibração"⁴. A contraposição entre branco e preto está na base da série "Virtuais" (1958), que tem sido considerada tanto o início de sua ruptura com o Concretismo ortodoxo quanto uma continuidade da ortodoxia concreta. Nascidos da observação dos pontos positivos e negativos das retículas gráficas, os quadros que compõem a série recebem o título de virtuais pelo aparecimento de uma forma inexistente a partir da ambivalência e do efeito vibratório gerados pela contraposição branco/preto⁵. Optando por uma composição perpendicular, Fiaminghi serve-se de poucas formas geométricas - triângulos e losangos - graças às quais cria múltiplas variações alicerçadas num jogo constante entre a espacialidade gerada por sua presença concreta e a espacialidade virtual que brota da relação ambígua entre fundo e figura. Se nessa série, assim como nas obras anteriores, "a cor estava em função da forma", como o próprio pintor reconhece, a pesquisa com a retícula-cor-luz, cujo início data de 1958-1959, representa uma nova etapa em sua trajetória: a "cor em função da cor, a cor ela mesma, sua expressão, suas transparências, suas vibrações de frequência intermitentes por suas relações e suas mutações"⁶.

É para essa cor que Fiaminghi reivindica a condição de concreta. Demonstra, desse modo, ter uma compreensão do Concretismo próxima da reavaliação proposta por Max Bill na exposição "Arte concreta" (Zurique, 1960). O artista suíço, de fato, apresenta um panorama histórico da questão concreta, cujo início é localizado na aquarela de Kandinsky de 1910, passando por Kupka, Itten, Balla, Delaunay, Arp, Van Doesburg, Klee, Gabo, pelo grupo neoplasticista, pelos continuadores da Bauhaus (Albers, Moholy-Nagy, Vordemberge, Vantongerloo), até chegar aos artistas neoconcretos do segundo pós-guerra, entre os quais estão incluídos alguns representantes brasileiros, inclusive Fiaminghi. Sintomática é a inclusão de Balla nesse contexto, pois se trata de um artista cuja abstração é regida, a princípio, pela justaposição serial de formas geométricas e cores puras e, posteriormente, pela busca de uma cor construtiva, mas ao mesmo tempo evocativa, a serviço de sínteses gráficas que transformam o movimento em energia e em estrutura espacial dinâmica⁷.

A atitude de Fiaminghi que, interessado na "liderança silenciosa de um Volpi obreiro"⁸, em 1959, se desliga do grupo de Cordeiro, pode ser remetida à percepção de que a obra em seu fazer-se é um dado bem mais ponderável do que qualquer teoria. O artista coloca, assim, uma questão que, embora não acolhida naquele momento, não deixa de ser fundamental no âmbito da práxis concretista. O que parecia um dogma - a postulação de um cromatismo exato e liberto de toda sugestão sensorial - fora afinal uma indagação constante na poética dos artistas neoplasticistas e construtivistas, levando um autor como John Gage a afirmar que a crença numa universalidade baseada na standardização e na tecnologia era mais uma aspiração do que uma realidade efetiva e que as discussões acerca da cor não deixavam de responder, freqüentemente, a questões subjetivas. Renato De Fusco, por sua vez, assinala a presença de "contaminações" na linguagem abstrato-concreta de alguns artistas mais radicais como Malevich e Mondrian. No Malevich posterior ao *Quadrado negro sobre fundo branco* e no Mondrian de *Boogie-Woogie da Broadway* e de *Boogie-Woogie da Vitória* existe um "algo mais", que se traduz numa grande variedade de formas e de cores no primeiro caso, e no uso de elementos e tons cromáticos heterodoxos no segundo, remetidos pelo autor a uma intenção expressiva, que, sem dúvida, compromete a idéia de uma linguagem totalmente metonímica e intransitiva⁹.

O próprio Mondrian, por outro lado, havia demonstrado que o fato de trabalhar com um sistema não impedia a adoção de soluções intuitivas no momento da criação. De Fusco lembra que o pintor "passava dias inteiros a deslocar uma linha, a mudar a disposição de um retângulo de cor, a redimensioná-lo em função do equilíbrio dinâmico que pretendia alcançar, como demonstram claramente as suas obras 'não acabadas'. A pintura neoplástica baseava-se em regras, mas essas regras não impediam uma experimentação empírica contínua, uma configuração das imagens ditada, em última análise, pelo jogo de fantasia"¹⁰.

Se um Concretismo rigoroso é antes uma aspiração do que uma possibilidade constante na prática artística, Fiaminghi não deixa de ser concreto no momento em que se afasta do grupo paulista e se coloca sob a égide de Volpi, passando a trabalhar com uma técnica como a têmpera. A análise que Vitoria Daniela Bousoo faz desse momento parece confirmar essa hipótese:

"Fiaminghi estava decididamente voltado às questões essencialmente pictóricas da obra, em busca de transparências, sobreposições e efeitos de cor; é a partir desse momento que a concreção em sua produção passou a adquirir características próprias, conferindo-lhe um caráter individualizado dentro do concretismo, em sua obra até os dias de hoje. A impressão é de que esse cromatismo passou a fazer parte do próprio artista. Fiaminghi se apossa da cor, se impregna dela e transforma-se na própria cor-luz. A estrutura geométrica irá permanecer na obra apenas como parâmetro de visualização cromática. Forma e cor se enlaçam na criação de estruturas que parecem querer capturar o tempo"¹¹.

O título escolhido pelo artista para esse novo momento em sua carreira - retículas-cor-luz - não deixa de ser significativo. Por dois motivos. O termo retícula - matriz de pontos, linhas, etc., empregada nas artes gráficas para produzir determinados efeitos visuais, entre os quais o meio-tom - remete de imediato à sua primeira atividade: litógrafo artesanal na Companhia Melhoramentos a partir de 1935. É nessa atividade, que o leva a decompor uma cor numa série de matizes sobrepostos com maior ou menor transparência, que Fiaminghi adquire um conhecimento prático das possibilidades cromáticas, posto a serviço da arte na nova série.



SEMANA DE ARTE •
MODERNA - CATARINENSE
DA EXPOSIÇÃO - S. PAULO
1922

O outro termo - cor-luz - tem igualmente uma origem não artística, se for lembrado que Chevreul chega à formulação de sua teoria a partir do trabalho na fábrica de tapetes Gobelins, da qual era diretor. Tendo percebido que os valores nominais dos pigmentos químico-industriais são sempre ofuscados por escórias e impurezas, e que a soma de duas ou mais cores nada mais faria do que crescer o problema, tem a idéia de promover a síntese cromática na retina do espectador de maneira a evitar toda contaminação material¹². Embora a prática da cor-luz tenha se popularizado nas artes visuais a partir de Seurat, o fato de ter uma origem pragmática é bem significativo, pois aponta mais uma vez para o elo inextricável que une a prática à teoria, fazendo desta um momento, mas não o momento determinante do trabalho artístico.

A pesquisa da cor-luz, cujos fundamentos Fiaminghi diz ter aprendido dos textos de Chevreul traduzidos por Décio Pignatari, é acompanhada pelo aprendizado da técnica. Nessa técnica o artista encontra uma emulsão cristalina e pigmentos que, "quando puros, proporcionam uma cor luminosa inalterável", além de transparências que "resplandecem em efeitos de cor sobre cor". A cor-luz é uma construção técnica, um efeito fabricado mentalmente graças ao conhecimento dos comportamentos cromáticos. É o resultado da colocação de uma cor ao lado da outra, em que a proximidade das complementares cria uma vibração

entre elas, gerando outras cores. Pode resultar ainda de cores transparentes sobrepostas, método que o artista atribui ao conhecimento das paisagens de Monet¹³. Algumas das primeiras obras da série, executadas entre 1959 e 1961, guardam aparentemente uma semelhança com *Xadrez* (1919), de Mondrian. O trabalho do pintor holandês é uma tentativa de estabilização da superfície pictórica graças à integração da cor e da linha num mesmo plano. O uso de uma grade regular elimina toda possibilidade de uma tensão linear dinâmica, delegando os efeitos de variedade às modificações cromáticas¹⁴. Fiaminghi, ao contrário, está interessado em colocar à prova as coordenadas geométricas da composição, ao fazer da cor-luz um fator dinâmico que cria zonas de diferentes intensidades e, conseqüentemente, diversos planos na superfície da tela. Esse novo aspecto de seu trabalho não passa despercebido a Décio Pignatari que, descontente com os rumos tomados pelo Concretismo, detecta nas pesquisas com a cor-luz não apenas um controle mais rigoroso da manipulação cromática bem como uma aproximação de alguns problemas "erroneamente esquecidos ou sequer formulados, como os propostos pelo desenho industrial, as artes gráficas, a fotografia, o cinema e a televisão, propiciando soluções realmente novas"¹⁵.

Fiaminghi parece fornecer uma resposta à reclamação de Pignatari, ao dar continuidade às pesquisas com a retícula-cor-luz. Em 1961 - ano em que realiza a exposição na galeria Aremar de Campinas, na qual apresenta as três telas da série "Retículas-cor-luz" que despertam a atenção do poeta - passa a adotar a impressão em lito-offset como mais um recurso possível, aproximando de vez seu trabalho plástico da anterior prática gráfica. O novo procedimento, a princípio tímido nos dizeres de Isabella Cabral e Marco Antônio

Amaral Rezende¹⁶, leva Fiaminghi a construir a cor de maneira mecânica, sem qualquer intervenção manual para melhor evidenciar os componentes concretos da composição. Walter Zanini, ao incluir as pesquisas com a retícula-cor-luz na exposição "Seis pesquisadores de artes visuais" (1966), acaba, porém, por dar destaque a um elemento que já fora assinalado por Mário Pedrosa em 1957. Se Pedrosa detectara "deslizes sensuais ou expressivos em matéria de cor" nas obras do período estritamente concreto, Zanini atribuiu a alguns resultados mais recentes "uma beleza emotiva intermitente"¹⁷. Avesso a teorias, Fiaminghi busca na prática pictórica respostas para suas indagações, talvez por ter percebido que a adesão integral a um projeto só existe num plano ideal. Se a cor era seu objetivo básico, não admira que, em pouco tempo, se dê contados limites da práxis concretista e não tema lançar mão de elementos não intelectuais - vibrações, transparências, sobreposições -, mesmo quando se vale de meios extra-artísticos como as retículas. Interessado em explorar o laboratório da pintura, em valorizar os aspectos experimentais das práticas artísticas, o pintor retém a idéia central da proposta de van Doesburg - a auto-suficiência da obra de arte -, sem subscrever todos os postulados do manifesto de 1930. Afinal, os desdobramentos da idéia concreta não excluíam a presença de uma dimensão sensorial no "puro jogo de forma e cor, libertos da compulsão de serem algo mais do que são na realidade, cujo único objetivo é darem prazer em virtude de sua existência independente"¹⁸. O autor dessas palavras é Max Bill, divulgador do credo de van Doesburg. O artista suíço, embora defenda uma arte rigorosa, não se furta a utilizar termos altamente impregnados de subjetividade como "prazer" e "expressão", numa demonstração de que a conquista de uma "linguagem universal" é uma aspiração que se confronta e é

frequentemente posta à prova pela subjetividade do artista.

Notas

¹Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE-INAP, 1987, p. 134, 137.

²"Depoimento sobre o movimento concreto brasileiro na década de 50. Instituto de Estudos Brasileiros da USP (1975)". In: Bousso, Vitoria Daniela. *Fiaminghi ou a concreção sensorial*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992, p. 148-149 mimeo.

³Cordeiro, Waldemar. "Ruptura". In: Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 222.

⁴"Depoimento sobre o movimento concreto brasileiro na década de 50. Instituto de Estudos Brasileiros da USP (1975)", cit., p. 155.

