

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
Design gráfico Martha Simões

Presidente da ABCA Lisbeth Rebollo Gonçalves
Secretária da ABCA Elvira Vernaschi

N. 4 - Abril de 2003

abca premia 13 personalidades e quatro instituições que se destacaram em 2002



A. Gallaccio - *Red and Green*. Blast to Freeze, pag. 27

O 37º Congresso Anual da Aica será em Novembro em Barbados, Martinica e República Dominicana

O tema central é *reposição e re-possessão*, baseado na palestra de Kamau Brathwaite, em 2002, que falou sobre "Como crescer em uma ilha sem arte", ao questionar o que o governo da ilha pensa que é arte e o que o público crê que seja arte. O tema obriga a repensar o que é arte e o que a arte deve fazer pelo povo; tema importante para os caribenhos do sul, marginalizados, ignorados e tomados como exóticos pelos centros mais desenvolvidos, que os colonizaram. Outros temas são: Arte Pública e Arte popular e o desenvolvimento da arte nos pequenos países. Mais detalhes com a diretoria da ABCA.

Bahia	pag.8 e 9
Bienal do Ceará	pag. 10
Bienal de Veneza	pag. 26
Cícero Dias	pag. 5
Da Vinci no Metropolitan	última página
Héio Rola	pag. 7
MAC 40 anos	pag. 18
Palavra da Presidente	pag. 2
Paraná	pag. 12 e 13
Reflexão	pag. 11
Sacilotto	pag. 6
Santa Catarina	pag. 14, 15, 16 e 17

Editorial – A presidente da ABCA – Lisbeth Rebollo Gonçalves – conseguiu junto à Ripasa S/A Celulose e Papel o papel Chamois Fine Sahara, 120g/m², produto fabricado em harmonia com o meio-ambiente, que faz a diferença desta quarta edição do Jornal da abca nas suas 28 páginas. A Gráfica Takano mais uma vez cede sua tecnologia para o jornal manter a qualidade elogiada em escolas e universidades. Os premiados de 2002 são o tema principal desse número: 13 personalidades receberam seus prêmios no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, um parceiro fiel na festa de premiação da ABCA. Uma página de reflexão foi criada para este número, já que os autores discutem questões essenciais da crítica de arte. Duas bienais podem ser discutidas: a de Veneza, que será inaugurada em 14 de junho, sob os temas *Sonhos e Conflitos* e curadoria de Francesco

A Associação Brasileira de Críticos de Arte, representante da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA –, como faz todos os anos, premia instituições e personalidades, que se destacaram no ano anterior. Em relação a 2002, o voto dos críticos recaiu em treze personalidades e quatro instituições.



Congresso do C.A.I.A.

De 10 a 13 de setembro de 2003

2º Congresso Internacional de Teoria, História da Arte - Jornadas do CAIA se realizará no auditório da Associação Amigos do Museu de Belas Artes, av. Figueroa Alcorta 2280 Buenos Aires, em 3º convocação. Neste congresso serão discutidos o cânone - tradições e valores em crise. O idioma oficial do congresso é o espanhol. Mais detalhes com a diretoria da ABCA.



Vincent Van Gogh - *Cadeira de Gauguin*. Última página.

Bonami, e a I Bienal Ceará América, recém-finda, com o subtítulo de Ponta-Cabeça, baseada na obra do artista uruguaio Torres-Garcia, na qual se vê a América do Sul no Norte e vice-versa. O que se discute no Ceará é se os curadores: Jean Hoet e Philippe van Cauteren, dois estrangeiros em terra estranha, deram conta do recado. Ainda há entrevistas de Waltércio Caldas, Geraldo Edson de Andrade, Mário Barata, este, decano da abca, nos diz como a ABCA e a AICA foram criadas e quem estava presente em cada ocasião. Os museus estão na ordem do dia. Enquanto o Mac-usp comemora 40 anos, o Masp anda em crise, sem verba e sem programação. O Museu Oscar Niemeyer, inaugurado em Curitiba, ainda com o nome de Novo Museu, já fechou as portas para reforma, e o Gugenheim continua em pauta no Rio de Janeiro, e tome discussão. Você sabe, caro lei-

Ruy Mesquita: Claro e Direto

O jornalista Ruy Mesquita abalou a opinião pública e o governo militar quando o guante da censura baixou sobre o **Jornal da Tarde**, no início do AI 5. Sob sua direção desde que surgiu, em 4 de janeiro de 1966, o JT não se curvou como o restante da imprensa brasileira, jugulada pelo controle de informação e opinião imposto manu militari. No lugar dos textos censurados publicou irônicas receitas culinárias, denunciando, desse modo, as ingerências sofridas. O outro jornal de que Ruy participava, **O Estado de São Paulo**, seguiu o mesmo caminho, preenchendo as áreas censuradas com as estrofes decassílabas d'*Os Lusíadas*.

Em 18 de agosto de 1996 ele deixou o JT para assumir a direção do **Estadão**, aonde levou seu estilo direto e claro. Tendo cursado a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco até o terceiro ano, recomeçou a vida universitária na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP, bacharelando-se nela. Fez cursos de Jornalismo e de Sociologia nos EUA e na França. Fez, até mesmo, um curso de teatro com Abílio Pereira de Almeida, o fundador do TBC. Nasceu em 1925 e começou a trabalhar no **Estadão** em 1948, com 23 anos. Conviveu com pintores, músicos, escritores e mais artistas, encorajando-os e prestigiando-os tanto na clareza do dia quanto na claridade boêmia das madrugadas paulistanas. Em abril de 2000 recebeu o Troféu Carlito Maia de Liberdade de Imprensa. Em 2002 recebeu o título de Professor *Honoris Causa* da Faculdade de Ciências Econômicas de São Paulo da FAAP. Ruy Mesquita é casado com Laura Maria de Sampaio Lara Mesquita e tem 4 filhos: Ruy, Rodrigo, Fernão e João. Uma frase para o Jornal da ABCA: "A imprensa brasileira é em parte responsável pela alienação da nossa classe política na medida em que dá importância excessiva às tricas e futricas em que ela vive entretida em função de carreiras pessoais, e é menos exigente em cobrar dela tomadas de posição diante dos grandes problemas nacionais, de cuja solução depende a emancipação econômica, social e política do País". Mais premiados nas páginas dois, três e quatro.

tor, o que é Faxinal do Céu? Leia o jornal da abca e verá que a paisagem é quase a da suíça. Há que se lamentar as mortes de Cícero Dias, Luís Sacilotto e Diná Coelho. Este é um jornal de festa e de premiados, mas não se pode deixar de lado mortos tão importantes para a cultura do país. Lembramos também que Vincent van Gogh faria 150 anos e Leonardo da Vinci expõe desenhos no Metropolitan. Pela primeira vez o jornal da abca, em homenagem ao presidente da Aica, publica a exposição em que ele é curador, sob título Blast to Freeze. Por isso, a página 27 está em Inglês, já que todos os nossos leitores conhecem a língua de Shakespeare. E traduzir quase sempre é trair. São esses os nossos destaques da quarta edição do Jornal da ABCA. Alberto Beuttenmüller – editor (MTb 7879).

abca entrega em abril de 2003 oito prêmios aos vencedores de 2002



Palavra da Presidente

Com este número do Jornal da abca, damos mais um passo na afirmação deste nosso espaço de intercâmbio entre os críticos de arte e o meio cultural brasileiro. Aliás, é de registrar que o nosso Jornal está atingindo um público diversificado, do estudante ao especialista, sendo solicitado por bibliotecas de instituições culturais de todo o País.

Na presente edição, recebemos o apoio institucional da Ripasa e do Instituto Takano. Nela estão registrados os prêmios conferidos pela abca em 2002 e entregues em cerimônia no Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo, que patrocina o evento. O Jornal divulga, ainda, temas, nacionais e internacionais, que se destacaram no cenário cultural.

Ao mesmo tempo, está no prelo o livro *Os Lugares da Crítica de Arte*, publicação que apresenta os resultados do Encontro Internacional de Críticos de Arte, realizado em outubro de 2002. Lançamos o *Catálogo de Associados da abca*, onde estão registrados fatos da história da entidade e listados os críticos membros da entidade.

Informamos que os debates sobre a crítica prosseguirão em um novo Encontro de Críticos, em agosto próximo, em Curitiba, sob a coordenação de Maria José Justino, quando esperamos contar com a presença de representantes de todos os Estados brasileiros.

A abca inaugurou um novo site no endereço www.abca.art.br. Neste novo espaço, muito em breve, o Jornal estará disponível para leitura, possibilitando maior interatividade na relação com os leitores, cujas opiniões sobre nosso trabalho queremos conhecer.

Com esta breve *prestação de contas*, pretendemos estimular a participação de todos em nossa entidade, condição para que o trabalho se amplie e a própria abca consolide, ainda mais, seu perfil como referência nacional no terreno da crítica de arte.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Os vencedores, nas oito categorias, receberão o Prêmio ABCA em cerimônia marcada para abril, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, patrocinador do evento. Durante a solenidade, a ABCA também entregará Menções Honrosas Especiais e fará homenagens a personalidades que se destacaram no cenário das artes plásticas.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte acaba de divulgar a lista dos vencedores do Prêmio ABCA 2002, destinado a profissionais, personalidades e instituições que contribuíram para a cultura nacional durante o ano passado. As oito categorias possuem o nome de um crítico de reconhecida contribuição para a cultura e as artes plásticas brasileiras. Em cerimônia comandada pela presidente da ABCA, Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, eles receberão o prêmio – um troféu idealizado pelo escultor Nicolas Vlavianos – em abril, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, patrocinador oficial do Prêmio ABCA.

Receberão homenagens especiais: o diretor geral do jornal O Estado de S. Paulo, Ruy Mesquita, pelo trabalho em defesa da arte e da cultura no Brasil, além do incentivo às artes com o Prêmio Multicultural Estadão; a crítica de arte Esther Emílio Carlos, presidente de honra da APCA e crítica atuante há mais de 40 anos. As Menções Honrosas Especiais pela atuação no cenário das Artes Plásticas e da cultura no Brasil serão entregues para: Centro Cultural Banco do Brasil/Brasília, pelo conjunto de atividades culturais; Fundação Inimã de Paula, de Minas Gerais; Casa de Cultura de Joinville, de Santa Catarina; professor Pierre Santos, de Minas Gerais, por sua atuação como historiador, crítico e professor, por mais de 40 anos na Universidade Federal de Minas Gerais; historiador da gravura e artista plástico Adyr Botelho, autor de "Adir Botelho – Canudos – Xilogravuras, trabalho comemorativo do centenário de "Os Serões"; Ricardo Brennan, de Pernambuco, promotor da exposição sobre os artistas de Maurício de Nassau.

Vencedores

Artista Contemporâneo (Prêmio Mário Pedrosa)

Waltercio Caldas – Realiza exposições desde 1973 e suas últimas exposições foram a individual no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e a intervenção urbana realizada na coletiva do Sesc/SP o ano passado.

Pesquisador (Prêmio Sérgio Milliet)

Ruth S. Tarasanchi – Sua indicação foi pelo livro "Pintores Paisagistas – São Paulo, 1890-1920", resultado de sua tese de doutorado. A obra reúne informações sobre o meio artístico da época, fazendo um inventário de mais de 60 artistas com estudos de documentos, registros, declarações e depoimentos.

Personalidade (Prêmio Ciccillo Matarazzo)

Ítalo Campofiorito – Arquiteto e urbanista, diretor e membro do Conselho consultivo do MAC/Niterói, tem dado apoio à realização de exposições e eventos. Tem se empenhado na restauração, preservação e conservação do Patrimônio Cultural e Artístico do Brasil.

Artista – Trajetória (Prêmio Clarival do Prado Valladares)

Arcangelo Ianelli – Participou ativamente do movimento artístico brasileiro como expositor, membro de jú-

ris e comissões organizadora de salões, além de curador de mostras no Brasil e no Exterior. De início figurativa, sua pintura passou à abstração no começo dos anos 60.

Curador (Prêmio Maria Eugênia Franco)

Paulo Klein – Indicado pela curadoria da exposição "Pop Brasil: A Arte Popular e o Popular na Arte", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil. É jornalista, crítico de artes visuais e produtor de eventos culturais desde a década de 70.

Instituição (Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade)

Sesc/São Paulo – Em atividade desde a década de 40, promove eventos em todas as áreas culturais. O Sesc realiza um evento de grande porte e já tradicional que é o ArteCidade. Organiza mostras com características diversificadas, workshops, congressos, seminários e eventos múltiplos.

Crítico Filiado (Prêmio Gonzaga Duque)

Jorge Coli – Professor de História da Arte e da Cultura e do programa de pós-graduação do Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Possui livros e artigos publicados e atualmente é responsável pela coluna dominical "Ponto de Fuga", da Folha de S. Paulo.

Crítico – Trajetória (Prêmio Mário de Andrade) - Empate

Geraldo Edson de Andrade – Foi presidente da ABCA e é seu presidente de honra. Membro do Conselho do Museu Internacional de Arte Naif do Brasil e Rio de Janeiro, professor, curador, escritor e jornalista. Participou do júri de vários salões de arte e possui diversas obras sobre a arte brasileira.

Radha Abramo – Foi diretora de vários centros de Artes Visuais em São Paulo, fez mestrado na França e no Brasil, participou das bienais de São Paulo e de Veneza. Professora de História da Arte, participou de júris de salões e escreveu para jornais, revistas, museus e galerias de arte.

O Prêmio

O Prêmio ABCA foi criado em 1978, com patrocínio da FUNARTE, destinado a críticos, artistas, pesquisadores, instituições e personalidades atuantes na área das artes visuais pela contribuição à cultura nacional. Entre o rol de vencedores estão artistas, personalidades e instituições de expressão como Siron Franco, Milu Villela, Cícero Dias, Marcos Mendonça, Ferreira Gullar, Jacob Klintonowicz, Centro Cultural Banco do Brasil (RJ), Instituto Moreira Salles e outros.

O troféu teve diferentes versões, sempre idealizado por artistas renomados. Todas as categorias possuem o nome de um crítico de reconhecida contribuição para a cultura e as artes plásticas brasileiras. Atualmente são oito categorias e a associação entrega também menções honrosas e destaca, em homenagens especiais, personalidades do cenário das artes plásticas.

Os prêmios são atribuídos por votação dos associados, a partir das indicações que todo sócio pode enviar para discussão e aprovação da Assembléia Geral da entidade. A votação é realizada por cédula, com as indicações aprovadas. A apuração é feita por uma comissão de associados, com a participação da diretoria, sendo apresentada à Assembléia para verificação e aprovação final.

ABCA

A Associação Brasileira de Críticos de Arte foi criada em 1949 e é a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais. Foram fundadores os críticos Sérgio Milliet (primeiro presidente), Mário Barata, Antonio Bento e Mário Pedrosa, entre outros intelectuais atuantes na crítica de arte.

A ABCA nasceu ligada à Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), fundada em 1948, em Paris, como uma ONG. Ela surgiu como uma das primeiras atividades da UNESCO no impacto do final da Segunda Guerra Mundial, quando a cultura era um ideal para a reconstrução dos novos tempos. A AICA incentivou a criação de mais de 70 associações, unindo diferentes culturas e perspectivas estéticas.

A ABCA é uma sociedade civil, cultural, autônoma e sem fins lucrativos, que tem por objetivo reunir os críticos de artes visuais, incluindo profissionais da crítica, historiadores, pesquisadores, teóricos, ensaístas, jornalistas, professores de História da Arte e de Estética.

O trabalho da associação é desenvolvido em três áreas de atuação: promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais da área e incentivar a pesquisa e a reflexão das disciplinas significativas para a arte, incentivando a educação e a cultura; assegurar a prática da crítica com método e ética, defendendo os direitos profissionais dos críticos de arte; promover a integração entre associados, organizando e divulgando debates, encontros regionais, nacionais e internacionais. Além dos seminários, a entidade também publica o Jornal da ABCA e mantém o Arquivo e o Laboratório de Crítica de Arte, onde encontra-se a documentação da produção dos críticos de arte e material sobre história e prática da crítica e arte contemporânea. Colabora, ainda, com os poderes públicos e a iniciativa privada na participação de ações e realizações culturais de utilidade social e cultural para intensificar o interesse do público pela arte.

Diretoria e Atividades

A diretoria está assim constituída: presidente, Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves; primeira vice-presidente, Annateresa Fabris; segunda vice-presidente, Miriam Terezinha F. de Carvalho; secretária geral, Elvira Vernaschi; segunda secretária, Verônica Stigger (pró-tempore); tesoureiro, Enock Sacramento; Segunda tesoureira, Daisy Peccinini de Alvarado.

Em 2002, além da cerimônia da entrega dos Prêmios ABCA 2000 e 2001, evento realizado com o apoio do Centro cultural Banco do Brasil/São Paulo, em sua sede, a entidade também organizou a exposição "Artistas Contemporâneos – Prêmio ABCA 2000/2001".

Entre as atividades realizadas em 2002 pela ABCA, destaque para o Encontro de Críticos de Arte da Região Sul, em maio, em Florianópolis, com o apoio da Universidade do Estado de Santa Catarina; em outubro, em convênio com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, o seminário internacional "Os Lugares da Crítica de Arte"; em novembro, a extensão do seminário internacional em Brasília, com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil/Brasília.

O mundo justo de lanelli



Olívio Tavares de Araújo - ABCA/ SP

Por motivos ainda não estudados (mas que, acredito, têm a ver com o sucesso), a regra entre os artistas modernos brasileiros tem sido darem o melhor de si na primeira metade da carreira, piorando depois. Não vale para Lasar Segall, Guignard – cujas tintas ralas e escorridas da velhice não são desmazelos de alcoólatra, como poderiam parecer, e sim um avanço no entendimento da pintura –, e Ismael Nery, que morreu cedo e teve uma trajetória muito curta. Não vale também para o pintor (e agora escultor) Arcangelo Lanelli, cuja obra não só não decaiu, ao longo de mais de meio século, como se enriqueceu e se apurou, da década de 1980 para cá.

Sabemos todos que afirmações bombásticas do tipo o maior isso ou o mais perfeito aquilo carecem de rigor, no terreno da arte. Não há instrumento de medida para esse tipo de grandeza. Mas é perfeitamente objetivo e legítimo afirmar, bastando uma simples observação diacrônica atenta, que, em termos de nível, Lanelli é um dos mais regulares, se não o mais regular dos pintores brasileiros. O prêmio recém-conferido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte a sua retrospectiva na Pinacoteca de São Paulo, em fins de 2002, apenas reafirma a limpidez de sua trajetória e a severa beleza que perpassa toda sua produção.

Claro está que regularidade em si não é qualidade. Cada artista tem seu modo de colocar-se no mundo, a si e a seu trabalho, que pode ser mais articulado e cerebral, mais intuitivo e espontâneo, ou puramente catártico e exorcista – como, por exemplo, respectivamente, Rubem Valentim, Volpi e Iberê Camargo. Dos mais articulados se esperam, de fato, regularidade e coerência, as quais os tornam mais inteligíveis e convincentes. Já dos essencialmente expressivos esperam-se, ao contrário, o risco, o salto no escuro, o zig-zag e a tormenta. Como Lanelli evidentemente não pertence à família dos possuídos, a linearidade de sua evolução foi exemplar. Mesmo a passagem da figuração à abstração, no começo dos anos 60, veio como consequência natural de um processo progressivo de geometrização, e não de um querer estar na moda. Não foi auto-imposta, não seguiu decisões programáticas, nem implicou em qualquer

tipo de violência.

De vez em quando, encontram-se referências aos começos “acadêmicos” de Arcangelo Lanelli. É um equívoco. Se seus primeiros estudos foram, de fato, com acadêmicos, deles lhe adveio apenas uma técnica, e não um ideal estético. Sua pintura nasce dentro dos parâmetros dos grupos de artistas proletários da década de 30, o “Santa Helena” e a “Família Artística Paulista” – tradicionalistas mas não acadêmicos. Filho de imigrantes (como também a maioria dos membros daqueles grupos), é com seus horizontes simples e sua linguagem bem comportada, com certo perfume de Cézanne, que o primeiro Lanelli possui afinidades. A partir dos pintores proletários, Mário de Andrade propôs identificar uma espécie de escola paulista de pintura, caracterizada pelas paisagens de arrabalde e pelos tons surdos de ocre, verdes e marrons. Pois vêm a ser exatamente os temas e as cores das primeiras obras de Lanelli. Resultam de seu temperamento contido, da dicção naturalmente *sotto voce* de um artista avesso a qualquer grandiloquência. Desse modo, ele se encadeia à geração imediatamente anterior à sua, e se ancora desde logo na tradição da pintura – nunca no desejo de negá-la.

Como para todos os da mesma geração, o catalisador da passagem de Lanelli à abstração foram as primeiras Bienais de São Paulo, que encerraram o ciclo modernista – com sua linguagem figurativa e seus ideais nacionalistas –, substituindo-os por uma inserção internacionalizante e vanguardista. No entanto, é certo que sua vocação construtivista, sua natural submissão a uma geometria ordenadora, *antecede* as bienais, manifestando-se em telas do finzinho dos anos 40. Houve nele, sim, certa influência, a meu ver – mas nada demais nisso – nas primeiras obras abstratas. Tanto que, meio surpreendentemente, elas não são geométricas, e sim marcadas pela linguagem ao mesmo tempo sóbria e informal que sobretudo os italianos e espanhóis estavam trazendo, nessa altura, às bienais: Burri, Tàpies, Cuixart (que ganhou o prêmio internacional de pintura de 1959).

O mais atento estudioso de Lanelli, o saudoso crítico Paulo Mendes de Almeida, dividiu cuidadosamente sua produção de 1960 em diante em vários segmentos, em função de épocas e algumas características formais: poeticamente, os chamou de “a conquista da liberdade”, “o grafismo”, “um balé das formas”, “profissão de fé”, etc. Mas podemos propor uma leitura mais simples e não menos procedente, que até possibilita uma visualização melhor. Há, em suma, no conjunto da pintura abstrata de Lanelli (1961-2002) três grandes blocos, coincidindo praticamente os dois primeiros com as décadas de 60 e 70, e estendendo-se o terceiro de 1980 para cá. O que os distingue, no essencial, são graus diferentes de lirismo, de uma estratégia de sedução pela cor na qual a disciplina cede à liberdade.

Os anos 70 são os mais estritos. Neles predominam a razão, o projeto, a vontade consciente de explorar em profundidade e não em extensão um território circunscrito. Um pouco à maneira de Joseph Albers – mas sem nenhum parentesco formal, só conceitual –, Lanelli trabalha exclusivamente com quadrados, retângulos e cores. Também não os inscreve uns nos outros, como Albers, mas os desdobra e superpõe, em transparências, criando distintos planos de profundidade e um ritmo que em Albers inexistem. Nessa década, como bem notou em 1977 Fernando Gamboa, diretor do Museu de Arte Moderna do México, “o espaço, modelado pelo rigor formal e pela sutileza do colorido, fala com voz original e insistente na obra de Lanelli”.

Já de 1980 em diante, o lirismo se equipara – se não é que se sobrepõe – à razão. Nos últimos quinze anos a cor, elemento expressivo por excelência, se torna decididamente mais importante que a forma, culminando, enfim, na dissolução desta. As linhas divisórias se esfumam e as cores se justapõem em gradações. Os quadrados e retângulos se transformam em manchas flutuantes dentro umas das outras, lembrando, em certos momentos, Mark Rothko. Mesmo os quadros em tons densos e escuros adquirem uma espécie de incandescência, parecendo provir de uma fonte luminosa distante e difusa, através de transparências, e não de meras camadas de pigmento sobre uma superfície opaca. E trata-se, enfim, de pintura autotélica, absolutamente absoluta.

Já mais de uma vez pude ouvir menção ao parentesco entre as pinturas de Rothko e Lanelli num tom pejorativo, como se isso transformasse o brasileiro numa versão menor do russo-americano. Acontece que a originalidade à *outrance* faz parte de um projeto pós-oitocentista de índole romântica, mas não é inerente à própria arte. Além disso, no terceiro mundo, sempre fomos necessariamente caudatários, e nossa originalidade tem sido a *originalidade possível*. Certos momentos de Lanelli se parecem com Rothko? Parecem. Mas não mais que certos momentos de Di Cavalcanti com o Picasso neo-clássico de 1925, de Portinari com o Picasso de *Guernica*, da Tarsila pau-brasil com Fernand Léger, de Cícero Dias com Chagall, de Lasar Segall (e do próprio Goeldi) com o expressionismo alemão, etc. etc. Pelo contrário. Observando sua evolução, percebe-se que Lanelli não bebe em Rothko, e lhe deve menos que os acima citados

a seus respectivos inspiradores. Na verdade, os dois chegaram a soluções semelhantes porque têm sensibilidades parecidas, são temperamentos líricos amantes de uma ordem sensível e apolínea, e bebem nas mesmas fontes; são irmãos, não descendentes um do outro.

Finalmente, é notável a inteireza ética e estética que envolve Lanelli. Nos seus mais de 60 anos de trabalho, toda sua obra vem sendo, em última instância, uma coisa só: a manifestação serena e harmoniosa de um espírito modelarmente equilibrado, simbiose perfeita entre pensamento e intuição, razão e sensibilidade, através de recursos cada vez mais econômicos e despidos de retórica. Como o engenheiro do poema de João Cabral de Melo Neto, a pintura de Lanelli “pensa o mundo justo, mundo que nenhum véu encobre”, e partilha conosco, prazerosamente, suas descobertas. É verdade que não sabemos se, no mais fundo de sua noite, a condição humana do pintor lhe reserva, inelutavelmente, alguns demônios, ansiedades e conflitos – até porque eles costumam estar sempre no núcleo motor da criação; mas em seu caso, se existem, não aparecem à tona.

E o que importa, afinal, é mesmo o resultado, a obra. Nela, tudo o que se percebe é a cotidiana prática tranqüila, sem anfractuosidades nem tensões, da arte como “atividade instauradora” – para recorrer à ilustre definição de Étienne Souriau. Para Lanelli, não se trata de extravasar-se, fazer confissão ou solilóquio, e sim de colocar no universo algo que antes dele não existia. O artista se exerce plenamente como demiurgo.