⁵Cabral, Isabella; Rezende, M.A. Amaral. *Hermelindo Fiaminghi*. São Paulo, EDUSP, 1998, p. 23; Bousso, Vitoria Daniela, cit., p. 45; Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 138.

⁶Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 137.

⁷Lista, Giovanni. *Il futurismo*. Milano, Jaca Book, 1986, p. 46; De Marchis, Giorgio. *Giacomo Balla: l'aura futurista*. Torino, Einaudi, 1977, p. 48.

⁸Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 136.

⁹Gage, John. *Colour and culture: practice and meaning from Antiquity to Abstraction*. London, Thames & Hudson, 1995, p. 259; De Fusco, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa, Editorial Presença, 1988, p. 142.

¹⁰De Fusco, Renato, cit., p. 141.

¹¹Bousso, Vitoria Daniela, cit., p. 44-45.

¹²Barilli, Renato. *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*. Milano, Feltrinelli, 1985, p. 49-50.

¹³Cabral, Isabella; Rezende, M. A. Amaral, cit., p. 23-24; Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella, cit., p. 137.

¹⁴Moszynska, Anna. *Abstract art*. London, Thames & Hudson, 1995, p. 52.

¹⁵Pignatari, Décio. "Fiaminghi". In: Cabral, Isabella; Rezende, M. A. Amaral, cit., p. 153.

¹⁶Cabral, Isabella; Rezende, M. A. Amaral, cit., p. 81.

¹⁷Pedrosa, Mário. "Paulistas e cariocas". In: Cabral, Isabella; Rezende, M. A. Amaral, cit., p. 151; *apud*: Bousso, Vitoria Daniela, cit., p. 65.

¹⁸*Apud*: Moszynska, Anna, cit., p. 108.

modernidade catarinense

Osmar Pisani

Se formos considerar a linguagem primitiva como um componente identificador do Modernismo, Santa Catarina teve um pioneiro: Eduardo Dias, um pintor de paredes, que expôs uma série de trabalhos primitivos em 1916, no hall do Teatro Álvaro de Carvalho, um ano antes de Tarsila do Amaral, em 1917 em São Paulo. E em 1919 fez nova individual no Espaço Cultural Salão Beck. Eduardo Dias tinha um olhar mais livre e ingênuo da paisagem e do belo casario da antiga Desterro. Isento dos princípios acadêmicos, já projetava na década de 20 uma visão reflexiva da natureza enfatizando aspectos modernos da pintura. Foi Martinho de Haro quem o descobriu expondo trabalhos seus no recém criado Museu de Arte Moderna de Florianópolis, em 1955. Este é, no entanto, um fato isolado sem nenhuma repercussão na pacata Província. É exatamente em 1946, com o Círculo de Arte Moderna, que as idéias do Modernismo de 22 começam a chegar na Ilha. A década de 40 fora um marasmo absoluto. Conservadora e reacionária, mantinha valores já superados pelo tempo. Como é natural, o grupo era formado por escritores: romancistas, contistas, poetas e, principalmente, por jovens ousados que não aceitavam mais a imposição do passado. A guerra terminara e o mundo mudou. Salim Miguel, pioneiro da modernidade catarinense, juntamente com Aníbal Nunes Pires, definiu a nova plataforma conceitual que rompeu com as velhas estruturas e se impôs como linguagem moderna em 1947, já com o Grupo Sul, pois o Círculo de Arte Moderna foi um breve momento inicial de reação. É o Grupo que se organiza num movimento de profunda importância para a cultura catarinense. Portanto, nossa Semana



O Hospital de Caridade no alto do morro - Martinho de Haro

de 22 acontece em 47, 25 anos depois. O Grupo Sul discutia questões estéticas inovadoras, afirmando que as transformações sociais exigiam novas formas de expressão, seu lema era: "Não sei por onde vou, não sei para onde vou, sei que não vou por aí". E é em torno da Revista Sul, que durou 10 anos, que vamos encontrar vários artistas plásticos ilustrando as narrativas ali publicadas. Inicialmente participam: José Silveira D'Ávila, Moacir Fernandes e Martinho de Haro e logo depois 9 artistas jovens que constituíram o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis: Aldo Nunes, Dimas Rosa, Hassis, Hugo Mund Júnior, Meyer Filho, Rodrigo de Haro, Tércio da Gama, Thales Brognoli e Vecchietti.

modernismo no Ceará: antes e depois de 22

Roberto Galvão

É usual dizer que as manifestações artísticas modernistas chegam ao Ceará depois das primeiras décadas do século XX. O historiador Sebastião Rogério Ponte, em *Fortaleza Belle Époque*, evidencia os signos que vão construir os sentidos da modernidade em Fortaleza: a energia elétrica, através da Ceará Light and Power Co, que eletrifica os bondes, em 1914; o aumento do número de automóveis, a alterar o cotidiano da cidade, desde 1910; o surgimento do Cine-Theatro Majestic, em 1917, e cinco anos após, em 1922, o Cine Moderno; as primeiras greves operárias dos trabalhadores da Ceará Light Power, em 1917, 18, 25 e 29; a criação do Centro Industrial Cearense para fazer frente à politização do operariado; a reforma do ensino primário, realizada por Lourenço Filho, que levou em conta itens como higiene, arejamento e conforto nas salas de aula. Mas será que não podemos encontrar nada de moderno em outras temporalidades? Por exemplo, o movimento literário Padaria Espiritual, das últimas décadas do século XIX. Não poderíamos classificar o escândalo e a ousadia dos *padeiros* como atitudes modernas? E o seu programa com artigos que consideravam inimigos os padres, os alfaiates e a polícia; e que aquele que não dissesse uma pilheria de espírito por semana ficava obrigado a pagar café para todos no sábado; e vaiado quem falasse em tom oratório e expulso quem recitasse ao piano; e que pretendia publicar um almanaque anuário com primores literários e anúncios de bacalhau? Será que as "loucuras" de Francisco Bembém, realizadas em torno dos anos de 1920, não seriam manifestações modernistas? Será que não é possível ver sentidos modernistas nos "arranjos estéticos" propostos por Bembém em sua releitura de ícones da cearensidade, como é o caso da sua estátua de Iracema, que tinha "à cabeça o devido cocar e na cintura a tanga, ambos feitos de palha de

coqueiro e pintadas de tinta de várias cores" a estátua ou busto de D. Pedro II, com "dragonas de reluzentes latas de manteiga francesa", como conta o memorialista Otacílio de Azevedo, no Fortaleza Descalça. Bembém esteve em Paris na segunda década do século XX. Em torno dos anos 30, aparecem manifestações modernistas de modo mais objetivo. Nas artes plásticas surgem grupos com atelier coletivo e excursões de fim de semana ao campo para pintar, talvez uma influência das ações dos grupos sulistas que questionavam a estrutura acadêmica do ensino formal de artes. Na arquitetura da época, segundo Liberal de Castro, a modernização no Ceará, assim como em quase todo o Brasil, seria buscada pela via da estética Art Déco, "o mais das vezes assimilada como uma espécie de variante nova do ecletismo arquitetônico das décadas anteriores". Liberal também destaca a presença da estética Art Déco no mobiliário e nas artes gráficas. É certo que nos anos trinta e quarenta estabeleceu-se no Ceará uma visão de modernidade menos complexa que a visão modernista paulista de 22, mais sofisticada e elitista. A ótica que vislumbramos em Fortaleza era menos culta, mais proletária, artesanal e nacional, no sentido de não manter laços diretos com as vanguardas internacionais. Os grupos modernistas comunitários ou núcleos operários, gerados em porões, sótãos, salas pequenas e inadequadas, do mesmo modo que em outras capitais brasileiras, sofreram com despejos, expulsões e humilhações. Em Fortaleza, não foi muito diferente para os grupos cearenses: Artjs, CCBA e Scap. A única diferença é que, no Ceará, não houve manifestações antimodernistas violentas, como sucederem em Salvador, Porto Alegre e Belo Horizonte, onde as primeiras exposições de arte moderna foram recebidas "não apenas com vaias e apupos, mas com as giletes e as navalhas de descontentes e, na calada da noite, investiram contra as obras expostas, destruindo-as". Pode-se perceber que a estrutura organizacional do movimento artístico Fortalezaense, No início dos anos 40, foi em grande parte construída contando com os esforços de artistas não Operários,



Como Mário Baratta e Jean Pierre Chablotz como com o apoio de jovens intelectuais universitários ligados ao grupo Clá de literatura. Nestes clubes se formam artistas do porte de Aldemir Martins, Antônio Bandeira, Carmélio Cruz, Inimá de Paula (mineiro mas radicado em Fortaleza), Barrica, Estrigas, Zenon Barreto, Sérvulo Esmeraldo, Heloísa Juaçaba e um grande contingente de outros artistas. O momento que consolida a modernidade nas artes plásticas cearenses se dá, no pós-guerra, com as influências advindas das primeiras edições da Bienal de São Paulo. Os gêneros artísticos destacados na mostra paulista eram os que se alinhavam ao espírito de modernidade e progresso que embalava o Brasil do pós-guerra. Aldemir Martins participou da I Bienal e obteve o prêmio de "Melhor Desenhista Nacional". Na segunda Bienal, em 1953, a abstração em suas duas vertentes, informal e geométrica, estava com a sua implantação quase consolidada em nosso país. O cartaz desta mostra é criado sob a influência da nova tendência artística que se instalava no Brasil. O seu criador é Antônio Bandeira. O Ceará, por distante que fosse, também estava envolvido pelo espírito progressista. Fortaleza, despertada pelo barulho dos aviões americanos na segunda guerra, também sonhava com a modernidade. Os prêmios obtidos por Aldemir e Bandeira referendavam e reafirmavam a via da modernidade cearense nas artes plásticas.

a semana de 1922 e a Bahia

Maria Helena Ochi Flexor

O movimento artístico de 1922, em especial os desdobramentos, corporificava o sentimento e a maturidade da consciência nacional, e esta originou os movimentos de cultura regionais. A segunda geração paulista deu as pistas através dos movimentos Pau-Brasil, Antropofágico e Verde-Amarelo. Nessa fase, Mário de Andrade retomava as idéias nacionalistas, afirmando que o nacionalismo estético era indispensável como fase inicial de uma arte brasileira que ainda estava se formando. A meta final seria chegar, de maneira natural, a uma integração com a arte universal. Arte pura e desinteressada era coisa inútil num país onde tudo tinha que ser feito. E arte interessada significava arte nacional, voltada para a realidade do país. Em sua proposta para a formação de uma cultura nacional, fez uma síntese que absorvia do passado todos os elementos nacionais, através da mitologia e do folclore e, do presente, os principais problemas sociais e a linguagem popular. Essa ideologia se refletiria no Nordeste com um espírito regionalista. O modernismo paulista encontrou a Bahia assentada em seu tradicionalismo e culturalmente dependente. A população diminuta, a migração de intelectuais para o Sul, a inexistência de instituições oficiais, ou oficiosas, como museus, galerias, salões; a falta de rotas de comunicação interna; a ausência de desenvolvimento industrial, técnico e científico foram fatores que não permitiram que o modernismo encontrasse mentalidade receptiva. Fora da academia, então representada pela Escola de Belas Artes, o meio cultural era preparado pelo movimento literário que, se não aceitava os excessos do modernismo paulista, estava de acordo com o seu caráter renovador. Em 1928 surgiu a revista Samba com pretensões modernistas. Outra revista, a Arco e Flexa, aparecia no mesmo ano, sob a responsabilidade de Carlos Chiacchio. Em torno dele gravitavam diversos intelectuais que se reuniam numa mesa, a tábua, marca do periódico no terraço do Cine Guarany, na Praça Castro Alves, para discutir artes, letras, música, medicina e folclore. Pessoalmente Chiacchio não defendia a renovação total e colocava a Bahia como centro do nacionalismo. Apregoava um modernismo baseado nas tradições, como evolução do próprio passado, um tradicionalismo dinâmico com contínuo evolutivo. No manifesto Arco e Flexa criticava as pesquisas influenciadas por inovações europeias e chamava a atenção para as características comuns com a América Latina. Opunha, então, a tanga, o arco e a flecha à máscara, o florete e à luva, isto é, o nacional contra o europeu. Como uma das metas do modernismo era dar ênfase à tradição local, coincidindo com os resultados do regionalismo, pode-se dizer que, entre uma fase e outra não houve interrupção. Embora o modernismo encontrasse na literatura sua primeira defensora, contava em seu meio com intelectuais como Eugênio Gomes, Godofredo Filho, o próprio Carlos Chiacchio que transitavam entre artistas plásticos. Assim, para os fins da década de 30, Chiacchio, Mendonça Filho, Presciliano Silva, Hélio Simões, Raimundo Patury, Roberto Correia instituíram o Salão de Ala Ala das Letras e das Artes que teve início em 1937 e se prolongou até 1949. A carta da Ala lida no ato de sua fundação tinha evidente influência das idéias difundidas na Semana de 1922 e fugia, como essa, às regras normais de regimentos em flagrante forma futurista. Os artistas da