CCBB do DF foi premiado

Referência importante na cena cultural de Brasília, o Centro Cultural Banco do Brasil destaca-se pela excelência, diversidade e regularidade da programação, contribuindo para inserir a capital do país no roteiro dos melhores espetáculos. O calendário anual de projetos é planejado a partir de seleção pública, observando princípios como ineditismo, inovação, multidisciplinaridade e brasilidade. O CCBB Brasília atua nas áreas de teatro, música, dança, literatura, cinema e artes visuais. Em 2002 destacaram-se as exposições “Lúcio Fontana – A Ótica do Invisível”; “Brasília, Ruína e Utopia”; “O que é Fluxus? O que Não é! O Porquê.”; “Lúcio Costa 1902-2002” e “Athos Bulcão: Construção e Poesia”. Já “Rembrandt e a Arte da Gravura” mostrou gravuras inéditas no Brasil do mestre holandês, transformando-se em evento recorde de público no CCBB, com um total de 34 mil visitantes. O conjunto arquitetônico do Centro Cultural, projetado por Oscar Niemeyer, é tombado pelo IPHAN. O espaço conta com teatro para 300 pessoas, galerias climatizadas com 600m², café e área de eventos externos com 1500m². Projeto de ampliação em andamento inclui cinema, livraria, café-bistrô e mais uma sala de exposições. Todos os eventos são gratuitos ou a preços acessíveis. Buscando contribuir para a inclusão social através da arte-educação, o CCBB realiza, ao longo de todo o ano, o Programa Educativo. A iniciativa abrange visitas orientadas às exposições – voltadas principalmente às escolas do DF –, debates com artistas e produtores, oficinas de criatividade e cursos temáticos regulares.



Entrevistas à Mirian de Carvalho - ABCA/ RJ

Waltercio de Caldas

Mirian: - Waltercio, como foi o seu primeiro contacto com a arte? Você fez algum curso vinculado a alguma instituição de ensino?

Waltercio: - Comecei a me interessar por arte a partir dos 15 anos, passando a frequentar museus e galerias.

Percebia na linguagem plástica uma nova possibilidade expressiva, uma forma de experiência com liberdade. Aos 18 anos me matriculei nas aulas de pintura do artista Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna. A partir daí, e estimulado por circunstâncias favoráveis, me tornei auto-didata.

Mirian: - Quando você fez a primeira exposição, e que obras foram expostas nessa primeira mostra?

Waltercio: - Depois de participar de algumas exposições coletivas a partir de 1967, como o Salão de Verão por exemplo, minha primeira individual foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1973. A mostra constava de 12 objetos e 21 desenhos aquarelados e causou um certo estranhamento, embora tenha recebido o prêmio de viagem da Associação Brasileira de Críticos de Arte como Exposição do Ano. Alguns dos objetos que orientaram minha produção posterior foram mostrados nesta ocasião, como os Condutores de Percepção, por exemplo.

Mirian: - Ao definir seu trabalho, você distingue fases ou vê de outra forma sua produção artística, como continuidade, ou como desdobramento, por exemplo?

Waltercio: - Devemos temer sempre as definições dadas pelos artistas sobre o seu próprio trabalho. Suas convicções e preferências estarão mais bem representadas em suas realizações, em suas esculturas, desenhos etc. Mas prefiro acreditar, com certo humor, que tenho apenas uma única fase, tomando cuidado, é claro, para que ela esteja sempre no início.

Mirian: - Como você recebeu a notícia do prêmio Mário Pedrosa, concedido a você como artista contemporâneo?

Waltercio: - Recebi o prêmio como todo artista que tem seu trabalho reconhecido e respeitado: com alegria. Um prêmio como este é um estímulo ao trabalho, e também para que continuemos a acreditar nas possibilidades infinitas do desconhecido, razão pela qual vivemos.



Foto de C. Caldas

Museu Titanic

Guggenheim-RJ está prestes a afundar

Geraldo Edson - ABCA/ RJ

Assim não dá. Fim de ano, mudança de governo, calor infernal e as bobagens dos nossos governantes pela nossa cultura é de espantar qualquer um. Não é possível que o Prefeito César Maia continue com essa megalomania de querer construir um Museu Guggenheim na cidade, a um preço exorbitante (só com estudo de viabilidade a Prefeitura já gastou Us\$2,8 milhões) num Rio de Janeiro que ainda carece de tudo.

Tudo bem. Museus são importantes para preservar a memória artística do povo. Mas se a cidade é cheia de museus que vivem à mingua, sem acervos, com funcionários despreparados e que não têm chance de mostrar trabalho justamente por que não há oportunidade de desenvolver qualquer projeto por bisonho que seja. Melhor do que construir um prédio suntuoso para abrigar uma grife internacional, como é o Guggenheim, porque o prefeito não transfere essa verba para finalmente concluir o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cujo terceiro bloco, o teatro, jamais foi terminado? E olhe que se trata de projeto de um dos mais importantes arquitetos brasileiros, Affonso Eduardo Reidy, premiado internacionalmente, cujas fundições estão lá à espera de quem o conclua. Mas, não. Megalomania é um mal muito nosso, como diria Noel Rosa. Se o interesse do alcaide carioca é mostrar para o mundo um novo museu, não custa nada divulgar o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, obra do nosso arquiteto-mor Oscar Niemeyer, famoso e com soluções tão arrojadas quanto a de qualquer outro arquiteto contemporâneo. Haja visto seu último projeto para o Museu de Arte de Curitiba, realizado num prazo recorde, de grande impacto visual.

E não como quer César Maia, querendo nos impingir um museu fincado para o fundo do mar nas cercanias do cais do porto, em plena Praça Mauá, como se o Rio não fosse dotado de paisagem excepcional, somente ela capaz de extasiar qualquer visitante. Muito mais do que um museu.

Depois, nenhum turista vem ao Rio para visitar museu, coisa que nem o carioca faz. Se assim fosse, todos eles estariam abarrotados de gente, o que não acontece. Alguns da área do governo estadual nem visitantes têm.. O belo prédio de Niterói, cujo acervo é controverso, é apenas um cartão-postal de impressionante beleza plástica que o visitante prefere capta-lo em fotografia a visitá-lo internamente. Lamentavelmente, aliás.

Deixa para lá. Nossa cidade respira Verão e é isso o que importa. Temos um roteiro pródigo de atrações culturais muito mais acessíveis, como o Centro Cultural do Banco do Brasil, no centro da cidade, cheio de boas alternativas, do cinema às artes plásticas e o teatro, ar refrigerado, amplo, belo na sua imponência arquitetônica; o Centro Cultural dos Correios, também no centro, lutando para manter programação de alto nível; e a Casa França-Brasil, a única exceção das entidades governamentais que funciona, embora com direção canhestra.

Pois é, os centros culturais, dirigidos pela iniciativa privada, rendem mais do que qualquer outro de instituição pública, repleta de funcionários inadequados, com acervos defasados, burocraticamente alienados na sua função precípua de levar cultura ao povo.

Povo? Que coisa mais estranha! Arte foi sempre, e acredito que será, um opção elitista num país que nunca a levou a sério. Assim sendo, por que fora a Zona Sul da cidade, não existe nada ligado à cultura em outras localidades do Rio? Alguém já ouviu falar de arte na Tijuca, Zona Oeste, subúrbios etc e tal?

Quem souber, por favor, mande-me avisar porque desconheço. Carnaval não vale porque já é uma tradição arraigada na nossa cultura popular. Enquanto gasta-se um dinheirão, do povo, aliás, em piscinão e restaurantes populares ao preço de 1 real e que, na realidade custa 4 reais ao contribuinte, coisa de governo demagogo, a gente senta-se à beira do caminho e fica soluçando torcendo para que o nosso prefeito caia na real e volte-se para para o que é possível. Também não adianta querer construir um mega auditório para a Orquestra Sinfônica Brasileira na Barra da Tijuca, enquanto no centro da cidade os antigos prédios dos cinemas Metro Boaventura e o Vitória permanecem fechados, sem nenhum destino, quando se tratam de teatros amplos, de boa acústica, que com uma boa reforma seriam ideais para os espetáculos da nossa OSB, sempre em permanente crise financeira e falta de apoio.

Com essa medida, a vantagem de contribuir para o renascimento da Cinelândia, cuja decadência chega a ser deplorável. Nesse particular, acredito, a prefeitura carioca demonstraria amor à cidade, com a vantagem de economizar um montão de dinheiro que, de outra maneira, iria engrossar as finanças do Guggenheim que, segundo dizem, passa por tremenda crise financeira na sua matriz.

Geraldo Edson de Andrade

Mirian: - Geraldo, quando você entrou para a ABCA?

Geraldo Edson: - Não me lembro, exatamente da data em que entrei na ABCA. Acho que entrei oficialmente na ABCA no início dos anos setenta, pelas mãos de Ruth Laus, Marc Berkowitz e Waldir Ayala, que tinha lido uma coluna que eu fazia no JORNAL DE IPANEMA, jornal de bairro onde comecei escrever sobre arte.

Já na segunda reunião, o secretário, Antonio Alves Coelho, precisava se afastar e me indicaram para substituí-lo. Tempos heróicos. Me entregaram um livro de atas e uma lista de associados. O que fiz? Comecei a enviar correspondência, uma espécie de boletim, para dar ciência do fazíamos. Deu certo, pelo menos nesse aspecto, tanto que, nas eleições da nova diretoria, saí vencedor. Passei uns oito anos como secretário. Trabalhei pra burro nas presidências de Antonio Bento, Clarival Valadares, Flexa Ribeiro, Carmen Portinho, nomes de suma importância na história da crítica de arte no país e com os quais aprendi muito.

Leva-se a função a sério, todos os jornais do Rio mantinham colunas especializadas com repercussão entre os artistas. Tempo de salões polêmicos e ditadura atenta. Mas se criava. E como. Depois, passei a tesoureiro e, posteriormente a Presidente, tendo permanecido por dois mandatos.

Mirian: - E como foi que você conseguiu editar a revista Crítica de Arte?

Geraldo Edson: - A ABCA tinha editado, há mais de dez anos, uma revista chamada CRÍTICA DE ARTE, quando o secretário era Flávio de Aquino (que muito fez pela arte brasileira, tem-se que reconhecer). Encontrei um exemplar no sebo e resolvi retomar o projeto. Pedi textos aos associados, consegui um dinheiro através de contatos pessoais e pronto, o número dois foi lançado na Bolsa de Arte do Rio. Ninguém acreditava, poucos associados responderam, quase fiz a revista sozinho. Porém ela saiu. Mais um intervalo, e organizei o segundo número, mais outro intervalo, e saiu o número 3, com um projeto amplo que queríamos fazer, bolado por Carlos Roberto Maciel Levy, de lançar futuramente uma Antologia da Crítica Brasileira, ou seja, reviver textos importantes dos nossos principais críticos, muitos dos quais nunca chegaram ao livro. Continua sendo ainda hoje um projeto ambicioso, à espera de patrocinador. Como consegui o dinheiro para os três números de Crítica De Arte? Chateando empresas com as quais mantinha contato. Outro fato do qual me orgulho: a criação dos Prêmios Gonzaga Duque (para críticos, em dinheiro) e Mário Pedrosa (para artistas, com escultura criada gratuitamente pelo escultor Haroldo Barroso). No começo eram somente os dois. Apresentei o projeto ao diretor do então Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte e, para espanto de todos, foi aprovado. Acho que os premiados foram Ianelli e Clarival Valadares.

Mirian: - Geraldo, gostaria que você mencionasse um dado relevante para a Crítica de Arte hoje.

Geraldo Edson: - A própria ABCA, fundada pela persistência de Antonio Bento, nome que deveria ser lembrado com destaque por todos nós. Os artistas acreditavam na nossa opinião, os jornais nos acolhiam com destaque, participávamos de júri. . . Pois é, os tempos mudaram, os jornais nos expulsaram de suas páginas. Hoje, até marchand escreve textos, surgiram os curadores, muitas vezes sem crédito algum, o país rola e uma nova geração não está nada disposta a levantar a bandeira de uma nova Crítica de Arte. Portanto, honra ao mérito aos que estão aí enfrentando a indiferença e querendo impor trabalho sério e persistente. Bravo!

Cícero Dias - viagem ao centro do sonho

Ângela Grando - ABCA/ ES

“Um selvagem esplendidamente civilizado”. Foi assim que, em 1938, o crítico francês André Salmon – face às liberdades oníricas da imaginação de Cícero Dias –, definiu o pintor brasileiro¹. Hoje, a fórmula de Salmon, aliás, já atribuída a Rimbaud, pode ajudar a incitar o olhar em direção à pintura de Dias.

O artista pernambucano atravessou o século. Acompanhando seu itinerário, num primeiro momento, esboça-se sua dupla ligação com o Modernismo Brasileiro e com a “Escola de Paris”. Num segundo momento, é surpreendente como seu mundo se articula, em fluidez e oscilações, com a constante inserção autobiográfica, que retém o bloqueio de uma possível regulação estilística. Elo a elo, da figuração imaginativa à abstração construída, do devaneio da memória ao puro rigor da invenção, o artista constrói seu mundo com linguagem essencialmente própria. Com a popularização de seu nome no mundo da arte brasileira, ele se torna um mito: é o pintor “regionalista”, senão “surrealista” que imigrou para a França, em 1937. Já no cenário parisiense, foi reconhecido só como pintor engajado na abstração geométrica da arte do Segundo Pós-Guerra. Entretanto, diferentemente da ressonância que se criou, no Brasil, em torno da personagem, sua obra não se encontra catalogada e não tem visibilidade nacional, alcançando uma dimensão pública, à exceção, vale ressaltar, do Museu do Estado de Pernambuco, em Recife, que tem um número significativo de obras dos anos 20 e 30, embora desconheça totalmente sua trajetória no mundo de Paris.

Com efeito, fala-se, *sem razão*, em um Cícero brasileiro e um Cícero parisiense. Comenta-se sobre uma fase “original” de sua produção e um período onde reina o “simulacro”. Escreveu-se esmo sobre as *três mortes de Cícero*. A este, ao menos na leitura de sua obra, se somaria a indispensável dinâmica de questioná-la e maneira conceitualmente organizada, justificando, pela argumentação informada e pela reflexão, aspectos que a articulação experimental de sua linguagem mantém em aberto. Conviria pontuar que, na complexidade de caminhos divisados em sua obra, nosso olhar, aqui, questiona somente o momento da aparição do artista no mundo da arte brasileira. Tratar-se-ia, porém, de inferir questões relativas à linguagem no rol de fontes diversas, que intervieram nos “anos da descoberta” dessa pintura de feição rasa, de profundo onirismo, de poderosa fenomenologia da “cor”.

O pintor nasce em 1907, sétimo filho de uma numerosa família de senhores de engenho nordestino. Sua infância no engenho de Jundiá, mundo onde o real se misturava diariamente ao fantástico e evocava digressões, sob um realismo mágico, permite à obra alimentar-se de rico repertório regional, de frescor primitivo, mas aberto à ressonância universal. Retenhamos a importância dada pelo pintor aos seus registros autobiográficos, à sua rica iconografia pessoal, que rendia uma possível e verdadeira trama de aliança, entre a cultura patriarcal dos senhores do engenho e a estimulante emulação filtrada no amálgama da tradição afro-brasileira e da visualidade decorativa popular do nordeste.

Como escreveu o sociólogo Gilberto Freyre, noutra contexto, mas que bem elucida o objetivo em foco, Cícero Dias “não é de um lado nem de outro, mas dos dois – com esse sentido lírico, bissexual, essa compreensão de branco e preto, de senhor e escravo, de pessoa e animal, de homem e cousa, de macho e fêmea, de santo e fetiche, de azul e encarnado, a que o poeta [...] tem de atingir para interpretar a vida brasileira no seu conjunto, na sua profundidade [...]”². Nesse aspecto o escritor José Lins do Rego aponta o trabalho de Dias como a interpretação psicológica da gente de seu bangüê e dos demais do Nordeste. A admiração do escritor pelo pintor, que convoca no engenho de cana, na boca dos alambiques, nos campos verdes dos canaviais uma evocação plástica ainda não mapeada por nenhum outro artista, aponta na direção assinalada por Freyre e solicitada pelo próprio Dias, que diz: “o engenho de Jundiá é a capital de minha memória [...]”³.

Na verdade, sua terra natal oferece, de um lado um mundo cósmico, marcado, segundo o artista, por aparições zodiacais, por fenômenos celestes, como a passagem do cometa de Halley, em 1910, visão onírica esta que lhe acompanhou, desde a infância. Por outro lado, um mundo telúrico, marcado pelo “realismo mágico” das aristocracias agrárias que se sucederam por quatro séculos. É somente no período de sua extinção, quando a ideologia do progresso penetra no campo, quando a usina se apropria dos engenhos, que Cícero Dias, num desejo intenso de construir o imaginário de um mundo que desaparecia e perdia identidade, que se tornava aparentemente um cosmos vazio, realiza uma série de pinturas, que sugerem tanto a potencialidade da realidade quanto à força da ficção, tanto o ardor sensual da vida quanto à frieza inevitável da morte. Há nesta dualidade o estímulo à própria imaginação, no sentido natural de participar da percepção de energias recíprocas e tempos intercambiáveis, criando um ao outro, provocando um espaço visual onírico, que avança na alternância entre cheios e vazios, entre material e etéreo, entre tempo presente e tempo memória. É um tempo que se evade, se decompõe e se compõe na ambivalência e no mistério de imagens que se sustentam, menos como elemento literal de interesse e de tradição regional do que pela densidade construtiva de criar um mundo a ser povoado pela fabulação visual do artista. O fato é que, na força de sua juventude e na impetuosidade de recriar seu mundo, agarrando-se, de um lado, ao seu registro autobiográfico, e, de outro, à sua inflexível liberdade formal, Cícero Dias coloca à tona o elemento morfogenético central da subsequência de sua obra, de onde aflora, a franciscana bidimensionalidade do espaço, espécie de campo

intemporal e onírico, que favorece a levitação essencial de elementos modulares, numa espécie de procedimentos de colagem. Trata-se de um jogo pictórico astucioso, que evoca procedimentos formais pré-perspectivos, mas se evade de um suposto primitivismo pela modernidade do vocabulário construtivo, fragmentando a hierarquia dos gêneros e articulando um jogo de tensões entre forma e matéria, linha e cor, que burla toda ordem pré-estabelecida.

Cícero Dias foi, ainda, na sua fase inaugural, um desenhista e pintor compulsivo, que utilizava qualquer tipo de papel, desde os de padaria aos mais resistentes escolhidos em fábricas, como é o caso do papel Kraft, utilizado no seu emblemático painel “*Eu vi o mundo... ele começava no Recife*”. Com exceção desse painel, para o qual o artista preparou uma técnica mista singular, sua tendência nesse período aponta a escolha da técnica da aquarela. Dias teoriza: “A aquarela era a tinta mais indicada para minha pintura, o canal para desenvolver minhas idéias... A água representa o começo do homem e não encontra substituto na pintura, ao contrário do óleo, que vem dando lugar ao acrílico...”. De fato Dias se prende à habilidade e à prontidão convocada pela aquarela, na qual, diz ele: “os retoques na maioria das vezes são impossíveis”⁴.

Como situar o trabalho do artista o mais próximo possível de suas “intenções”? Cícero Dias tinha então 20 anos e cursava arquitetura na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. A esse respeito, quando o pintor desponta no cenário artístico nacional, Rio e São Paulo estão engajados no Modernismo; o Nordeste, no Regionalismo. Cícero Dias pulveriza a disputa tecendo sua linguagem com uma singularidade pernambucana – de registro autobiográfico – de rudeza sensual

e ingênua, regida pela lógica modernista ao encontro do “novo”, mas livre da visão binária antropofágica do modelo (forma européia) e da cópia. Em Cícero Dias há a presença de duas polaridades – seu lado “pernambucano”, inscrito no universo da tradição patriarcal, do fantástico e do popular nordestino; e seu lado “carioca”, a guardar os traços da vida intelectual do Rio efervescente de modernismo – é um elemento chave na gênese de sua arte. Finalmente o que poderia existir de maior *brasilidade/modernidade* que a “mestiçagem” do artista pernambucano?

Em 1998, no seu apartamento na rua Longchamp, em Paris, Dias faz algumas reflexões sobre esse seu tempo “carioca”: “[...] eu tive a maior dificuldade de expor no Rio [...] a gente viajava no escuro, a não ser o grupo como o qual eu convivía, o resto era uma coisa infernal [...] O Di Cavalcanti foi um dos primeiros a ver meus desenhos. Ele os achava meio esquisitos... Como o Di, a Tarsila e o Segall faziam uma pintura mais construtiva. Creio que a minha pintura perturbava um pouco aqueles sistemas rígidos que eles traziam da Europa [...]”⁵. Esse tópico de discussão mostra em que medida seu trabalho diverge da época na qual foi criado, e com que rapidez se armou o arcabouço de sua obra. Para isso, sem dúvida, muito contribuíram a amizade com os intelectuais cariocas e os encontros nos bares do centro da cidade, onde mantém contato, sobretudo, com Murilo Mendes e Ismael Nery. Apesar de seus estudos de arquitetura terem sido sempre úteis à sua decisiva percepção de espaço, o pintor se distancia de um certo “saber”, deixando seu imaginário instalar-se num território onde a tensão permanente entre o elemento culto e o popular alimenta a dinâmica construtiva da obra. Cícero Dias afirma a prioridade do *instinto* e no seu trabalho dos anos 20 fica enraizado o que faria “de uno e de diverso” à frente; procede naquilo que poderíamos chamar de maturação de sua fabulação visual. Esta construída com a poderosa imaginação do operador formal, materializada numa explosão de cores e num dinamismo estático do espaço, de tal forma que a força da gravidade se evade, o tempo se dilui, o ar entra, as formas flutuam e o sensual explode por

inteiro na obra. A estrutura deliberadamente ilógica do mundo imagístico de Dias, decompondo corpos, casas, paisagens, cria um espaço onde, subvertida a ordem racional dos planos, não surpreende que tudo caminhe para criar o *clima do sonho*.

Nesses “tempos heróicos” do Modernismo brasileiro, a crítica percebe seu trabalho, embora não consiga acompanhar suas intenções. Para o “estrangeirismo apressado” de Graça Aranha, a irrupção do trabalho de Dias no cenário artístico marca a aparição do *Surrealismo* no mundo da arte brasileira⁶. Já para Gilberto Freyre, a poética do artista pernambucano é a de um lirismo profundo, que não se encontra em nenhum outro pintor do seu conhecimento. É com astúcia que o sociólogo fala de *sur-nudismo*... Sob esse viés, Mário de Andrade escreve aos seus leitores, em 1929, que se vissem o trabalho de Dias “[...] na certa oitenta por cento dos leitores pensaria: É um maluco... [...]”⁸. Essas aproximações poderiam ser ainda balizadas por uma citação honesta e expressiva de José Lins do Rego, que observa na arte de Dias o *poeta* que não se preocupa com nenhuma exatidão realista. De todo modo, quer seja *surrealismo*, como enfatiza Graça Aranha, quer seja *sobre-realismo*, como evoca Mário de Andrade, ou ainda *sur-nudismo* como exalta Gilberto Freyre, a obra de Dias se insere dentro de uma lógica que, aliás, a excede: a do lento reconhecimento no cenário brasileiro, do valor estético inerente ao primitivo, à arte popular e à arte moderna, a qual fragmenta a velha hierarquia dos gêneros. Cícero Dias soube escavar em profundidade *suas raízes* e criar seu *mundo onírico* em *visão surrealizante* de um *pintor/poeta* que nunca foi um verdadeiro surrealista. É possivelmente essa sua dinâmica construtiva, bem mais que sua questionável dívida estilística para com a “busca de identidade artística nacional”, que constituiu seu legado permanente para a *construção do imaginário brasileiro* e para a arte do século XX.



Autoretrato 1927. Aquarela s/papel. 51 x 36,5cm

Arte Concreta brasileira no México



Waldemar Cordeiro. Idéia visível, 1955.

Terra pródiga em pintores figurativos, como Rivera, Frida Kahlo, Orozco e Siqueiros, o México atravessou o século 20 sem desenvolver uma tradição forte de arte abstrata. É nesse território que desembarca, a partir de hoje, uma caprichada coleção de quadrados, círculos e triângulos brasileiros.

O museu Rufino Tamayo, com sede na Cidade do México, inaugura esta noite a exposição "Cuasi Corpus: Arte Concreto y Neoconcreto de Brasil", com 57 trabalhos de expoentes das duas principais correntes de abstração geométrica tupiniquim. A primeira grande mostra do gênero no país tem obras de duas das principais coleções construtivas brasileiras. O Museu de Arte Moderna de São Paulo cedeu 32 telas. Adolpho Leirner, emprestou outras 25 peças de seu acervo, já exposto, em grande estilo, no próprio MAM. "O empréstimo de nossas obras faz parte de um projeto de internacionalização do museu. Temos cedido obras para mostras de Porto Rico à Alemanha, e existe o plano de levar nosso Panorama da Arte Brasileira para outros países", conta a curadora-executiva do MAM, Rejane Cintrão. O projeto expansionista do museu brasileiro se encaixa no da instituição mexicana, que vem mapeando em diversas exposições o abstrato latino-americano. "É um tema desconhecido no México. O modernismo aqui teve um caráter muito distinto. A apropriação das formas pré-hispânicas levou os artistas daqui a utilizar a narrativa e não a abstração geométrica", diz Willy Kautz, brasileiro radicado no México há 14 anos, e um dos curadores do museu Tamayo. Espaço nobre do cenário artístico mexicano, a instituição criada em 1981 com o nome do pintor Rufino Tamayo (1899-1991) terá na mostra, até 1º de julho, trabalhos de 26 artistas. São obras feitas entre 1940 e 1960 de grandes expoentes da arte concreta como Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, o recém-falecido Sacilotto e os neoconcretos Oiticica, Lygia Clark, Franz Weissman.