Ala não trouxeram muitas inovações, mas já davam os primeiros passos, com comissões de arte moderna, popular e indígena e já previa a criação de um museu regional, em que se misturassem o antigo e o moderno. Antes da Ala, em 14 de maio de 1932, o pintor José Guimarães inaugurou uma exposição com trabalhos à moda de Cézanne, no andar térreo do edifício do jornal *A Tarde*. Dez anos depois da Semana de 1922 Guimarães ainda provocava reações negativas. Somente dez anos depois da exposição de Guimarães, alguns artistas formados no exterior e grupos políticos entreabriam realmente as portas para a arte moderna. Só em agosto de 1944, se mostrava na Bahia uma coletiva de artistas modernos. Nesse ano Manoel Martins, indo à Bahia para ilustrar *Bahia de Todos os Santos*, de Jorge Amado, organizou uma exposição. Levava suas obras e as juntou com outras, a maioria da Família Artística Paulista ou do Grupo Santa Helena, pertencentes a colecionadores de Salvador e as colocou na Biblioteca Pública. Houve reação por parte do público e da imprensa. Ainda na década de 40 aparecia um dos grandes batalhadores da arte moderna baiana: Mário Cravo Júnior. Participara dos Salões de Ala ao lado de Genaro de Carvalho e Carlos Bastos este na época assinava Carlos Frederic e fazia parte de uma exposição coletiva em 1944. Mário Cravo e Carlos Bastos logo viajariam para os Estados Unidos. Sua grande ação seria posterior. Esses primeiros modernistas baianos, como acontecera na Semana de 22, não tentaram a mera absorção da atualidade europeia. Tanto queriam chegar a uma via renovadora da arte quanto buscar uma arte nativa, com ares locais. A arte moderna baiana foi a síntese do conflito entre internacionalismo, nacionalismo, regionalismo e socialismo. Os reflexos do movimento regional, encabeçado por Arthur Ramos e Gilberto Freyre, a valorizar a tradição luso-brasileira e o produto nacional, tiveram em Jorge Amado e colegas intelectuais, como José Valladares, os porta-vozes baianos, entre eles, os artistas plásticos. Jorge Amado, através de seus romances, contribuiu para a popularização dos elementos da cultura baiana na literatura, ajudando os artistas chegar às fontes populares. A representação regional era narrativa. E por isso se aproximava do realismo, inovando mais a cor, o espaço que a forma. Deve-se ressaltar que, em relação à Semana de 22, os movimentos regionais de renovação estética foram muito mais complexos e ricos de perspectivas, incluindo tanto o aspecto literário quanto o musical e o plástico. As décadas de 40-50 concretizaram em definitivo o regional ou o exótico nacional, como disse Mário de Andrade, como forma simbólica da criatividade baiana e do movimento moderno renovador. Os temas de caráter baianos na essência dessa geração prenderam-se à tradição afro do sertão ou do cotidiano. Dentro dessa linha que Glauber Rocha realizou Barravento, que explorava o exotismo da cultura negra. Na manutenção da temática regional e nacionalista, o discurso dos modernistas caminhou na trilha de Carlos Chiacchio como se vê no texto do Catálogo da exposição de 1950 *Novos Artistas Baianos*, de Wilson Rocha: *que os nossos jovens, cidadãos de uma das mais ilustres e mais antigas cidades da América, se voltem para a nossa América, onde encontrarão inesgotáveis fontes...* Rejeitava-se o modelo europeu e adotava-se, além do regional, também a América Latina como fonte da criação estética. Vide o exemplo dos murais. O I Salão Bahiano de Belas Artes, criado em 1949 e realizado no Hotel da Bahia, em construção, apoiado pelo governo de Otávio Mangabeira, através de seu Secretário da Educação e Saúde, Anísio Teixeira, a exemplo do Rio de Janeiro, permitiu, além da arte tradicional, a sessão moderna. Era o reconhecimento oficial da arte moderna.

resenhas

A propósito de Bruno Giorgi

Wolfgang Pfeiffer

A Metalivros de São Paulo editou a obra de autoria de Piedade Grinberg "Bruno Giorgi 1905-1993", livro de excelente execução gráfica, nível internacional, como outros trabalhos da editora, entre os quais "As mais belas Igrejas do Brasil". A autora reuniu inúmeros depoimentos sobre a vida e a obra de Bruno Giorgi, dando uma visão perfeita da grande e particular importância do artista na evolução das artes plásticas do Século XX, no Brasil. O texto competente, de caráter panorâmico e com pesquisa aprofundada é resultado de louvável dissertação de mestrado, defendida em 1991, na Escola de Comunicações e Artes da USP, mas sequer é mencionado como bibliografia no abrangente e excelente trabalho sobre o escultor, realizado nos cursos de pós-graduação da Escola, por Sonia Prieto. É fato não raro antes da massificação de dissertações e teses em nossas escolas e faculdades e bem antes dos novos meios de comunicação, como a internet. Com certeza, existe exemplar deste livro ou da dissertação na Biblioteca da ECA, que deve, de todas as formas, ser consultada. Considero lamentável esta falta de informação e comunicação. Ela não é rara no nosso meio acadêmico, ainda que os estudos bibliográficos estejam mais facilitados nos dias de hoje e não dependam mais de publicações. Piedade Grinberg é Doutora em Artes, pela ECA, e vive e trabalha como pesquisadora, em Paris.

Ceará vai fazer Bienal das Américas

Roberto Galvão

Jan Hoët, curador da polêmica Documenta 9 de Kassel, na Alemanha, e atualmente é diretor do SMAK (Museu de Arte Atual), de Gants, na Bélgica, será o curador geral da mostra Américas, uma bienal de artes plásticas que o Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura realizará no final do ano de 2002, em Fortaleza. A mostra Américas pretende reunir obras de artistas de todas as Américas para compor um panorama da produção criativa contemporânea do continente, e dimensionar a capital cearense como um pólo aglutinador, gerador e difusor de cultura. O tema da mostra, já estabelecido pelo curador, será "Arte e Política Atual". A relação dos artistas convidados será divulgada nos próximos meses. Além da mostra de artes, AMÉRICAS contempla a realização de vários outros eventos integrados que reúnam artistas, críticos, historiadores da arte em debates apresentando visões, experiências e novas abordagens sobre as possíveis leituras da produção cultural do continente. Após a implantação do Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura as artes plásticas ganharam uma nova dimensão na vida da população cearense. Agora, com a realização desta mostra, o Dragão do Mar a espera reafirmar a sua ação junto à comunidade artística do Brasil. A abertura do âmbito de abrangência da ação do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, de regional para internacional, também redimensiona a política da Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará.

Arte Sacra Colonial

Elvira Vernaschi

Tirapeli, Percival (org.). Arte Sacra Colonial. São Paulo: IMESP/UNESP, 2001, 287 pg. 120 ilustrações em cores.

Em continuidade ao Projeto Barroco Memória Viva, iniciado em 1989 e sob o patrocínio da UNESP, Percival Tirapeli organiza este livro, essencial para se entender o barroco no Brasil, além de escrever três dos tópicos. O pesquisador contou com a colaboração de vários especialistas do Barroco, como Cristina Ávila, Benedito Lima de Toledo, Murillo Marx e Wolfgang Pfeiffer, seu incentivador. Além da qualidade técnica da impressão, as belas ilustrações, algumas delas inéditas, nos revelam novos aspectos do Barroco brasileiro - o paulista, em particular. A partir da visão do poder da Igreja na organização da sociedade colonial, são enfocadas as vertentes da arquitetura urbanística e predial, o mobiliário, a imaginária, a talha, a pintura e a azulejaria. Em outro capítulo trata da teorização e as discussões entre o sacro e o profano. Um tópico especial é dedicado a expressão musical. E, em boa hora, é colocada a proposta de uma leitura contemporânea do barroco, a sua re-descoberta, encerrando a publicação. O livro se detém nos Séculos XVII e XVIII e discute a Igreja como pólo irradiador da cultura e das artes, bem como do pensamento da época. Era grande o poder da Igreja sobre a sociedade colonial brasileira. "Os ritos que começam no altar terminam, na maioria das vezes, nas praças, onde os homens representam seus diversos papéis" (Percival Tirapeli, p. 10)

Dalva de Barros: Garimpos da Memória

Mariza Bertoli

Dalva de Barros : garimpos da memória (Cuiabá - Mato Grosso: Entrelinhas, 2001. 126 p., bilingüe português- inglês, 60 reproduções em cores), foi o livro com o qual Aline Figueiredo venceu o Prêmio Sergio Milliet ABCA - 2001. O segredo desse livro tão bem realizado (edição primorosa) parece ser a empatia entre a crítica e a obra, a autora e a artista: a fórmula, a clareza e o modo da narrativa, simples como a pintura, que considera a pintura um ofício a ser aprendido para contar as histórias do seu lugar. De fato, a história da pintura de Dalva de Barros está ligada de maneira geral à história de Mato Grosso, da Cuiabá arcaica, da aspereza e do fascínio das zonas pantaneira e dos garimpos, da "corrida dos diamantes" com direito aos sonhos e as agruras daqueles confins onde a artista passou grande parte da infância. Em **Dalva de Barros: garimpos da memória**, tal como sugere o título, Aline Figueiredo vai garimpando na plástica terna e vigorosa da artista, a história pessoal adensada na memória social. A autora ajuda a ver além da superfície sedutora de cromatismo vibrante que a pintora constrói de maneira singular em ângulos inusitados, sem se dar conta das profundas implicações simbólicas da sua figuração variada, aparentemente fácil, no fazer o registro- sentido do seu cotidiano. A artista repórter que se coloca na folia da multidão, a artista dos retratos psicológicos, intimista, que conhece a alma cuiabana, a caminhante nostálgica das ruas de antigamente, prestes a desaparecerem, ou então, a estrela-Dalva que ilumina as suas paisagens desde um ponto de vista além da linha do horizonte, como se fossem espaços míticos a serem conquistados - todas elas mostram-se neste livro em que a autora adverte: "É bom olhar com calma os trabalhos de Dalva, estrela que brilha pela simplicidade, pois nele o impacto visual não acontece às escâncaras."

Aline Figueiredo, nascida em Corumbá - MS (1946), conhecida animadora e crítica de arte de Mato Grosso sempre foi pioneira. Realizou a Primeira Exposição de Pintura dos Artistas Mato-grossenses (1966) em Campo Grande (MS) e ali dirigiu a Associação Mato-grossense de Arte (AMA 1967/1972). É responsável, junto com Humberto Espíndola, pela implantação do Museu de Arte e de Cultura Popular (MACP/1974), na Universidade Federal de Mato Grosso. Participou da criação da Fundação Cultural de Mato Grosso e como dirigente dessa instituição (1969/1979) criou o Salão Jovem Arte Mato-grossense e a Pinacoteca Estadual. Desta gestão é a criação do Ateliê Livre que abrigou e estimulou os mais expressivos artistas da região. Recebeu o Prêmio Gonzaga Duque da ABCA 1980 (naquela época o único prêmio desta Associação) pelo livro "Artes Plásticas no Centro Oeste" (Edições UFMT/MACP/1979). É autora também de "Arte aqui é mato" (1990) e "A propósito do boi" (1994) pela mesma editora.

" No universo do garimpo, pinta uma estrela..."

Dalva de Barros, nascida em Cuiabá - MT (1935), um dia viu em uma revista o anúncio do curso de desenho para principiantes do IUB Instituto Universal Brasileiro e aí, animou-se (1960). Quando recebeu um estojo com aquarelas e um pincel, fez um retrato de JK, depois freqüentou (quatro meses) o curso livre de desenho da Fundação Armando Álvares Penteado, manteve-se em São Paulo a duras penas, e nada de aprender a pintar. Teve que descobrir sozinha. Não parou mais... o livro conta: Dalva obteve o terceiro prêmio na Primeira Exposição dos Artistas Mato-grossenses (Campo Grande 1966), Pietro Maria Bardi adquiriu uma pintura sua para o acervo do MASP. Na ânsia de "aprender", foi para o Rio de Janeiro e passou a freqüentar o curso livre de pintura da Escola Nacional de Belas Artes (1968-1970). Voltando para Cuiabá, com a mãe, foi morar no centro histórico, um lugar chamado Pito Aceso e passou a ensinar artesanato nos bairros, até que o núcleo estimulador das artes plásticas começasse a funcionar. No Ateliê Livre, Dalva foi a pessoa certa para estimular e criar o envolvimento daqueles homens simples com o projeto da arte mato-grossense revelando artistas. Foi quando apareceram Adir Sodré, Gervane de Paula, Alcides Pereira dos Santos, Benedito Nunes, Carlos Lopes, Oswaldina dos Santos, Marcelo Velasco, Jared Aguiar e Nilson Pimenta entre outros. O livro reúne ainda uma coletânea de boas críticas publicadas em catálogos sobre a arte mato-grossense, ou exclusivamente sobre a arte de Dalva de Barros, sob o título "Contribuições Bibliográficas": Jos Luyten, Walmir Ayala, Ricardo Guilherme Dicke, Frederico Moraes e Aracy Amaral.

+ 100 Artistas Plásticos da Bahia

César Romero

Em 1999 a Galeria Prova do Artista de Salvador lançou o livro "100 Artistas Plásticos da Bahia". Foi um sucesso editorial que preencheu uma lacuna na bibliografia brasileira especializada, focalizando o que se fez na Bahia ao longo do último século. Foi um trabalho meticuloso, exaustivo e fixou uma centena de imagens representativas da arte baiana. Agora a mesma galeria lança a continuação deste trabalho com outro compêndio: "+ 100 Artistas Plásticos da Bahia", acrescentando o referido estudo para 200 artistas participantes do mercado. O novo livro, capa dura com guarda metálica, papel couché matte de 150g/m2, editoração eletrônica gerada em quark x press 4.1 no tipo gothic 720 light e bold, é de muito bom gosto. "+ 100 Artistas Plásticos da Bahia" tem introdução e textos sobre as artes plásticas baiana que vale a pena ressaltar: "A Vanguarda e o Contemporâneo: O Circuito de Arte na Bahia" de Almandrade, "As influências Africanas nas Artes da Bahia" de Carlos Eduardo da Rocha, "A Arte Baiana dos Anos 80" de César Romero, "A Arte da Bahia e seu Mercado no Século XX" de Denisson de Oliveira, "A Importância da Escola de Belas Artes" de Juarez Paraíso, "O Sertão e as Artes Plásticas da Bahia" de Juraci Dória, "Um Novo Século Para as Artes Plásticas da Bahia" de Justino Marinho, "O Etedron e a Estética da Verdade" de Matilde Matos, "Geração 70: Um Momento da Arte Baiana" de Reynivaldo Brito e "Alguma Arte dos Anos 60 na Bahia" de Wilson Rocha.

O artista plástico Adriano Castro, participante do Big Brother Brasil da rede Globo, sempre usa a camiseta amarela do "+ 100 Artistas Plásticos da Bahia", e está no livro. É um dos representantes da "Geração 80". Assim o novo trabalho editorial da Galeria Prova do Artista, promove a divulgação de novos nomes, informa os acontecimentos históricos da arte baiana, é documento de interesse para a Bahia e para o Brasil.

Do perene ao transitório: novos paradigmas para o museu de arte contemporânea

Cristina Freire

Nunca se falou tanto de museus. Em especial de projetos, para novos e não raro, monumentais museus de arte. Como sintoma explícito da sociedade do espetáculo, o museu ocupa lugar significativo. No entanto, para compreendê-lo em profundidade vale ir além de sua fachada arquitetônica.

Em recente levantamento realizado pela Fapesp a Museologia surge como a área que tem atraído menos pesquisadores no Brasil. Instala-se, assim, um imenso vácuo, sobre o qual muito se teria a dizer. Entre o glamour de um belo edifício como o imponente Guggenheim em Bilbao ou o pungente Museu de Arte Contemporânea de Niterói desenvolvem-se, no interior dos museus, significativos embates. Poderíamos refletir, por exemplo, sobre as mudanças na função do curador de museu, do abnegado especialista em coleções que remonta ao século XVIII, ao curador como autor, figura relativamente recente que aproxima a exposição de arte de uma obra única e assinada. No entanto, optamos aqui considerar, mesmo que de maneira breve, a situação das obras contemporâneas no contexto de sua institucionalização.

O conflito entre a produção artística contemporânea e o museu não é recente e podemos tentar compreendê-lo, portanto, através das polarizações que sugerem. Por um lado, os museus de arte têm fundamentado suas práticas em categorias como perenidade, originalidade, unicidade, autenticidade, e por fim, na crença absoluta da autonomia do objeto de arte. Por outro lado, a arte contemporânea, de

modo geral, opera na contra mão destes princípios, a partir de premissas opostas. Em vez da permanência, a transitoriedade, a unicidade (isto é: a aura como observou Walter Benjamin) se esvai frente à reprodutibilidade técnica, contra a autonomia a contextualização, e, por fim, a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação. Tais contradições abalam as estruturas museais há pelo menos meio século, ou com Marcel Duchamp, há quase um século. A partir do final dos anos 1950, e especialmente na década de 60, o domínio da arte é expandido. As instituições são convulsionadas pelas movimentações políticas e sociais do período. O discurso, ou em outras palavras, a narrativa aceita e compartilhada da arte, sobre a qual o museu assentava sua lógica, seu padrão de visualidade, é abalado. O ataque às instituições trazia a reboque uma nova forma de fazer e de ver arte. Os objetos artísticos deveriam ser desinvestidos da aura de eternidade, do sentido de unicidade da durabilidade e, muitas vezes, de qualquer possibilidade de venda, de ser consumido tal qual mercadoria. É nesse momento que as performances (instabilidade no tempo) e as instalações (instabilidade no espaço) tornam-se poéticas significativas.

Perante esta produção, os espaços de exposição e as práticas museológicas deveriam também eles ser reinventados, além dos limites do previamente estabelecido. E será que foram? É exemplar o fato que a reconsideração do vocabulário clássico que define a produção artística dentro de categorias já repertoriadas, como pintura, escultura, desenho e gravura vem se tomando, cada dia, mais urgente. Esta ampliação do campo artístico também sugere o desenvolvimento de novas formas de documentar, catalogar, preservar e expor obras de arte.

Essa relação entre o projeto e o objeto, num primeiro momento ou entre a obra e o seu registro é central para as poéticas contemporâneas.

Os projetos são realizáveis ou utópicos e tomam formas as mais diversas. Identificam o conteúdo da arte na idéia e, como projetos, a fruição que sugerem é absolutamente intelectual.

Foi o norte-americano Sol Lewitt um dos primeiros artistas a utilizar o termo arte conceitual. Publicou "Parágrafos sobre arte conceitual" em 1967, onde se lê: "Na arte conceitual a idéia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, significa que todas as decisões serão feitas antes e a execução é um negócio mecânico. A idéia torna-se o motor que realiza arte."

Lewitt, partindo destas premissas, programaticamente, supõe a repetição de seus trabalhos. São, não raro, desenhos e pinturas a serem realizados diretamente nas paredes, seguindo suas rigorosas instruções. A execução fica a cargo de terceiros, podendo ser apresentados em vários locais simultaneamente. O que se empresta ou vende no caso de Lewitt são estas instruções. Sem elas o trabalho não existe.

A possibilidade de rápida e fácil reprodução dos trabalhos, desorienta restauradores em seus procedimentos usuais no museu. Um projeto realizado em xerox ou off set, por exemplo, havendo necessidade de ser limpo, deveria ser submetido aos meticulosos processos tradicionais de limpeza, ou outra cópia poderia ser providenciada imediatamente?

Também as instalações ao serem incorporadas às coleções permanentes sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre seus princípios.

Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação, é causa de graves equívocos por parte das instituições. Ou seja, não se deve considerar elementos isolados de uma instalação como equivalentes à totalidade nem atribuir-lhes autonomia. Ou seja,

feitichizar, uma parte isolada de uma instalação é trair o princípio fundamental de uma poética onde se aplica de maneira exemplar o princípio norteador da Gestalt: "o todo é mais do que a soma das partes".

Por fim, a tarefa de pensar um projeto para o museu não deve se restringir à dimensão pública dos projetos arquitetônicos mas significa, sobretudo, refletir em profundidade sobre o sentido e a direção de suas práticas mais cotidianas como, por exemplo, conservar e restaurar.

Conservar, especialmente no contexto próprio à arte contemporânea, sugere dar inteligibilidade aos trabalhos. Isto é, trata-se, sobretudo, de atribuir aos projetos significado e valor ao inseri-los numa rede simbólica mais ampla. Esta rede simbólica compreende o contexto histórico e social de realização das obras, as condições de sua legitimação ou exclusão institucional assim como o repertório das intenções do artista.

Desse modo, restaurar pode significar recuperar a função política do museu, ao reinventar suas práticas para que ele possa representar o lugar privilegiado e estratégico onde se formula, cotidianamente, a visualidade de nosso tempo.

Sagrada E Profana: Fragmentação Do Humano

Maria do Carmo Arantes

Nas "*Profanas Escrituras*" de Miguel Gontijo (Santo Antônio do Monte, MG, 1949) temos a abertura de uma zona neutra no interior do dualismo entre o sagrado e o profano, sobretudo a garantia de que um fato suporta tanto uma versão sagrada quanto uma profana. Este espaço intermediário não deve ser pensado como exato meio entre dois opostos, mas como o que mais consente o desenvolvimento tanto do sagrado como do profano.