CUASI CORPUS
Quando: de hoje a 1º de julho
Onde: museu Rufino Tamayo
(www.museutamayo.org)

AB

Sacilotto deixou uma obra íntegra e harmônica

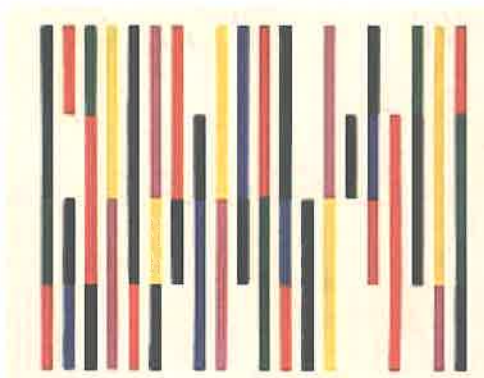


Alberto Beuttenmüller - ABCA/ SP

Morreu, no dia 11 de março, aos 78 anos, o artista plástico Luiz Sacilotto. Figura central do movimento Concreto, que mudou a arte brasileira há 50 anos, ao revogar os conceitos naturalistas de representação em prol de uma linguagem universal, Sacilotto manteve-se fiel em sua longa carreira a um profundo interesse pela lógica das formas, transformando em vibração geométrica e cromática, o que sucedia ao seu redor. Enganam-se os que pensam que a repetição e a simplificação concretista decorre de um certo alheamento do mundo. O artista disse em entrevista: "quando vejo a Xuxa, não olho aquilo que estão fazendo, mas o que está no fundo, o cenário, o chão, os sinais. O mundo não pára, está em constante mutação e, portanto, a visualidade nunca se esgota".

Nascido em Santo André, onde sempre viveu, Sacilotto era filho de imigrantes italianos e entrou para o mundo da arte graças ao conselho de um cliente de seu pai que, ao ver seus desenhos, aconselhou-o a matriculá-lo em escola especializada. E Sacilotto entrou no Instituto Profissional Masculino, uma escola profissional. Ali conheceu dois colegas essenciais em sua trajetória: Marcello Grassmann, com 14 anos, e Octávio Araújo, com 31. Tornaram-se grandes amigos. Discutiam os problemas da arte. Iam juntos à Biblioteca do Instituto Profissional Masculino, na rua Piratininga, e à Biblioteca Municipal de São Paulo, na Praça Dom José Gaspar, centro da cidade, como disse o crítico Enock Sacramento no livro sobre a obra de Sacilotto. O próprio Sacilotto disse que foi aí que sua arte começou de fato. Formado em 1944, Sacilotto começou a trabalhar como desenhista de letras de alta precisão e, depois, como auxiliar em escritório de arquitetura, enquanto se dedicava à pintura e ao desenho, com forte teor expressionista.

A transição do naturalismo expressionista para o rigor da geometria construtiva se deu paulatinamente, no final da década de 40.



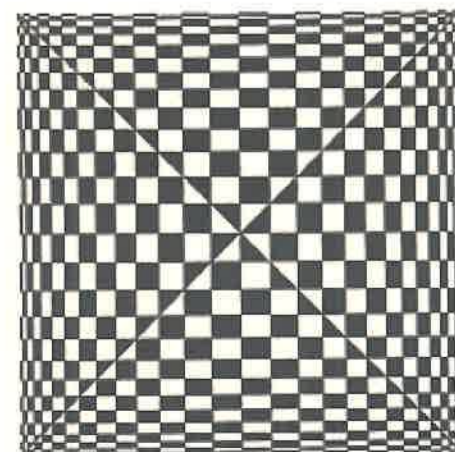
Em 1947 conhece Waldemar Cordeiro, com quem passa a manter uma intensa relação, tornando-se um dos membros do movimento Ruptura, liderado por Cordeiro, cujo cinquentenário foi lembrado em 2002 com um excelente ciclo de exposições, no Centro Universitário Maria Antonia.

A transição se deu de maneira intensa e gradual. Há ótimas pinturas feitas por ele nos anos de 48 e 49, nas quais se verifica como Sacilotto vai, aos poucos, transformando a cena em composição geométrica, dissecando-a em planos e cores.

Em 1948, segundo Sacramento, surge sua primeira pintura abstrata. Sua última tentativa de pintura figurativa, um retrato de sua mulher, data de 1950. No ano seguinte, Sacilotto já mostrava na 1.ª Bienal de São Paulo (1951) a tela Pintura 1, feita no ano anterior, sob forte influência de Mondrian. A mostra, cujo prêmio internacional de escultura foi do suíço Max Bill, foi importante para canalizar os jovens artistas em torno de um movimento coeso e em sintonia com a produção internacional.

A essência da obra de Sacilotto é a liberdade com que lida com as ambigüidades formais, criando diversas e inúmeras combinações, a partir de um mesmo e limitado padrão de elementos. Não é só no campo da pintura e do desenho que Sacilotto mostra seu talento. O colecionador Adolpho Leirner, que possui a mais significativa coleção de arte concreta brasileira, lembra que foi ele o primeiro a fazer uma dobra na pintura brasileira, em meados dos anos 50. A peça, que se encontra em sua coleção, antecedeu os célebres Bichos, de Lygia Clark. Ela própria teria dito a Sacilotto que faria a mesma coisa que ele, só que a dela iria se mexer. Há dois belos exemplos de sua escultura em locais públicos de Santo André, que homenageou o artista ao instalar na cidade dois trabalhos seus. "Estar ao alcance do público dessa maneira é uma verdadeira conquista para a arte", disse ele por ocasião da inauguração das obras.

Se sua cidade natal o lembrou recentemente, há bastante tempo que não se realiza uma grande mostra de sua obra. As galerias Silvio Nery da Fonseca e Dan também realizaram exposições com recortes de sua produção, mas sua última retrospectiva data de 1985.



Hélio Rôla & a subversão do cotidiano



“Na pressa, o dialético perde a cabeça.”

HR

Floriano Martins - ABCA/ CE

A vida de um artista o acompanha por toda a sucessão de rumos que acaso tome a criação. Arte é rigorosamente contágio, entregar-se aos abismos dentro e fora de si. Satisfazer a quaisquer outras expectativas tende a anular a fonte essencial da criação: a busca de uma alteridade que reúna todos os homens em um só – unidade encorajada a não se acomodar a si mesma, encorajada a seguir buscando a inúmera condição do ser. Vem daí a descrição comum do artista – poeta, pintor, músico – como um ausente do mundo, o que é de um equívoco imenso, pois nessa aparente ausência radica toda a presença de sua percepção, de seu estar no mundo. Contudo, a aparência pode ser reduzida a fingimento oportuno, a estranheza converter-se em tática promocional, ingredientes que foram integrados ao perfil do artista em nosso tempo, de maneira que a busca da alteridade passa a ser entendida como arte menor, o próprio artista, inadvertidamente, a alimentar os dilemas de uma crise que, a rigor, nem deveria existir. O espectro que atende pelo nome de mercado, com suas mil faces, cria um efeito de ótica que confunde conhecimento com reconhecimento.

Em minhas conversas com o artista Hélio Rôla, vamos desafiando muito desse emaranhado que, de certa forma, situa o mercado como contraventor e o artista como vítima, encerrando o assunto sob irreduzível parâmetro:

– A arte nos une na procura e no encontro do novo em todas as dimensões de nosso viver. Mas o pano de fundo, cultura (patriarcal) da competição, nos desagrega e nos rouba o sentido do humano que é a solidariedade. Não há solidariedade no mercado. A arte, ou o que quer que assim seja chamado, não é uma entidade com existência fora do nosso afazer humano. A arte surge quebrando consensos, mas acaba por se tornar consenso (é quando ela morre para renascer quebrando o próprio consenso antes estabelecido). Você vai dizer que na ciência e em qualquer outro afazer humano é a mesma coisa. É mesmo!

Rigorosamente não existe mercado, como uma entidade isolada, com existência distinta e independente do ser humano. O mercado é uma invenção humana, como a inveja, a falsidade ideológica, o desprezo pelos valores comuns – uma reação a si mesmo, território pleno da esquizofrenia. Hélio Rôla nasceu em Fortaleza em 1936. Em traços rápidos, é um híbrido de artista e cientista (“Os cientistas, quando querem me desvalorizar, me chamam de artista. E os artistas, por sua vez, me chamam de cientista.”). Afeito à biologia, é um dos raros artistas brasileiros a compreender os processos orgânicos da criação e a questionar, com todo o ímpeto de sua obra, aspectos como crescimento, nutrição, respiração, que possibilitem aproximar arte e ciência.

Em decorrência disto é alheio às obsessões de praxe em nome do reconhecimento. Preocupa-se com a maneira como a mídia vai nos idiotizando em larga escala, como a arte acabou se tornando um elemento desagregador e a ciência revelou-se uma alegoria da vaidade. Hélio vive nos arredores de Fortaleza, em um sítio onde se entrega a um estado permanente de criação. Ali convive com a esposa, Efímia – também ela uma artista, de origem grega – e três cães – não rara aproximação sua de René Magritte. Certa vez disse Magritte que “é necessário distinguir o aspecto afetivo de uma pintura e o que este aspecto afetivo – observado por um físico – tem de presença indiferente ao olhar sensível do que permite evocar”. Essa distinção entre os aspectos físico e afetivo é o que Hélio tem observado em suas reflexões, salientando que uma coisa é a dessemelhança do olhar e outra a ausência de percepção.

Magritte, já em 1955, chamava a atenção para o abismo imenso entre imagem e descrição de sua expressão, uma das máscaras deformadoras do ser humano em nosso tempo. Hélio tem defendido que a imagem é o espírito e, como tal, indefinível, ou seja, o homem está permanentemente a projetar-se em si mesmo, dentro ou fora de si, mas nunca de maneira conclusiva. A arte é território do inconcluso, enquanto que a propaganda afirma-se como a ciência da conclusão forçada.

Vem daí que sua aparente ausência do mundo não seja senão uma confirmação de seu estar no mundo. Seja co-animando um laboratório de fisiologia na Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Ceará, ou nos encontros com artistas, Hélio tem se mostrado como um grande provocador, o elemento fricativo que ajuda a liberar e expandir consciência. Este tem sido seu desempenho extraordinário ao longo dos anos. Estamos habituados a tratar a arte pelo molde conceitual ou estético. Esquecemos, com aturdida frequência, que a arte não passa de um descompasso do ser. É sintoma de sua fratura existencial. Absolutamente nada mais do que isso. Se o mercado resolveu tornar o homem uma excentricidade auto-contemplativa, isto nada tem a ver com arte.

Hélio Rôla viveu na França e nos Estados Unidos, expôs ali e também na Alemanha, não tem o reconhecimento a que faz jus sua arte, mas este não é o ponto. Não cabe aqui a observação de uma tradicional lamúria. Fez clara opção por agir dentro do abismo e não em seu palco ou camarim. Ao longo dos anos, no trabalho coletivo pelos muros de Fortaleza, nos estudos de gravura, na utilização da arte postal – antes postada a selo e hoje pela Internet –, na provocação sempre freqüente em suas conversas, enfim, no que mais lhe caracteriza uma poética, Hélio é artista que merece uma atenção maior. Tem obra extensa, envolvendo técnicas as mais diversas, sobretudo a mescla de algumas delas. Tem lidado com a imagem compreendendo sua alta dose de contradição, mas sempre atento ao que pode alertar o artista em relação a seu uso indiscriminado.

Ao expor no MAC-USP, em 1996, no catálogo o crítico Roberto Galvão punha em destaque uma constante na obra de Hélio Rôla, traçando uma espécie de mapa do abismo: “entre a fantasia inocente e o realismo sórdido, ratos humanos, monstros, bandidos, animais, demônios, cenas eróticas, línguas, frases, cornetas, em justaposições supostamente anárquicas, por vezes aparentando pichações, Hélio vai construindo imagens pictóricas que estão entre a confissão (ele ajudou a criar esse mundo) e a parábola, reportando as tentações malucas do universo que o rodeia

e, ao mesmo tempo, a realidade social contemporânea global”. Essa condição anárquica é o que faz com que o artista se recuse a desatrelar vida e obra.

Não cabe falar em gêneros, técnicas, estilos. Hélio tem sido um cultor intencional de uma diversidade de manifestações no tocante à discordância do homem em relação a si mesmo, a seu papel social. Não é um cobrador de impostos. Nem a vítima sodomizada pelo sistema. É um fio condutor dos estágios queimantes da existência. Arte não ajuíza, quando muito põe em juízo. Tampouco a ciência deveria julgar.