Constrói um mundo próprio utilizando símbolos e alegorias dentro da retomada/apropriação como uma releitura da arte e do homem. A diálogo entre o sagrado e o profano parece ter dado lugar a uma conexão na sociedade contemporânea próximo a um tecido, onde se entrelaçam elementos divinos e humanos, sem que os limites estejam nitidamente marcados. Dentro dessas noções é necessário realizar diferenciações posteriores, partindo-se do princípio de que o que é sagrado pode sê-lo somente em certos contextos, em certas ocasiões, não em todas. Quando desvinculado de sua verdadeira origem e da sociedade inaugural, "o sagrado e o profano pertencem ao mesmo nível de compreensão e constituem dimensões interligadas que resultam indissociáveis", conforme Evans-Pritchard.

Com o humor corrosivo perpassando pelo lado sombrio da personalidade humana, Miguel inscreve suas "*Profanas Escrituras*" em tons sombrios, de forma incisiva, talvez considerando o sagrado como uma penumbra onde floresce a magia imune da dimensão do santo como senso ético humano. Entendemos que a preocupação essencial é levar ao fim, escrutar ao máximo a indagação sobre o destino do homem.

Ao conhecer as "*Profanas Escrituras*" estabelecemos várias perguntas. A que necessidade interior elas respondem? Qual seu objetivo e destino final? Qual origem da iconografia adotada, que relação existe entre essa série e as anteriores? Em buscas destas respostas temos que retornar a datas anteriores, às décadas de 70 e 80 e mesmo a de 90, quando marcado pelo humor cômico, Miguel comentou a história do Brasil e seus ciclos econômicos em "O Uso faz o Costume", "O Ciclo das Batinas", "Como o Uso do Remédio traz o Costume dos Milagres" e "Coincidências Maneiras" sempre provocador, observador, sagaz - aquele que vive a história transcrevendo em imagens plásticas a realidade fantástica da Latina América.

Começando com o feroz registro dos primeiros ciclos econômicos da história brasileira, em 1970, Miguel atravessa o Atlântico e chega, a partir dos meados de 90, à crítica social deste mundo tornado aldeia. O tema se internacionaliza e a visão torna-se mais densa. A ironia é substituída pela sátira numa visão mordaz de como os esboços humanos se repetem. Embora os sistemas sociais mudem os homens permanecem os mesmos nos seus erros e temores. Para o artista, as referências tornam-se móveis. Os questionamentos transcendem.

Acredito que o importante não está na catalogação dos diversos estilos empregados por Miguel. Utilizando diferentes tendências e técnicas, consegue uma linguagem própria de extrema contundência, ao fazer da fragmentação do humano o tema de sua obra.

O que impressiona de imediato é o destemor e a densidade das cenas concebidas num plano de universo sem centro que amplia a visão de mundo e aprofunda a investigação. Tudo que parece sólido desmorona e é reconstruído em um espaço claustrofóbico, "um gesto parado, um grito sem som, uma cena muda."

A composição em curvas contrasta com as fortes diagonais que em direções opostas

delimitam o espaço. Miguel se apodera da iluminação empregada no teatro, proveniente de uma fonte única dirigida e a converte em recurso plástico. A luz se congela e no percurso dirige nossa atenção até o ponto mais significativo da tela. Eliminando a perspectiva e as referências espaciais, se concentra nos personagens o que aproxima do espectador dotando-os de um poder de expressão que é realçado por diferentes meios.

Atravessando a escrita original cria um novo regime de signos, às vezes ininteligíveis. A contextualização palavra/imagem é de tal ordem que não podemos perceber uma sem ter a outra. Mesmo que não possamos ler o texto cifrado. Assim como utiliza símbolos e obras de outros artistas, ele utiliza o pinçamento de textos originais ou fragmentos esparsos recriando o ato de ler e compreender além das fronteiras conhecidas. Diálogos possíveis na difícil comunicação com o outro.

Observador anárquico do próprio eu, irreverente, iconoclasta e, ao mesmo tempo, crente na presença do sagrado, um sagrado/profano, que estabelece a relação da obra com o espaço de reverência. Ofertório profano. A qual deus? Miguel trata das relações da arte com o divino, da sua própria pessoa em trabalhos que abordam a visão messiânica da arte com vistas a revelar um plano espiritual superior ou construir um novo mundo. Salienta-se a maneira como os artistas contemporâneos incorporam posturas propiciatórias no próprio fazer artístico, agravando uma relação do imaterial com a arte e, desta forma, uma vivência muito específica do sagrado. De qual sagrado? Uma grande tensão e um clima denso envolvem sua pintura, que usando palavras de Mario Perniola, "apresenta um homem interiormente violentado cuja consciência básica move-se profundamente quando busca alguma defesa contra a presença da morte ou do horror. Sua cosmologia satírica, ao mesmo tempo dantesca, deleita-se com o grotesco e ironiza tudo que faz suportável o ofício de viver." Porque para ele há sempre o sentido interno, uma mola que pode ser ativada e, então, o cotidiano e o sobrenatural, o fantástico e o real se desvelam simultaneamente. As alegorias narrativas não devem ser vistas como uma busca de correspondência direta com apenas um setor da existência ou concebidas como simbolismo fácil que tenda a reduzir sumariamente o ideário à realidade. A representação das fabulações do seu espírito e a amostragem de situações fragmentadas interligadas ao passado/presente e, mesmo assim, impotentes ante a força do próprio tempo, levam-no a utilizar uma forma de expressão que beira ao próprio ato de reconstruir o mapa da memória ativa do homem.

Da roda de Duchamps ao arco do Cordeiro de Deus, imolado perante os *osandis*, tudo acontece diante de nós. Mas que agora? Numa sociedade de circulação rápida em que os fatos se substituem com voracidade, cada encontro ou cada deslocamento provoca a necessidade da inscrição de novos registros. Nada constitui um gesto completo. A roda segue o percurso, mas não atinge o alvo inicialmente previsto. Mais perguntas que respostas. Propõe questões.

Miguel nos incita a entrar neste cenário. Não podemos permanecer como observadores da atraente e perturbadora fachada. Mas qual é a chave para interpretar essas escrituras ainda que entendamos o desenvolvimento dessa temática como último refúgio de um artista totalmente envolvido? Todas, inclusive aquelas em que seu espírito se mostra mais inquisitivo, tratam somente de um assunto: a saga do ser humano a dor que percorre a sua história e a luz que vem da sua arte.

O artista terá sala especial na exposição "Resumo do Ano 2000/2001" no Museu Histórico *A Bilio Benraç* em Belo Horizonte. A promoção é do crítico Morgan da Motta, que há mais de 30 anos escolhe anualmente os melhores da arte plásticas em Minas.



Auto-retrato de Artemisia

Uma pintora obscura expõe no Metropolitan

Essa mulher não ganhou o Oscar, nem foi premiada em bienal300, nem mesmo recebeu prêmios na obscura vida. Não é americana, nem nunca participou de exposições pela América Latina, mas é sucesso como personagem central de uma peça, em Nova Iorque, e de um romance sobre sua vida, que, de tão sofrida tornou-se mesmo notável.

A peça é *Lapis Blue Blood Red*, de Cathy Caplan, que está sendo encenada no South Village. Sua vida está no romance de Susan Vreeland *The Passion of Artemisia*, lançado em janeiro pela Viking. Artemisia Gentileschi, heroína do século 17, ganhou ainda uma exposição, com seu pai Orazio, no Metropolitan. A novelista Susan Vreeland, disse ao *New York Times*:

“É maravilhoso! Isso indica que Artemisia ganhou seu momento cultural.”

Quem foi Artemisia

Não se sabe quase nada de Artemisia Gentileschi, nem quando nasceu nem onde. Morreu em 1652 ou 53. É uma personagem que fascina. Foi uma talentosa pintora do Barroco italiano e, como seu pai, Orazio, seguia os passos do grande mestre Caravaggio. Ela foi sua própria agente, ao divulgar sua obra pelas cortes européias. Era teimosa, voluntariosa e esforçada. Foi a primeira mulher admitida na Academia de Desenho de Florença, apesar de ter como tema o feminismo, nessa época em

que os pintores somente pintavam nus femininos.

A parte mais convincente da biografia de Artemisia, que levava arte no nome, nada tem a ver com a sua pintura, embora se possa argumentar que sua vida afetou bastante sua arte.

Aos 17 anos, foi estuprada no estúdio do próprio pai, em Roma, onde morava, por outro pintor Agostino Tassi colaborador de seu pai, mais tarde condenado. Sentença: ser banido de Roma por 5 anos, mas jamais foi cumprida. O julgamento foi em 1612, mas as 300 páginas transcritas sobreviveram ao tempo, e serviram de inspiração para que ela se tornasse a celebridade atual.

Na Itália, o caso é tão famoso que qualquer turista pode fazer o *city tour* pelo bairro onde viveu, pela prisão, onde Tassi foi preso, e pelas igrejas, onde Agostino e Orazio pintaram juntos.

Esta é a origem da lenda Artemisia Gentileschi, ora vista como prostituta, ora como vítima, mas uma sobrevivente. As imagens de sua vida se sobrepõem e, vez por outra, se conflitam. Às vezes, tais imagens são enganosas, pelo pouco que se sabe dela. As páginas em branco de sua biografia trazem a vantagem de fazer com que a imaginação preencha o branco das páginas com muita fantasia.

Há hoje pesquisadores em busca da verdade, que dão visões bem intrigantes. Cada autor, a cada tempo, tem sua própria visão. Mas ninguém capta a verdade.

A romancista Susan Vreeland ambientou a história de Artemisia em Genova, mas novas evidências demonstraram que lá ela nunca esteve. “Se mudasse o meu romance, nunca teria publicado” diz a escritora. A lenda muda a cada instante e a verdade sobre a pintora se torna, a cada momento mais elusiva.

O curador de pintura européia do Metropolitan e organizador da mostra Keith Christensen diz que “eles puseram uma cortina opaca nessa histórica figura, embora tudo não passe de quimera”.

No século 20, quando os historiadores de arte lançaram um olhar sobre os artistas que viveram em Roma, na época de Caravaggio, Artemisia foi descrita como moça lasciva e precoce que procurava, aparentemente, desenvolver a boa arte, mas não tão boa como a de seu pai. Nas décadas de 1970 e 80, Artemisia foi adotada pelas historiadoras feministas, que a viram como duplamente vítima de estupro, primeiro, e depois de desprezo. Por isso, pensaram que seu ódio pelos homens levou-a a pintar quadros vingativos, como “Judith degola Holofemes” (circa 1620), que retrata a decapitação sangrenta. O argumento: sua pintura foi negligenciada por séculos porque era mulher. Agora, nova visão emergiu entre acadêmicos e historiadores, que a descrevem como uma criatura mais do nosso tempo do que propriamente do seu.

Alberto Beuttenmüller



Tarsila do Amaral



Guignard

Exposição da coleção Fadel no CCBB - Rio

Nesse ano de 2002, em que se comemora a Semana de Arte Moderna em todo o país, é importante observar as coleções brasileiras que tratam do assunto. Mais que nos museus de arte, as grandes coleções particulares têm o que de melhor há em arte brasileira, apesar de as idiosincrasias dos seus donos.

Cada uma delas tem sua especificidade, de acordo com a compulsão interior do colecionador. Gilberto Chateaubriand é o guardião de boa parte da arte moderna brasileira, notadamente de artistas experimentalistas de linguagens e materiais. Há os que preferem um só artista, como a coleção Pimenta Camargo, que tem uma coleção de Post.

A coleção Sérgio Fadel, advogado carioca de 58 anos, é das mais completas: mil quinhentas peças reunidas nos últimos 35 anos. Em número, a Fadel é menor do que as já citadas, mas é tão importante quanto. Abrange os séculos 18 e 20, mas continua a crescer e, fatalmente, abrangerá o século 21.

Para fazer a curadoria da mostra *Arte Brasileira na Coleção Fadel*, inaugurada no fim de fevereiro, foi chamado o crítico Paulo Estelita Herkenhoff, que selecionou apenas 160 obras-primas, divididas em seis módulos. O crítico brasileiro, curador do MOMA Museu of Modern Art para a América Latina, deu um exemplo: A Coleção Fadel tem o que há de melhor de Guignard, obras importantes de Di Cavalcanti, quadros de Volpi de todas as décadas, e obras-mestras de Lygia Clark, além de pinturas de Iberê Camargo da sua fase mais essencial. Creio que será uma grande exposição disse Herkenhoff.



Alejandrinho



Faixa Emblemática



Platibanda Emblemática

Cromutações: a trilogia dos emblemas na pintura de César Romero

Mirian de Carvalho

Denominada CROMUTAÇÕES, a exposição de César Romero nos surpreende, primeiramente, por ser uma mostra de pintura. Sem se preocupar com a "morte da arte" enunciada pelos arautos que repetem esta sentença mas desconhecem sua origem e significação, Romero se afirma como pintor. Vive as cores da Pintura. Com linguagem própria e o olhar nos costumes do povo, ele mostra que é possível inovar este ofício, em técnica e imagística.

Na pintura de Romero, a rápida secagem da acrílica não é empecilho para a criação de *texturas óticas*. Com elas, o pintor destaca superfícies integradas aos seus espaços e motivos, marcando pictoricamente algumas áreas e detalhes, como quem borda com pincel o linho da tela.

Neste conjunto de obras agrupadas em três módulos: Faixas Emblemáticas, Enigmas e Platibandas Emblemáticas, ele dá plasticidade ao símbolo, que passa a ter alcance estético ao adquirir significações intrínsecas ao plano da arte: significações independentes de outros sentidos e vínculos culturais, entre meandros de cores e imagens múltiplas.

Começemos pelas Faixas Emblemáticas. Com predominância de uma cor amarelo, por exemplo um conjunto de quadros interage, produzindo mutações cromáticas. Ao fixar outro conjunto de obras, o olhar vai descobrindo outras *cromutações* afetadas a outros campos de cores, com predominância ou interferência, respectivamente, do magenta, do azul, do verde. Neste mesmo ambiente, bem como no todo da exposição, as obras se articulam compondo um diálogo de cores, emblemas e movimentos. O emblema é símbolo e imagem. E, numa leitura poética da Arte, pensando-se o símbolo como algo que interliga ao abstrato o mundo sensível da imagística, a imagem ao simbolizar não é representação nem substitutivo. As imagens criadas por Romero têm valor pictórico: não representam, nem são icônicas, ainda que relacionadas ao universo visto e/ou fotografado nas festas e cultos locais. Sua emblemática tangencia as coisas das gentes da terra, rememora o fazer e o pensar do povo, mas ao mesmo tempo revela um "pensamento visual" expondo motivos e surpresas do ofício do pintor, ao criar novos referenciais para o acervo da Pintura como produção cultural.

Do ponto de vista da fruição, através da dinâmica destas *cromutações*, nós nos vemos dentro da obra porque estas Faixas criam percursos visualmente móveis. Elas se mostram, em simultaneidade, por fora e por dentro, desvelando *geometrias épicas*: espaços com sugestão geométrica advindos de percursos e temporalidades anteriores fixados como lugares do afeto, pelo inconsciente coletivo. Na sua origem, esses lugares se enraizam nos movimentos da criação do mundo, nas primeiras ordenações da natureza, fazendo-se presentes no imaginário popular e na transformação da *técnica* pela *poética*: duas sagas entrecruzadas na pintura de César Romero, induzindo-nos a seguir uma ondulante geometrização das cores. Visualmente, a espacialidade das geometrias é pica tem movimento próprio. Trata-se de um espaço que se percorre a si mesmo atravessando meandros e regiões que ultrapassam os limites do suporte, dando continuidade aos sentidos da obra.

Curvas e curvas. Serpenteante ondulação. O olho vê. Penetrante, o olhar imagina, se faz *corpo*, nesses espaços de visita e *cromutações*. A cada obra visualizada, percebemos que nosso olhar se transformou, mas a obra também mudou. Outro ângulo: outras cores, outros espaços. Retornaremos ao ponto de partida? Não. Nas ondulações destas Faixas Emblemáticas, percorremos a vertigem de um espaço atual e arcaico, inotido em deslizantes curvas, assim como um rio antigo, muito antigo, sobre o qual já foi dito: "O rio em que me banho já não é mais o mesmo." As coisas se transformam. Nós mesmos nos transformamos. Nosso olhar é metamorfose ante a obra transmutando-se pelo olhar. E logo, captado por outros olhos, o suporte se recorta, destacando-se da superfície de apoio. As cores recortes de tecido colorido se desprendem de uma *faixa emblemática*, materializando seus emblemas: estamos diante dos Recortes Emblemáticos. Alguns pedaços de pano aderem à

parede, outros descem ao chão, compondo uma *cromutação* tátil, enquanto pássaros, zigzagues, triângulos, meias-luas, estrelas, setas, tridentes e muitos outros seres lineares ou plenos deslocam-se pelas *cromutações* multiplicando seus emblemas.

Compondo outro módulo, os Enigmas revivem a dinâmica das tintas e das imagens voantes nas Faixas Emblemáticas. Imagens e símbolos habitam agora outros planos emblemáticos em lugares de superfície plana. Mas, aqui, também há movimento. Um movimento mais contido ao olho, um movimento que faz ondular o corpo das serpentes e faz pulsar corações flamejantes jorrando vermelho, entre ligeiros raios zigzagueando, ao assinalar sua passagem de uma obra a outra e de uma cor a outra. Nos Enigmas, tais mudanças cromáticas assinalam, ainda, as já mencionadas *geometrias épicas*, inscritas, também, no módulo denominado Platibandas. *Platibandas* que rememoram o habitar, rememorando fachadas e gradios, onde deslizam curvas organizando emblemas também pertencentes às *faixas* e *enigmas*, havendo um momento em que imagens e áreas de cor são emolduradas por um contorno de madeira, reunindo quatro fachadas formando um umbral emblemático: outro chamamento ao olho imaginativo na decifração desses emblemas à entrada de um pórtico, ultrapassando os limites do suporte e da moldura, na continuidade dos espaços deste umbral.

Nas obras de César Romero, há alusões ao cristianismo e à cultura afro-brasileira, mas registre-se que a menção ao sagrado não lhe confere caráter religioso. Sua referência à religiosidade se relaciona com a temática da nossa identidade, a incluir tudo isso: o popular, o erudito, o sagrado, o profano, imbricados nessa Trilogia dos Emblemas, mostrando-nos de modo estético no conjunto de cores, planos, signos e movimentos a identidade na diferença, o diferente no idêntico. Aqui, essas categorias não estão em conflito, não disputam hierarquias.

A análise estética tem categorias próprias. Assim sendo, o sagrado, o profano, o popular e o erudito pertencem à vida do artista enquanto indivíduo. O universo artístico tem uma existência auto-significativa, um modo peculiar de ser e estar no mundo, definindo-se pelas imagens, pela linguagem e pelas soluções plásticas implícitas à obra. César Romero não registra uma crônica dos costumes, realiza uma poética das cores a partir da cultura popular, pois a Arte não se reduz a outras formas culturais, embora guarde com o todo da cultura uma relação de parentesco. Qualquer outro traço cultural inscrito na Arte pede uma decifração da obra a partir da obra. O visitante que a decifre! Em diálogo, ela também o decifrará. Mas restará sempre um símbolo não decodificado, incitando outros enigmas. Fazendo um percurso por estas obras de César Romero, o começo da decifração chama o espectador aos espaços visuais e imaginários que, enraizando-se na brasilidade das cores, sugerem caminhos inscritos na dinâmica dos símbolos. Nestas *cromutações*, símbolo e santo saem da festa e do terreiro para entrar nesta Trilogia dos Emblemas, integrando-se aos *enigmas*, *platibandas* e *faixas* de uma trilogia estética, sugerindo articulações plásticas equivalentes àquelas contidas nos trípticos e nos motivos de uma tapeçaria.

Mas, antes daquilo que viu e/ou fotografou, onde teria início esse mundo de símbolos e vibrações cromáticas? Que origem é essa que antecede a cenografia plástica das festas populares e mescla ritos religiosos, remontando ao Cristianismo e ao Candomblé?

Primeiro, essa origem pode ser vislumbrada nos elementos arcaicos presentes na cultura, e contidos nos processos e expressões da arte mobilizando a imaginação, no fazer e no fruir artísticos. A já mencionada *geometria épica* de César Romero, uma geometria tátil imbuída de uma poética da cor e do movimento recriando a técnica exemplifica esse arcaísmo, do ponto de vista da criação do espaço pictórico, neste conjunto de obras.

Porém, nascido em Feira de Santana, residindo em Salvador, o pintor nos chama às "Terras do Bonfim", e sentimos com ele o forte apelo sensorial dos símbolos e cores dos Orixás da Bahia. Da Bahia, enfatizo, porque lá, mais que em qualquer outro lugar, os Orixás assentam seu Aiê e seu *abassá*. Na Trilogia dos Emblemas de César Romero, os motivos da pintura sugerem seus motivos, lembrando-nos que no fazer artístico emergem sempre forças primevas: espaços, tempos e seres míticos, que um dia presenciaram o nascimento da espécie.

Bandeira. Bandeirola. Tamborete. Tridente, machado e búzio. O símbolo, ao criar uma realidade visual, conta sua origem de mito e poesia. Assim, para finalizar este texto, vamos nos valer da licença mitopoética: "Nada se faz sem Exu", bem sabe o povo.

Laroyê! O pintor pediu: o orixá deu passagem. O pintor imaginou: e, então, as cores de Oxumaré Filho do Senhor do Xale de Cores Brilhantes derramaram-se no imaginário popular, recriando-se nesta emblemática. Oxumaré, a serpente-arco-íris, surgida de um registro imemorial, sinuosa, colorida, percorre as tintas dos Enigmas e as curvas das Platibandas.

E lá está ela, agora, ondulando-se, a dançar nos meandros das Faixas Emblemáticas, reproduzindo os ciclos da criação do mundo, iniciando-nos no movimento destas CROMUTAÇÕES.



Manto de Obatalá - Lidia Rivalta (Mamita) e Yolanda Mendez, Havana, Cuba.
Foto: Andrea Stappert

Altars - arte para se ajoelhar

Museum Kunst Palast, Düsseldorf- setembro de 2001 a janeiro de 2002

A exposição Altars - arte para se ajoelhar, que reinaugurou o grande espaço museológico Museum Kunst Palast em Düsseldorf, foi considerada como uma das mais controversas mostras do ano passado na Alemanha. Trata-se de um conjunto de mais de sessenta altares, budistas, hinduístas, afroatlânticos, xamanistas, islamistas ou sincrético-cristãos, provenientes de países como Vietnã, Taiwan, China, Coreia, Ceilão, Mongólia, Peru, Venezuela, México, Cuba e Brasil, além de vários países da África e Oceânia: um verdadeiro levantamento de altares das mais variadas culturas de todo mundo, denotando intenção de valorização da diferença, em contraponto às tendências homogenizantes da assim chamada "globalização cultural" atual. O idealizador da mostra, Jean Hubert Martin, vem há anos trabalhando nesse sentido. Foram também de sua autoria o conceito e a realização da exposição "Magiciens de la terre", que já em 1989 causou furor em Paris, apresentando pela primeira vez artistas africanos, asiáticos, oceânicos e latino-americanos, que trabalhavam nos limites da arte e do transcendental. Consideradas como "exóticas" ou como "folclóricas" por grande parte da crítica, a tais obras tinha sido reservado até então, espaço em museus antropológicos e etnológicos, mas nunca museus de arte. Jean Hubert Martin, valorizando um conceito alargado e não-hierárquico de arte, abriu-lhes as portas dos museus de arte contemporânea.