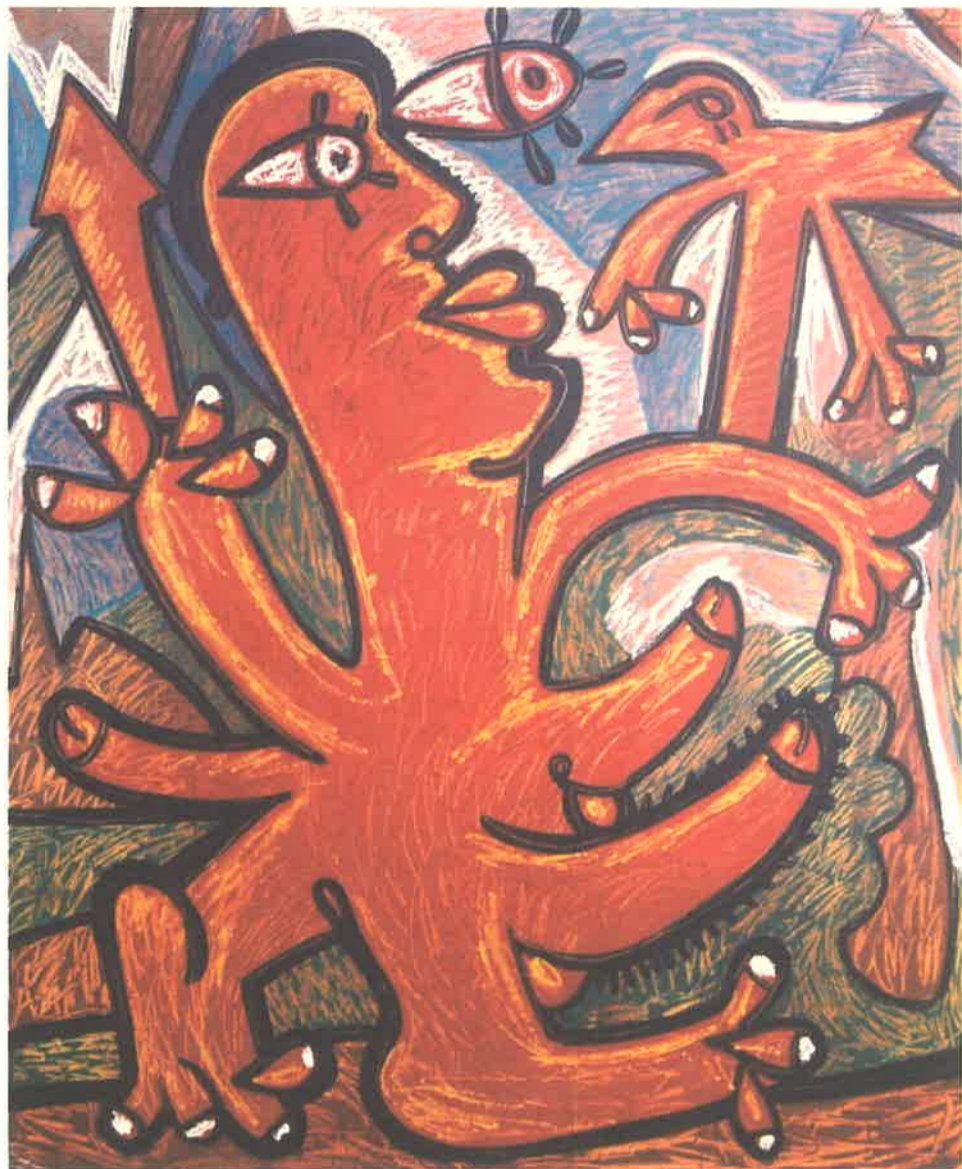
A idéia de uma exposição que ajudasse a desvendar o enredo da poética de Hélio Rôla é algo que me persegue há algum tempo. A diversidade de técnicas com que tem lidado não chega propriamente a dificultar mas antes a constituir-se em um desafio, o de encontrar vasos comunicantes que nos levem ao âmago, ao lugar secreto que o artista tem como fonte de irradiação de toda sua obra. Este é o ponto. A partir dele é que venho conversando amiúde com o próprio Hélio Rôla, buscando a melhor definição de uma exposição que saiba mesclar retrospectiva e atualidade. Assim é que escultura, desenho, gravura, collage, pintura, vão se mesclando, juntamente com os diversos materiais empregados (metal, madeira, papéis fabricados à mão e industriais, recortes de revistas etc.), em busca de uma subversão de conceitos que é sobretudo uma agudíssima



leitura de nosso tempo.

Hélio esteve em 2002 no México, a convite de um consistente projeto de formação profissional ligado à cultura, FARO – Fábrica de Artes e Ofícios do Oriente. Esteve ainda presente ao lançamento de número especial da revista Alforja, edição dedicada ao Brasil, onde foram reproduzidas 85 gravuras suas. Em junho deste ano estará uma vez mais ali, realizando oficinas de gravura. Nesta mesma ocasião segue para a Costa Rica, para o lançamento da revista Matérika, cuja edição será toda ilustrada por ele. Para o segundo semestre deveremos cuidar então da curadoria da exposição mencionada no parágrafo anterior, evento a ser ladeado pela edição de um catálogo de obras do artista, configurando assim um pleno reconhecimento pela atitude de quem soube, no entrelaçamento de vida e obra, entender que cabe ao artista a subversão do cotidiano e não os malabarismos inócuos afeitos à galhofa de um público quase sempre tão perplexo quanto o artista da onda.

Bahia



MeneLaw Sete e sua obra - Pintura 1. Óleo s/ tela 100 x 80 cm



sob ponto de vista pessoal, mas explorando sua extrema sensibilidade para manifestações da cultura brasileira. A mostra foi um importante marco para a reflexão da arte brasileira contemporânea. Seu trabalho transita entre a arte conceitual e o engajamento político.

Conjunto Cultural da Caixa

Félix Nadar o grande fotógrafo francês

Um dos destaques da programação do ano, sem dúvida, pelo ineditismo, foi a exposição de fotos do mestre francês Félix Nadar, realizada em parceria com a Aliança Francesa. A mostra percorreu ainda São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. A mostra, com 61 fotos, retrata personalidades

como os escritores Alexandre Dumas, Júlio Verne, Victor

Hugo, os pintores Manet, Monet, Delacroix, Courbet, Daumier, Corot, além de a atriz Sarah Bernhard, a escritora George Sand, o caricaturista Charles Philipon. Os melhores retratos são das pessoas que Nadar melhor conheceu. Todas as fotos sobre fundo neutro. Félix Nadar (1820-1910) elevou a fotografia à categoria de arte.

Conjunto Cultural Dannemann – São Félix

6ª Bienal do Recôncavo

Nesta Sexta Bienal foram reunidos artistas da Bahia, do interior e de Salvador, além de outros estados do Brasil e de outros países. A Bienal do Recôncavo, além de prestigiar aquela região, descobre muitos talentos que hoje brilham no cenário nacional. Não são privilegiadas tendências, a Bienal aposta na multiplicidade de técnicas, estilos, correntes e escolas, que buscam as mais variadas leituras. Foram inscritos 2.788 participantes, sendo selecionados 119 artistas e premiados sete entre eles. O grande Prêmio viagem à Europa foi para o escultor Nem, de Valença. O Prêmio Emilie Najar Leusen – artista destaque da Região do recôncavo – para R. Assis, de São Felix. Prêmios de aquisição para Judite Pimentel, Feira de Santana, George Berger, da Suíça, Elias Santos – Cairú Andrés Rubio, de Buenos Aires, Argentina, e Antonino de Pernambuco.

Galeria do ICBA – Goethe Institut

Marcel Odenback – Viver longe para sentir-se em casa – Vídeo Instalação.

Os vídeos de Marcel Odenback são documentários da história contemporânea, em found footage, material de arquivo, filmagens feitas por outras pessoas e suas próprias invenções imagéticas, sua visão totalmente pessoal, que se combinam em seus vídeos, para formar um panorama do tempo. Marcel Odenback ainda realizou um Workshop para videomakers. Odenback participou da última Bienal Internacional de São Paulo.

Centro de Memória e Cultura dos Correios, Pelourinho.

Exposição Comemorativa dos 125 anos da Escola de Belas Artes da UFBA

Com pequena verba se fez esta mostra que é um resumo das atividades da Escola de Belas Artes e tem como objetivo mostrar à comunidade baiana o trabalho artístico da instituição até os dias de hoje. Houve o lançamento oficial da Marca: EBA – 125 anos, com o lançamento da Revista do Mestrado, e ainda um ciclo de palestra. A exposição mostra o percurso das Artes Visuais na Bahia, a partir do século XIX – iniciado em 1877, por Miguel Navarro Y Cañizares e colaboradores, passado pelo século XX e início do século XXI, com multiplicidade de linguagens visuais, através da atual produção dos corpos docente e discente. Presentes trabalhos de Presiliano Silva, Cañizares, Manoel Lopes Rodrigues, João Francisco Lopes Rodrigues, De Chirico, Alberto Valença, Hansen Bahia, Rescala, Emídio Magalhães, Newton Ilva, Ismael de Barros, Mendonça Filho, Juarez Paraíso, Jamison Pedra, Yedamaria e outros. Enfim, a Escola de Belas Artes foi o início das artes na Bahia.

Galeria ACBEU

Vitor Espalda – Ir – e – Vir

Primeira exposição individual de Vitor Espalda no Brasil. Pinturas inéditas, realizadas com tinta acrílica sobre tela, o pintor português esteve pessoalmente na abertura. O tema principal foi o tempo, a destacar a rapidez e a velocidade da vida contemporânea. Um colorido intenso, formas que aparecem de maneira fugaz, como e estivesse em movimento. Nascido na cidade do Porto, em Portugal, Vitor Espalda formado em Artes Plásticas e Desenho, sendo um dos nomes mais importantes da nova geração de artistas europeus. Cético, quanto ao futuro, Espalda prefere não revelar em suas obras o tom obscuro com que se expressa sobre o momento atual, e faz um discurso

Destaques do ano na Bahia

Cesar Romero

O ano de 2002 foi produtivo para as artes plásticas na Bahia. Inúmeras mostras de qualidade, muitos eventos, fixação de novos talentos, amadurecimento de outros, ampliação do mercado de arte e abertura de novos espaços. Tivemos boas programações e o público – ávido de informações – desfrutou de muitas possibilidades, educando o olhar e formando uma nova consciência do que é arte.

Mostras no Museu de Arte Moderna da Bahia

9º Salão da Bahia.

Um dos eventos mais importantes da Bahia, que mostra um significativo painel da arte contemporânea. Com os Salões da Bahia, a cidade de Salvador passa a ser uma das mais importantes rotas do circuito brasileiro de arte. Dos 1.697 nomes inscritos, 30 artistas foram selecionados e seis contemplados com o Prêmio de Aquisição, no valor de R\$ 15 mil cada um. Entre os premiados, dois baianos: Paulo Pereira e Ayron Heráclito (instalação), Rio de Janeiro – André Amaral (vídeo-instalação), Pernambuco – Carlos Melo (instalação) e São Paulo – Egídio Rocci (escultura) e Mauro Piva (desenho). Paulo Pereira foi ainda o vencedor do Prêmio Petrobrás, pelo conjunto da obra. As obras premiadas passam a integrar o acervo do MAM-Ba. A Bahia teve mais representantes no Salão: Eriel Araújo, Iêda Oliveira, Gaio Matos e Neyde Lantier todos com instalações.

Pierre Verger: O Olhar Viajante de Pierre Fatumbi Verger

Este ano celebrou-se o primeiro centenário de nascimento de Pierre Verger, fotógrafo francês, etnólogo e babalaô. A exposição reúne imagens de vários países, do Brasil e especialmente da Bahia, que foi fundamental para êle. Esta exposição já correu sete capitais brasileiras: Brasília, Recife, São Luis e Belém. A mostra foi um dos principais eventos fotográficos no Brasil este ano. Também a maior exposição de fotografia individual já realizada no Brasil, reunido mais de 600 fotos e objetos de rituais religiosos de Verger.

Cildo Meireles – Geografia do Brasil

Cildo Meireles é um artista que usa, com raro brilhantismo, múltiplas referências, de Marcel Duchamp à economia, da ciência à filosofia, realizadas

de construção plástica cheia de esperança.

Paulo Darzé Galeria de Arte

Rubem Valentim - Pintura – Esculturas e Relevos”

Rubem Valentim é um dos principais responsáveis por uma visualidade brasileira, com um trabalho exato, possuído de nossas raízes africanas. Representa, através de sua geometria sensível e cósmica, a alma de um povo alegre, místico e sensual. Rubem Valentim é o emblema da Bahia, tem o popular como matriz para o seu trabalho erudito. Em seu alfabeto particular, sua iconografia, documenta o visual do povo brasileiro. Nesta sua exposição baiana, mais uma vez é revelada sua genialidade como um raro inventor de uma linguagem plástico-visual.

Paulo Darzé Galeria de Arte

Mário Cravo – Evocações

Aos 79 anos Mário Cravo dá prova de sua intensa vitalidade e seu profundo conhecimento de arte. Desenhista, pintor, gravador, escultor e professor. Foi o recursor da arte moderna na Bahia, papel que já lhe confere notoriedade. Tem ampla consciência crítica do seu fazer visual, e o privilégio de participar do acervo do MoMA – Museum of Modern Art of New York – Estados Unidos. Mário Cravo apresentou Evocações, pinturas e esculturas notáveis. Foi um feliz reencontro com seu público.