Altars são lugares de troca entre o sagrado e profano, entre o visível e o invisível; numerosos objetos são dispostos em complexos arranjos, compondo uma nova ordem, carregada de significado espiritual. Na mostra são apresentados uma vasta gama de altares, desde simples altares domésticos, como os altares shintoístas dedicados aos ancestrais, até verdadeiros conjuntos arquitetônicos, formados de diferentes elementos de composição. Ali se praticam ritos religiosos, acontecem ações cerimoniais; ali se reúnem pessoas, rezando, cantando, dançando, trazendo oferendas para estabelecer comunicação com um mundo além do aqui e agora. Embora o uso dos altares seja quase sempre de origem religiosa, há também altares de origem profana. A exposição traz altares de comunidades não-religiosas, como os da Maçonaria, ou aqueles que os fãs-clubes erigem aos seus ídolos, como o altar em homenagem a Elvis Presley, por exemplo: com bichinhos de pelúcia, fotos, velas e estatuetas de plástico, arranjados em verdadeiras assemblages; com essa moderna forma de adoração faz referência aos modelos religiosos estabelecidos.

Um dos aspectos principais da mostra é a valorização das qualidades estéticas intrínsecas dos altares em exposição. Assim, os conjuntos de objetos rituais são apreciados antes como objetos de uma instalação. O altar "Manto de Obatalá", de Lidia Rivalta (Mamita) e Yolanda Mendez, de Havana, Cuba, por exemplo, com seus numerosos pratos coloridos dispostos lado a lado na parede, vasos com flores, imagens, vasilhas com ofertas e tecidos que revestem o espaço, antes de ser considerado como espaço de culto de "santeria", é visto como objeto de apreciação estética. Ainda assim, suas qualidades religiosas transcendentais são preservadas e respeitadas.

Para que essa aura religiosa fosse realmente preservada, em muitos casos, os próprios xamanes e sacerdotes foram pessoalmente a Düsseldorf montar e consagrar seus altares: enquanto executavam suas práticas, de maneira discreta e nada espetacular, não se pôde deixar de notar a semelhança, ou ao menos a proximidade, desses rituais com a prática artística da performance.

Assim, com a mostra Altars - arte para se ajoelhar, Jean Hubert Martin espera trazer à tona, no cenário artístico ocidental, uma outra dimensão possível, na qual as esferas da arte e da religião encontrem-se ainda numa relação igualitária de interação e complementação.

Manifesta 4 - a Bienal europeia, desta vez terá lugar em Frankfurt, Alemanha

De 24 de maio a 25 de agosto será realizada a quarta edição da Manifesta, que se auto-define como "a bienal europeia de arte contemporânea", pois seus participantes são predominantemente artistas que vivem e trabalham na Europa. Sem sede fixa, as edições anteriores se deram em Rotterdam (1996), Luxemburgo (1998) e Ljubljana (2000). O time de curadoras, Lara Boubnova (Bulgária), Nuria Enguita Mayo (Espanha) e Stephanie Moisdon Trembley (França), ainda não publicou a lista de participantes. A exposição terá lugar em vários espaços da cidade, entre eles os Museus Städel e Schirn, a Associação Artística (Kunstverein), a Galeria Portikus e outros espaços dos circuitos artísticos oficial e alternativo.



MAC Rio de Janeiro, projeto de Oscar Niemeyer. Foto: Cristina Freire

Retrospectiva de Oscar Niemeyer no Jeu de Paume, em Paris

De 5 de fevereiro a 31 de março, o Museu Jeu de Paume dedicará ao mestre brasileiro, herdeiro espiritual de Le Corbusier, uma grande retrospectiva que reconstituirá uma das mais representativas obras arquitetônicas do século XX.

A exposição documentará, entre outros, as numerosas obras de Niemeyer na Europa (a sede do Partido Comunista em Paris, o Centro Cultural em Le Havre, a sede da editora Mondadori, em Milão), que demonstram magistralmente seu famoso postulado contra a "ditadura do ângulo reto".

Artistas brasileiros na Alemanha

A arte brasileira contemporânea tem encontrado na Alemanha uma crescente ressonância nos últimos tempos, e não apenas em espaços tradicionalmente receptivos para arte não-europeia (como a Casa das Culturas do Mundo, em Berlim ou o Forum de Arte Internacional, em Aachen), como também no circuito habitual de galerias e museus de arte contemporânea.

De 7 de dezembro a 20 de janeiro a renomada Galeria Portikus, em Frankfurt, apresentou uma individual de Rivane Neuenschwander, onde a artista mineira mostrou um segmento de sua obra, onde prevalece a pesquisa minimalista, aliada ao interesse pelo orgânico, efêmero e transitório.

A Associação Artística de Colônia expõe de 16 de fevereiro a 7 de abril os "Quasi-cinemas" de Helio Oiticica, uma reconstrução da grande instalação do artista, que ocupa todo o espaço expositivo disponível. Já na última edição o da Documenta de Kassel (1997), Catherine David mostrou um considerável número de obras do artista carioca, morto em 1980, além da retrospectiva de Lygia Clark.

Mas a grande "descoberta brasileira" atual na Alemanha é sem dúvida o artista carioca Ernesto Neto. Depois da participação numa exposição coletiva na Fundação Ursula Blickle (Kraichtal, 2000), Neto obteve uma bolsa/atelier de seis meses em Colônia, metrópole artística do Reno, tendo também lá exposto suas obras, na Associação Artística (outubro/dezembro 2001). Atualmente suas obras podem ser vistas em Stuttgart na Associação Artística "Württembergische" (de 7 de fevereiro a 5 de maio). E as maiores revistas de arte alemãs, Art (Nr. 2, fevereiro 2002) e Kunstforum (vol. 158, janeiro / março 2002), dedicaram artigos de várias páginas a sua obra.

As bienais na síndrome da falta de paradigmas: alguns pontos para a reflexão

Ruy Kronbauer,

Artista Plástico e Crítico de arte, ABCA-AICA, Região Sul A imagem artística conserva a capacidade de entusiasmar e propõe a coesão do fenômeno estético na coletividade, buscando ampliar o senso artístico das novas relações que surgem e se reproduzem abrangendo na sociedade valores conscientes e inconscientes das relações que tendem a gerar no seio do grupo, um entendimento mais coerente, pois é fato que a arte não subsiste à toa. A XV Bienal de São Paulo se realizará provavelmente entre outubro e dezembro de 2002, sob um tema que orienta já como tradição imagens de vanguarda e contemporâneas. Algumas pistas indicam que a seleção das obras será sob o foco que aborda a estética urbana dentro das Iconografias Metropolitanas inserindo a crise dos valores da sociedade mundial. Mas quem são os artistas escolhidos para representar seu país? Qual a experiência suscitada em suas obras? Os artistas se interessam em provocar a intimidade do espectador, através do jogo com escalas de grandes dimensões. Suas idéias desse modo, são fazer com que o espectador experimente sensações de perplexidade e dramaticidade. Seus desejos são atingir a densidade da obra diante da interferência do espaço, e não apenas o contato ocular do espectador. Desta forma,

algumas de suas obras podem se remeter a gigantescas instalações, por exemplo, mas carregam em si um peso tão grande, que fazem com que o espectador se sinta também pesado e desorientado. Essas características nos fazem pensar como os artistas e o público se relacionam com o tema da Bienal. A Antropofagia, eixo temático da última bienal de S. Paulo, para muitos artistas que participaram da mostra, receberam a idéia como uma metáfora que permitiram visualizar o modo como as pessoas engolem, olham e utilizam a cultura. Também através da linguagem simbólica, a arte contemporânea fala da modernidade e da ausência do fim. Em suas versões mais recentes a Bienal de São Paulo vem se utilizando de curadorias, que escolhem um determinado tema em torno ao qual se desenvolve a mostra. Assim aconteceu na de 1996, quando o tema proposto pelo curador Nelson Aguilar foi "A Desmaterialização da Arte", e na de 1998, o curador Paulo Herkenhoff apontou o tema "Antropofagia e Histórias de Canibalismos". Se nos parece ser difícil refletir sobre a próxima Bienal de São Paulo que ainda não ocorreu, pelo menos podemos refletir sobre nossas curiosidades, anseios e sugestões para pontos de reflexão diante de algumas direções de um evento de dimensões internacionais sobre a Arte Contemporânea. O hibridismo intelectual e cultural, pode ajudar a evitar além de quebras hegemônicas questões no âmbito sobre as escolhas dos artistas selecionados para essas Internacionais mostras da Arte. Porém, sobre a questão do fato de alguns artistas estarem incluídos e outros serem excluídos sinalizam o eterno dilema que ocorrem nos Salões e nas Bienais: juízo de valores ou liberdade

de expressão? No pós-moderno, onde qualquer tipo de verdade absoluta não faz mais sentido, o ato, operação ou efeito de escolher preferências, a eleição por questões pessoais, torna-se difícil para uma argumentação que de fato justifique a escolha de artistas significativos. Diferentes curadores devem eleger através de senso ético suas escolhas, desenvolvendo com profissionalismo representações significativas tendo um discernimento teórico capaz de argumentar seus selecionados. Vale pensar o que esta por traz dessa capacidade e, o que ela significa não só para uma camada intelectual, elitista e hegemônica mas também que possa buscar possibilidades de discernimento mais amplo para o público leigo que também busca se engajar em tais "megaexposições". As poéticas visuais contemporâneas que evocam obscuras poesias do apocalipse ou propostas de ilusões possuem como base de suas discussões o desenvolvimento técnico e científico e continuam a discutir suas dramáticas conseqüências na vida material e espiritual do homem do séc. XX. Algumas vezes, essas mudanças geram nos intelectuais, por um lado a convicção de que tudo o que pertencia ao passado esta morto. Mas o entusiasmo pela nova vida-arte, se assim posso dizer, nasce com a ajuda da ciência, da emoção, da interdisciplinaridade e ainda com um olhar no passado como um banco iconográfico. Talvez a maior contradição que ocorre nas Bienais, ocorre quando a arte é colocada em um diálogo pendular que oscila entre a liberdade de expressão e o juízo de valores calcado por seus curadores. O procedimento da crítica ao julgar a arte de vanguarda em suas formas

visuais não lineares, sob forma de análise estética e apreciação teórica, possui como função por excelência, discernir através de critérios as obras que por qualidades merecem estar na exibição. Porém o que ocorre é o distanciamento desses critérios. Este é o ponto nevrálgico, pois na medida que tais critérios não são discutidos publicamente através da curadoria, a crítica torna-se obsoleta, uma questão não solvida que pode gerar insatisfação, confusão e dúvidas nos participantes envolvidos assim como para o público. O fútil na arte é a idéia que ela possa estar a serviço de si mesma ou de seu criador. É o caso das Instalações e de objetos insólitos presentes na "tão intelectualizada arte conceitual" que parecem estar dialogando entre si e seu criador porém dificilmente com o público. Nesse caso a coletividade corre o risco de ser condicionada passivamente a hegemonia dos curadores. Assim, os receptores tendem a valorizar a produção apontada pelos críticos porém sem saber quais foram seus argumentos. Nesse caso a curadoria pode funcionar como formadora de opinião. Além dos núcleos históricos atraírem de modo expressivo um grande número de visitantes, o risco desse setor é correr o risco de mostrar para o público leigo, que Rodin ou Goya fazem parte da arte atual e não o ponto culminante de uma produção do séc. IX. Seria interessante conseguir um público interessado na arte Clássica também para a produção mais contemporânea da arte.

Bienais: um modelo ultrapassado?