Paulo Darzé Galeria de Arte

Cravo Neto – “The Eternal Now “

Cravo Neto, filho de Mário Cravo, expôs fotos e lançou o livro The Eternal Now. Nascido em Salvador em 1947, desenhista, escultor, é conhecido nacional e internacionalmente como fotógrafo. Estudou na Art Student League, New York, desenvolvendo depois uma série de obras com novos materiais. Um dos mais importantes fotógrafos do Brasil, Cravo Neto tem trânsito nos melhores espaços da arte internacional. Um olhar sensível, inventivo, com excepcional técnica. Um dos raros fotógrafos de mercado seguro e crescente.

Menelaw Sete Pintando pelo mundo.

Nascido em Salvador, com curso livre de Arte no Rio de Janeiro, Menelaw Sete trabalha diariamente em seu atelier no Rua João de Deus, no Pelourinho, e vive intensamente seu ambiente de trabalho, onde expõe obras e pinta com rapidez e habilidade o que leva o público passante a parar e observar o fazer do artista. Observando a reação das pessoas, Menelaw levou esta experiência para fora do ateliê transformando-a em performance, acrescentou luz e som. De início recita poemas, pinta corpos e telas, interage com o público, experiência que acumulou como ator, no início da carreira, só depois se dedicando às artes plásticas. Suas performances têm tido grande sucesso e já foram vistas em São Paulo, Salvador, no Pelourinho e no Aeroclube. Neste mês de maio se apresenta na Praça Quincas Berro D'Água, no Pelourinho para o público interessado. Sobre as performances nos revela o artista:

“Na verdade misturo poesia, música, teatro e pinturas, mostro arte em execução, mostro o fazer fora do estúdio, nas praças. Tudo magia pura. Eu pinto dois modelos, que estão inicialmente de pasta branca, vou colorindo ao som de uma banda de três músicos, que me acompanham, digo poesias e depois faço os trabalho em tela. O espetáculo leva 45 minutos, e criei assim o cavalete elétrico. O público vibra, interfere e cada vez é diferente”.

Sobre o Pelourinho aonde trabalha fala com entusiasmo: “ O Pelourinho é uma internet viva e flutuante, tudo aqui acontece, passam marchands, galeristas, críticos, jornalista de todo o mundo. Aí surgem vendas, contatos com galerias do exterior, convites para expor, há uma grande visibilidade”.

E sobre sua pintura: “ Faço um resgate da arte brasileira, dos nossos valores essenciais. O Nordeste é uma região de muito sofrimento e o sofrimento traz arte. Meu trabalho de pintor foge das academias e dos conceitos antigos da arte, eu pinto com a alma. A pintura me trouxe muita coisa boa, inclusive meu nome, isto foi fruto de desenvolvi na Itália desde ano, passo de dois a quatro muros, faço painéis, e trabalho educativo com Síndrome de Down.

Trabalhando com a Maiga Saidou, da Atlanta, USA, Menelaw já exposições na Europa e obras estão expostas no Atlanta, nos EUA, no Museu Frankfurt, na Alemanha, e Bruxelas, Bélgica.

Menelaw Sete recebeu do Salvatore Dimino, o Siacca Terme, Sicília, Itália,



Cildo Meireles



O artista Mário Cravo e sua obra



inauguração em junho de 2003 de uma Sala Museu com seu nome, o primeiro artista baiano e brasileiro a receber esta honraria do Governo Italiano. Também este ano Menelaw Sete tem exposições marcadas em Paris, França, e em várias cidades da Itália. Segundo o crítico italiano Tanino Bonifácio, sua obra se realiza e se contamina com as experiências da cultura figurativa européia e compara o artista a Picasso e o neoexpressionismo europeu, citando Kiefer, Fetting, os nortes-americanos Basquiat, e Stella, e os transvanguardistas italianos, Clemente, Cucchi e Paladino, e diz: “A prática criativa do artista é radicada na linguagem da tradição étnica brasileira e em particular na exuberante e vital realidade humana e cultural da cidade de Salvador, em seu bairro popular do Pelourinho e no ritmo tribal da música afro-brasileira”.

Menelaw diz que de fato sua obra retrata a figuração brasileira em especial sua vivência entre os becos e ruas do Pelourinho. É dali que vem a força de sua obra, em tudo é a realidade negra afro-brasileira, como afirma João Cerqueira, professor de história da Arte da Universidade do Porto, Portugal, “Ao nível formal Menelaw busca o equilíbrio entre os opostos: a cerebral linguagem do cubismo com os motivos populares, resultando imagens multicoloridas, vibrantes de energia, revelando a alma do povo multirracial sob a perspectiva modernista temperada com a ingenuidade popular”. O professor afirma ainda: como genuinamente baiano Menelaw obtém a síntese das influências européias com as tradições do artesanato e da figuração africana e índia. E conclui: “a mestiçagem dos sangues continuada na mestiçagens das artes” .

Consigliere Comunale, equivalente a vereador, de a confirmação da

Ceará



Cartaz baseado na obra "O Sul é o Norte" do artista uruguaio Torres-Garcia.

I Bienal Ceará América: o dilema da arte de ponta-cabeça

Floriano Martins - ABCA/ CE

A idéia de multiplicação e diversidade de pólos culturais é sempre simpática, pelo que permite às artes e ao cidadão mais liberdade de ação e compreensão mútua, livrando-se assim, ainda que parcialmente, de algumas restrições estabelecidas pela hegemonia dos chamados eixos dominantes. Outra idéia bastante simpática é a de recuperação de centros históricos, considerando a necessidade de atrelar desenvolvimento urbano e memória cultural.

Todos estes aspectos se encontram na pauta de construção de um complexo sócio-cultural, por parte do governo do Estado do Ceará, na região central de sua capital, Fortaleza. Como o projeto parte sobretudo da criação de uma estação central de linha metropolitana, teríamos aí uma conexão entre as duas bandas míticas que configuram a paisagem cultural desta cidade: o mar e o sertão – nexos que se expande à infinitude se pensarmos em termos de uma polaridade clássica: dentro e fora.

Um primeiro marco dessa conexão foi a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Tal projeto, se não provocou ainda uma mais substancial interação entre as duas bandas referidas, isto se explica parcialmente pelo fato de que requer a completude do complexo imaginado. A razão complementar mescla inexperiência administrativa com um sedimentado perfil oligárquico que trava certo desdobramento cultural da região.

Em meio às obras de construção do metrô, ao final do ano passado, foi dado um passo fundamental em busca dessa ligação: a inauguração de uma I Bienal Ceará América, *a priori* uma terceira tentativa de romper com a hegemonia da Bienal de São Paulo, realizada desde 1951. A primeira delas foi uma experiência única e logo abortada, a I Bienal Latino-americana, em 1978. Seguida da Bienal do Mercosul, que não é propriamente brasileira. O Ceará tinha então uma grande responsabilidade em suas mãos, que mesclava chances valiosas: atender a seus interesses internos – não em termos de *politicagem* cultural, mas de abertura para uma futura consolidação cultural da região –; estabelecer diálogos em termos de mercado e cultura com as diversas regiões brasileiras e também com o continente americano em sua totalidade; tornar visível, em plano nacional e internacional, uma tradição

artística que só não é perceptível graças a picuinhas locais que confirmam a feição oligárquica antes referida.

Assim instalou-se em Fortaleza a I Bienal Ceará América, com um subtítulo que buscava espelhar as intenções da curadoria: "de ponta-cabeça", amparado em um desenho do uruguaio Torres García já largamente conhecido. As explicações fornecidas à imprensa pela assessoria da Bienal, aliadas à imaginação ainda mais fértil dos plantonistas de redação, evocaram mudanças demográficas e culturais, traçaram um mapa existencial de Fortaleza baseado no deus Janus da mitologia grega e situaram a capital cearense como megalópole dotada de um patrimônio cultural importante. Há excessos de toda ordem, que não ajudam em nada.

A parte majoritária da exposição foi distribuída pelas salas do Museu de Arte Contemporânea, cuja direção então estava nas mãos de um artista, José Guedes, e hoje tem à frente uma curadora, Luisa Interlenghi, empossada no decorrer da exposição. Fazendo um levantamento da situação que ela encontrou no MAC, declarou à imprensa a necessidade de criar uma base "para construir depois um museu que atenda à comunidade e traga alguma coisa de nova para ela". Evidente que este é aspecto central e inquestionável. O que cabe perguntar aqui é que base se planejava construir ao convidar para a curadoria de uma Bienal com tamanhas pretensões um curador absolutamente alheio à realidade cultural do continente americano.

O belga Jan Hoet não é propriamente um conhecedor de arte americana, mas sim alguém que domina um formato padrão de montagem de bienais que desconhece por completo a realidade da paisagem humana onde deve cumprir seu contrato. Seu fiel escudeiro indicado para desenhar o mapa americano da Bienal em Fortaleza, o jovem Philippe van Caeteren, por alguma razão até aqui não questionada deixou de fora o Canadá e toda a região da América Central e Caribe – exceto por Cuba e Panamá –, sem falar na absolutamente inexpressiva representatividade do Ceará na exposição.

Já de algum tempo se discute o desgaste da concepção de curadorias de bienais. O evento está ligado não tanto a uma obsessão pela expressão viva da contemporaneidade, mas por interesses em mantê-la esvaziada de sentido. Vem daí o empenho dos curadores por incluir em suas pautas jovens artistas emergentes, primando por um padrão *estético* que acaba por evidenciar um completo alheamento cultural. As linhas de defesa da Bienal Ceará observam que a cidade de Fortaleza viria a indicar os percursos a serem pavimentados pelos artistas. É difícil aceitar isto quando o traçado urbano já estava definido e igualmente o pacote Bienal adquirido.

Por três meses – dezembro de 2002 a fevereiro de 2003 – foi possível circular não somente pelos espaços destinados à Bienal mas também compreender a necessidade de articulação urbana entre dois bairros colados um ao outro e curiosamente desconexos. A exposição ocupou três espaços, o MAC e dois galpões da rede ferroviária que está sendo desativada em função da criação do metrô. A reconstrução de todo o espaço urbano é necessária, não resta dúvida. Inadvertido é que se tenha dado àquela condição de reconstrução um espaço à arte contemporânea. A I Bienal Ceará América nada tem de ponta-cabeça. Ela é a afirmação de um modelo gasto, e gasto não somente no âmbito das artes plásticas. E gasto por natureza.

Em primeiro lugar, há uma distinção entre arte e negócio. A arte contemporânea – espécie de rescaldo das últimas 4 décadas, segundo alguns curadores – tem uma capacidade extraordinária de existir sem romper com a tradição. Mas como romper sem tomar nada como referência? E o que fazer com a simples falta de talento diante dessa radiante consciência? Enrolar uma ponte com sacos plásticos de supermercado ou amontoar preservativos em um galinheiro? A arte ainda tem um papel essencial de despertar consciência. Não pode suscitar pena ou aquela enganosa idéia do: "ah isso eu também faço". Não. Ela deve enfiar-se no mais extremo/intenso de uma pessoa. Dalí, se couber ser feita por todos, enfim, será sua conquista. O que não pode ser é a enganação de tudo. Com três meses de Bienal estreada, Fortaleza decerto se indaga: o que pode haver de tão fundamental na arte contemporânea que descarte as formas tradicionais de se fazer arte? Onde estão as nossas gravuras e pinturas e esculturas? Há dois planos para o entendimento dessa situação. Em primeiro lugar, a falsa idéia de uma ruptura que não se baseie na tradição. Em segundo termo, a ausência de questionamento. De uma forma ou de outra, todos lucram, em exposições, cargos, viagens, afinal, como alguém pode considerar o dia de amanhã no estágio atual em que vivemos todos? Vamos rir por dois segundos. Pronto. Não é assim que se trata de assunto algum.

A verdade é que se montou de forma quando menos irresponsável uma Bienal no Ceará, que uma cúpula administrativa teve-se ao habitual desprezo por qualquer forma de diálogo, sem, contudo, encontrar reação externa alguma, isto porque todas as peças não envolvidas sonham apenas com sua inserção em futuras tramas, e as mais decisivas peças já contavam com seus lugares garantidos na definição de um complexo cultural que é sobretudo de cunho turístico. Eis o desenho invisível. Os dilemas internos ficarão para ser resolvidos depois. A indagação da hora é se uma vez mais não nos convencemos da exaustão do modelo Bienal. Estamos, em diversas partes do mundo, alimentando falsários, como Mr. Hoet, que defendem que a arte é o que não serve para mais nada exceto para engordar-lhes a conta bancária. Discutir a função da arte em meio ao descalabro social que conseguimos atingir nas diversas modalidades da sociedade humana é uma coisa, o que difere radicalmente da idiotização proposta pelo padrão Bienal e seus desdobramentos em todo o mundo.

O que é ser crítico?

Oscar D'Ambrosio ABCA- SP.

A pergunta que dá título a este texto perpassa a prática do crítico de arte, não só por ser uma reflexão sobre o seu cotidiano profissional, mas por obrigar a repensar os limites entre as atividades do artista e do pesquisador de arte, sem excluir os que somam as duas atividades. Se a produção artística em si não é uma ciência, a análise da obra de arte pode ser considerada como tal, pois tem certo método. Ao falar em ciência não se pode pensar em algo único. Há três vertentes: a empírico-analítica, a histórico-hermenêutica e a dialética. Vejamos o que significam e como se relacionam com o trabalho do crítico de arte.