Jacob Klintowitz

O que faz uma exposição de arte importante ou não é a qualidade do exposto. O tamanho da exposição, a quantidade de dólares gastos, o número diplomático de países participantes, o possível encanto da mídia, nada disto tem qualquer significação além da descrição substantiva das palavras: tamanho, dólares, diplomacia, jornal, televisão.

O modelo de todas as bienais é oriundo da feira criada em Veneza, Itália, em 1895, com o objetivo explícito de aumentar o turismo e reforçar a cidade como centro de interesse internacional. Com a banal proliferação de bienais pelo mundo afora, o modelo recebeu modificações e justificou-se através da proposta de apresentar as novidades do mundo da arte, a última palavra do universo cultural.

Do ponto de vista do universo de eventos, as bienais cumprem arrastadamente o seu papel. Movimentam os serviços diplomáticos, os ministérios de cultura, algumas universidades, organizam-se delegações, e criam-se muitas opções para a mídia. Um evento de porte pequeno para médio no calendário turístico. E oferecem para a mídia muitas matérias: umas poucas discutindo a questão cultural, e a absoluta maioria dizendo que tal ou qual cidade, naquele exato momento, é capital cultural do mundo e, em seguida, de maneira contraditória, descrevendo situações ridículas de instalações incompreensíveis ou incompreendidas, piadas sobre lixo confundido com obras de arte. Ou é lamentável questões patológicas

e escatológicas, com destaque para auto-mutilação (Documenta de Kassel), exibicionismo sexual, ou fezes e cadáveres de animais. No Brasil, a maioria dessas matérias costumam afirmar que a nossa bienal é a "terceira mais importante exposição do mundo...". O que dá bem uma medida do papel educativo da mídia em nosso país e do nível dos nossos jornalistas. Como assunto cultural a credibilidade é muito baixa. O recurso de utilizar os espaços bienalescos para realizar mostras antológicas de artistas historicamente significativos ofereceu, ao longo do tempo, uma fonte de atração para o público. Ainda que, na absoluta maioria das vezes, a mostra não tivesse uma organização severa e qualificada, como as feitas nos principais museus. Mas, de qualquer maneira, um alimento de interesse coletivo, ainda que um desvio da proposta de apresentar o último grito da vanguarda.

Outra tentativa de resolver o problema foi a substituição da importância do artista pela do Curador. Uma idéia ou tema, passou a presidir as mostras. Desta maneira, a livre interpretação do público ficou imediatamente prejudicada pelo apriori do conceito-tema. E foi necessário um grande esforço para crer que as obras de arte estivessem na situação definida pelo idéia-chave do Curador. A exposição temática, entendida desta maneira, tornou-se humorística. As obras não cabiam na camisa de força, já que a crítica de arte não tem a função antropológica de recolher artefatos da civilização e determinar os ritos de passagem ou de iniciação. Ou a arte enquanto material ilustrativo de uma idéia não causou a emoção que se esperava. O paradoxo

principal é que poucas pessoas no mundo, especializadas em arte ou não, acreditam que as obras expostas nas muitas bienais do mundo representem o mais avançado pensamento da humanidade na área de arte. É aqui que está a questão central: de dois em dois anos, em algumas de quatro em quatro anos, o mundo deverá criar obras inovadoras, estas deverão ser identificadas e, finalmente, expostas em grandes eventos. Há uma poderosa máquina ideológica-burocrática incrementando estes eventos, mas como dar realidade ao inacreditável, tornar o novidadeiro em novo?

Em 1981 eu publiquei um livro que questionava a importância das bienais cotejando a sua existência com a moderna tecnologia de comunicação em massa, "30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal de São Paulo. Isto é bom ou é ruim?". Ingênuo, eu não podia acreditar que a televisão, 21 anos depois, fosse ficar ainda pior. E que a arte entrasse para o imaginário das pessoas como uma manifestação bizarra. E que a questão central se tornasse a da absoluta falta de credibilidade do material exposto.



O RESTAURO MINIMALISTA DE AFRESCO DE GIOTTO JÁ PODE SER VISTO EM MARÇO

Alberto Beuttenmüller

O restauro de um dos afrescos mais famosos do mundo, do pintor italiano Giotto Ambrogio Bondone (1267-1337) já pode ser visto na capela de Scrovegni, em Pádua, norte da Itália. O afresco cobre uma área de cerca de 900 m² da igreja de 700 anos.

O grupo de 35 restauradores, pendurados em andaimes de 30m de altura, completou o trabalho, depois de 25 anos, em março de 2002. Segundo eles, foi o encontro da tecnologia do século 21 com o século 14. É como viajar num túnel do tempo, observar o mundo medieval de Giotto. Cada um deles foi responsável por um setor do grande afresco.

A restauradora Enrichetta Capodilista retocou as estrelas douradas de fundo azul escuro da capela, por exemplo. Scrovegni foi mantida por séculos como capela privada. Só era aberta ao público uma vez por ano. Este é o motivo de as pinturas de Giotto estarem relativamente conservadas e ter sobrevivido por séculos. Os restauradores descreveram o próprio trabalho como minimalista. Outras restaurações do passado são hoje criticadas, por terem confiado demais em materiais que, com o passar do tempo, deterioraram.

Apesar da liberação em março de 2002, os visitantes terão de pedir uma reserva antecipada e aceitar as regras das visitas: apenas 25 pessoas de cada vez por apenas 15 minutos. Tais restrições visam a evitar que os afrescos se danifiquem pela condensação da respiração das pessoas. Quem quiser ver os detalhes da pintura de Giotto, deve levar um binóculo.



GOVERNO DO ESTADO DE
SÃO PAULO

Firme e presente,
cuidando da gente.

SECRETARIA DE ESTADO
DA CULTURA

100 ANOS DE REBOLO

Elvira Vernaschi

Este 2002 é um ano de grandes comemorações: 80 anos da Semana de Arte Moderna, 50 anos da Bienal de São Paulo, 50 anos do Grupo Ruptura, 100 anos do nascimento de Lucio Costa, 95 anos de Cícero Dias, 90 anos de Wolfgang Pfeiffer e 100 anos do nascimento de Francisco Rebollo Gonzalez. Grandes eventos estão sendo programados na cidade.

Rebolo

Em 22 de agosto se comemora os 100 anos de nascimento de F. Rebollo Gonzalez, uma grande retrospectiva de sua obra está sendo preparada para comemorar a efeméride. A mostra será inaugurada no mês de agosto, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, com curadoria de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Elvira Vernaschi, enfocando a produção do artista, de pinturas e gravuras, dos anos 30 até os anos 70. Composto essencialmente de retratos, naturezas mortas e paisagens, o percurso mostra os registros que Rebollo fez de São Paulo e seus arredores, de diversos estados brasileiros, entre eles o Ceará, a Bahia e o Rio Grande do Sul e da Europa, especialmente da Itália, onde viveu com a família. Outros eventos estão sendo, também, programados.

Rebolo, fundador e expoente do Grupo Santa Helena, foi um dos agitadores culturais do ambiente artístico paulistano entre meados de 1935 e 1950. Neste período participou intensamente de exposições e salões de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro, com destaque para as do Grupo Santa Helena, da Família Artística Paulista e do Salão Nacional de Belas Artes - Divisão Moderna. Em 1945 participou da Fundação do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o "Clubinho", sendo seu diretor por várias vezes. Em 1954, no III Salão Nacional de Arte Moderna, recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior e em 1955, após participar da III Bienal de São Paulo, viajou para Europa, onde permaneceu por quase dois anos.



Auto-Retrato, 1942. Óleo s/compensado de papelão, 24 x 19cm
ass. c.i.d - col. particular

Além de ser extremamente apaixonado por sua arte, outra vertente interessante de sua personalidade, afora ser um anfitrião perfeito e um grande festeiro, é que gostava de esportes. Foi jogador de futebol, tendo conquistado o título de Campeão do Centenário, pelo Corinthians Futebol Clube em 1922, para o qual, aliás, elaborou o brasão que o time paulista adota até hoje. A partir de meados dos anos 60 e nos anos 70 diminuiu sua atividade como agitador cultural, mas intensificou ainda mais sua produção artística. Faleceu em 1980, no dia 10 de julho. Segundo Olívio Tavares de Araujo, Rebollo "limitou-se, na arte, à expressão espontânea (mas em nada primitiva) de sua sensibilidade delicada, manteve-se fiel aos limites que traçou para si mesmo, falou sempre em surdina, preferencialmente através de tranqüilas paisagens em tons de verde amortecido" (in Rebollo, 1985).

Aos 95 anos, Cícero Dias lança obra sobre sua vida, em Recife

Cícero Dias é o último modernista vivo. Fez 95 anos no dia cinco de março. Deixou Paris, onde vive desde 1937, e com a mulher francesa Raymonde foi a Recife lançar *Cícero Dias uma vida pela pintura*, livro patrocinado pela Telefônica. Diz que quem teve a idéia da Semana de Arte Moderna foi a mulher de Paulo Prado Marinette. Ela tinha visto um festival com arte e música em Deauville, França. Em 1922, Cícero tinha 14 anos e aprendia desenho no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro. Já desenhava criaturas que voavam. "Em 22, eu estava um pouco longe, fazia a minha obra em separado". Suas aquarelas enterneceram o poeta Murilo Mendes e o escritor Graça Aranha, este um dos participantes da Semana, que arranja para o novel artista uma exposição, em 1928, na Policlínica, primeiro centro de psicanálise do Rio de Janeiro. Foi o início de sua trajetória. *Cícero Dias uma vida pela Pintura* traz as fotos dos amigos modernistas: Cícero e Mário de Andrade com Anita Malfatti, ele e Mário com Manuel Bandeira, além de as fotos que Mario de Andrade tirou de Dias ao visitar, em 1929, o engenho Jundiá, onde nasceu o pintor. Em 1938, Cícero Dias conhece Picasso, quando da exposição do pintor brasileiro em Paris. Dias fugira da ditadura do Estado Novo. Hoje, Cícero Dias continua a morar em Paris, perto da Torre Eiffel. Cícero Dias vive seus dias de lembranças.

AB.

A nova biblioteca de Alexandria é uma obra digna de um faraó: U\$200 milhões

Todo o esplendor da época da rainha Cleópatra será revivido no dia 23 de abril dia mundial do livro na inauguração da nova biblioteca de Alexandria, um complexo arquitetônico de 85 mil m² e um custo de 200 milhões de dólares. É o padrão ultramoderno da versão antiga da biblioteca fundada em 295 a.C. pela dinastia Ptolomeu, e que pelos três séculos seguintes deu à Alexandria o estatus de uma das cidades mais brilhantes da Antiguidade.

O complexo consiste em um prédio principal de onze andares, quatro deles abaixo do nível do mar Mediterrâneo, e erigido em forma de um cilindro. Demorou sete anos para ficar pronta e só terminou no fim de 2001. A inauguração, porém, foi adiada para 23 de abril de 2002.

A antiga Alexandria tinha então uma biblioteca com cerca de 700 mil papíros, que reuniam todo o saber conhecido, além de abrigar a famosa escola filosófica. Foi lá que o matemático grego Euclides conceituou sua geometria e o físico Arquimedes formulou os princípios da física. O novo projeto arquitetônico foi erguido às margens do Mediterrâneo, em local perto da antiga biblioteca, segundo suspeitam os arqueólogos.

A biblioteca original foi destruída por um incêndio em 48a.C.

A idéia de recriar a mais famosa biblioteca do mundo surgiu nos anos 70, mas devido ao alto custo 200 milhões de dólares só pôde concretizar-se, após a UNESCO e vários países europeus arcarem com os custos da construção, compra de acervo e manutenção.