O sociólogo Auguste Comte, em sua ótica evolucionista, vê a ciência como estágio avançado do ser humano, após este ter passado pelos estágios mitológico e teológico. O seu conceito positivista, de que a ciência trabalha com verdades absolutas, entretanto, teve um sério abalo no século XX com a teoria da relatividade e a física quântica, que mostraram como as chamadas ciências exatas não eram tão exatas assim. Pode-se exemplificar com o princípio da incerteza de Heisenberg, que demonstrou a impossibilidade de determinar-se a localização exata de uma partícula subatômica.

Se na análise empírico-analítica positivista, o foco da análise da ciência é o objeto analisado, com sua busca absoluta da objetividade, como ocorre nas ciências naturais, como nas pesquisas de laboratório; na análise histórico-hermenêutica, o cientista ou o sujeito ganha o primeiro plano. Ele busca compreender, a seu modo, o objeto analisado. As duas vias levam a exageros. No primeiro caso, alguns tendem a achar que o objeto analisado, em si mesmo, explica tudo; no segundo, sucede o oposto: relativiza-se qualquer tentativa ou concretização de estudo ou de compreensão de significados.

Dos dois enfoques surge um terceiro, de grande valia, o dialético, que acredita na interação entre sujeito e objeto, como via para a análise de alguma realidade, seja ela social, econômica ou artística. Da influência mútua entre o objeto analisado e quem o analisa surge a possibilidade de uma profícua crítica de arte.

Ao se analisar o papel do crítico de arte, portanto, são possíveis as três dimensões. Há o que analisa fria e tecnicamente a obra de arte, usando critérios técnicos, como se ele estivesse diante de planta ou animal a ser dissecado. Há ainda aquele que adora critérios meramente subjetivos, e deixa de lado qualquer abordagem lógico-científica; e, finalmente, há a possibilidade de aliar-se a observação empírico-analítica ao conhecimento histórico-hermenêutico, encontrando as contradições essenciais e secundárias presentes na obra de arte. Essas contradições, em geral, estão ligadas ao conflito maior de um artista: a distância entre o que ele vê no mundo e o que ele gostaria de ver. Dessa diferença, surge a arte. Cabe ao crítico identificar o conflito nas mais variadas formas e verificar como ele se expressa plasticamente, seja por meio de formas, linhas, cores ou outros recursos plásticos.

O crítico, acima de tudo, ao debruçar-se sobre o objeto artístico, na proposta dialética, deve estar apto a gerar um novo conhecimento; ou seja, criticar o que foi feito e o que já se falou sobre a obra em questão, dando a sua contribuição à reflexão. Quando isso ocorre, o crítico cumpre o seu papel e dá a sua contribuição à sociedade.

As sombras iluminadas do demiurgo Yutaka Toyota

Jacob Klintonowicz - ABCA/ SP

Eu penso que nos habituamos todos a pensar no Yutaka Toyota como se pensa num escultor. Um criador de formas e objetos, seres tridimensionais geométricos, independentes, apostos ao espaço privado ou público, metais, partes que se encaixam ou se destacam e, no seu caso, reflexos do céu e das nuvens ou de cores em faces ocultas que se projetam na superfície. E, no entanto, este pensamento verdadeiro é apenas parte de um todo.

Como tudo no trabalho de Toyota, próprio da sua linguagem e gerado por ela, este conceito sobre ele é verdadeiro e incompleto, ou apenas é o reflexo da face oculta que se apresenta solar e luminosa. Espaços negativos e positivos, sombra e luz. Também a sua pintura, tão matérica, coberta de ouro ou prata, reveladora de partes internas, parece uma manifestação autônoma e única. Cá estamos diante de uma pintura originalíssima, feita de superfícies e de partes encobertas e desveladas, agregadas de finas peles metálicas, ouro e prata, e elas se apresentam tão completas em seu enigma, que nada mais parece importante, nada pretendemos saber do que está apartado dela. E isto também é uma verdade, fruto da observação e do sentimento do contemplador. E, nos dois casos, o da escultura e o da pintura, a compreensão maior só é possível se admitirmos que, tanto num caso, quanto no outro, é necessário percebermos que a causa está fora, é exterior, é o próprio artista, a sua percepção do mundo e do ser no mundo. Agora, não mais escultor e pintor, mas artista, dotado de uma complexa percepção do real, ambas feitas, doutrina e realidade, do entendimento da complexidade do todo, um ser organizado de partes ocultas e reveladas, de sombras e iluminações, matéria sobre matéria, reflexos de valores ocultos em faces que não vemos, mas cujas manifestações no metal, espelho polido, ou no pigmento, nós percebemos.

Assim é, deste jeito somos nós, viventes num cosmos múltiplo do qual vemos algumas partes polidas e sinais do que oculto se nos revela. Isto posto, esta compreensão que compõe o homem, fornece o substrato da ação do artista que nos traz, então, a concretização estética deste composto de intuições, imaginação, sentimento, certeza interna e, com os olhos da alma, a contemplação da matéria, ora espírito, ora coisa palpável. O mérito de Yutaka Toyota é expressar esta concepção de maneira rigorosa, com formas quase perfeitas, complexas, organizadas em inúmeros pontos de vista, e que se oferece ao público na mais rigorosa forma e na experimentação permanente de um artista que incorpora ao conhecimento das técnicas artísticas o das tecnologias dos materiais. O poeta e o engenheiro. O vôo livre da imaginação num veículo aerodinâmico.

Yutaka Toyota está no grupo mais interessante dos artistas contemporâneos. Poucos há, como ele, capaz desta junção tão atraente, o poeta e o homem que conhece a resistência dos materiais. Para uma visão unitária de sua obra devemos unir a pintura e a escultura. Certamente, como nos explicou Platão, o nosso é um universo feito de sombras. E no caso do artista Yutaka Toyota, sombras iluminadas pela meditação formal.

Crítica e Intérprete/Ação

Neide Marcondes - ABCA / SP

Crítica: julgamento lógico, estético, moral?...

Em *(Des)Velar a Arte* (2002), a preocupação da Autora foi abordar a problemática e complexa interpretação/crítica do processo artístico. Em artigo de 1985, já ressaltava a consistência da reflexão sobre a leitura/ interpretação, o pacto lúdico leitor/obra, a relação obra/leitor/autor.

Ainda sob os efeitos dos escritos de Paulo Leminsky: *"A crítica é parasitária. Ela é o agente funerário da arte. Quando ela fala de alguma coisa é sinal de que aquilo já morreu... Toda obra de alguma originalidade produz continuação, gera influências, faz discípulos, é diluída no bom sentido. Essas continuações são a melhor crítica que se pode receber. Uma crítica viva, verdadeira crítica*

de uma obra é sua história, para trás e para frente" (1985); e de Frederico de Moraes: *"A crítica começa, o julgamento termina, a criação abre e o julgamento fecha."* (1975); permanecia então a idéia da posição autoritária e distante do crítico.

A abrangência atual do conceito que encerra a palavra "arte" na obra-prima, no esboço, no desenho, no objeto, no canto, no grito, no som, no ruído, na dança, na gesticulação, no evento, no vídeo, determina transformações no significado "arte". Definir e nomear signos não pode ser praticado em tarefa prematura e apressada; exige estudo, reflexão, leitura e análise. O objeto artístico suscita diferentes problemas e pode exigir várias leituras interpretativas.

Dirce Ceribeli (1978), em catálogo artístico *Uma leitura do universo plástico de Leonelo Berti*, propõe: *"Divulga-se a obra ajudando o espectador a observá-la melhor, deixando-lhe aberturas para que possa criar sua própria leitura (novo bloco de relações e quem sabe uma nova escritura plástica ou verbal)."*

No trabalho *"Écrire sur l'art"* (1979), que apresentou uma caminhada de escritos sobre métodos, escrituras críticas e textos poéticos, entre as questões formuladas para o crítico Frank Popper: "pode-se ensinar a escrita sobre arte?", o autor dá a sua resposta, afirmando que todos os seus alunos, praticantes ou não, podem vir a ter uma escritura sobre arte após um período de estudo e conhecimento. Realça que na aplicação de vários métodos de escrita sobre arte, o aluno torna-se apto a aplicar as várias abordagens de leitura e mesmo "inventar" outras.

O objeto artístico suscita problemas diferentes e pode exigir distintas leituras críticas. A obra instala um mundo quando no seu evento e permite "dobrar, desdobrar e re-dobrar" o texto artístico.

Inaugurar a abertura indefinida da obra é como estar diante de um abismo; demonstra a atração do abismo, inspirando prazer e temor, e como ressalta Derrida, produzindo a embriaguez pela perspectiva de tocar o fundo.

Assim, pelo conflito hermenêutico, a arte possui a significação essencial de mostrar, dizer e mesmo mentir. A obra se significa. Esta nova consciência hermenêutica entende que o labor crítico/interpretativo não se limita a uma construção narrativa.

A opacidade do espaço, que gera a interpretação, demonstra que a arte nasce da atividade do artista; o artista é a origem da obra, mas o conteúdo, o habitar a arte excedem a intenção do autor/artista.

A produção, enquanto poética, é uma *práxis* significativa. A forma encarna a matéria que abre o conflito "terra" e "mundo". "Terra", no sentido mitológico da mãe-terra, que alimenta a todos os seus seres.

Quando o leitor/intérprete quer conhecer o ser-coisa, a palavra alemã *"Dingheit"* (Heidegger, 1992), traduzida por *coisidade*, permite conhecer as coisas como a pedra, bloco de granito, o mármore, os objetos e sistemas, as palavras, o som, os processos eletrônicos que são, antes de tudo, instrumentos/matéria trabalhados na essência da técnica.

O que vem a ser o "mundo"? A mundanidade da obra? A obra sempre abre mundos históricos. Ela instala um mundo quando no seu evento e inaugura mundos históricos. É onde se situa o embasamento do crítico na recepção da obra artística, que diverge da recepção do leigo ou mesmo do aficionado em arte.

Uma coisa é a visão de alguns críticos/intérpretes com a acumulação de frases de efeito e postulados em desuso; outra é a visão do profissional de cultura em um campo de estudos e procedimentos de interpretação, sem verdades categóricas e que projeta a arte, o objeto artístico, em um contexto da história da arte em permanente transformação, revisão e ampliação.

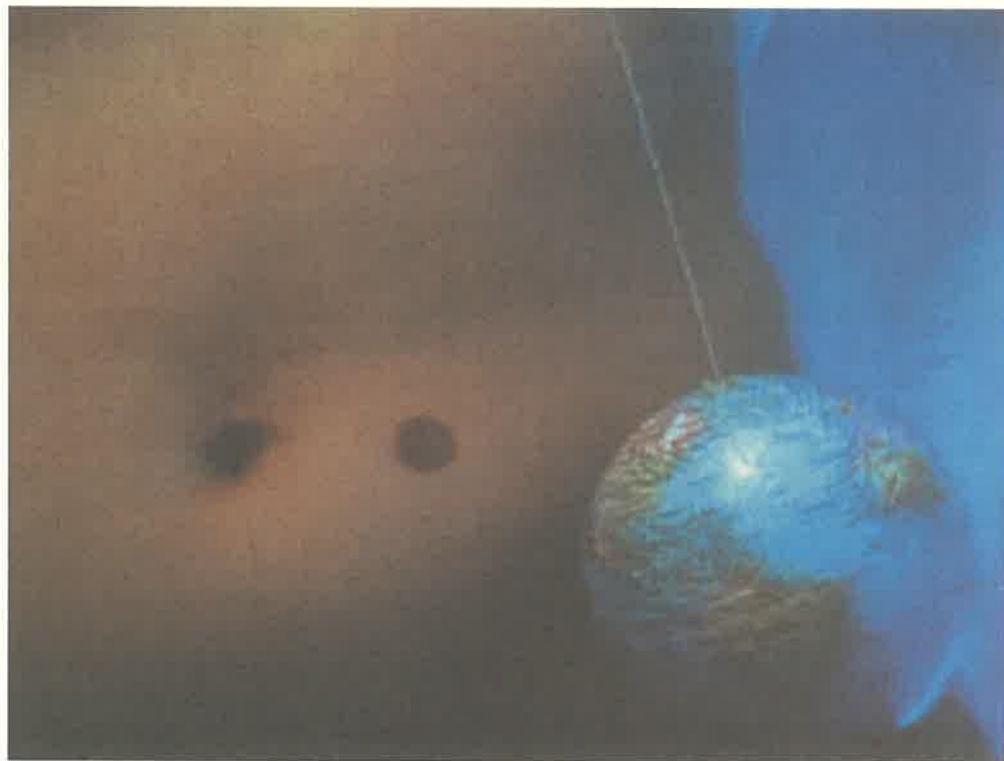
A atuação do crítico/intérprete é paralela à sua investigação como pesquisador e professor teórico da arte, quando então será permitida a análise, penetração sensata e não redundante no des-velar a realidade artística contemporânea.

Referências bibliográficas

- CERIBELI, D. *Uma leitura do universo plástico de Berti*. São Paulo: Biblioteca do Instituto de Arte, Unesp, 1978.
- HEIDEGGER, M. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JOPPOLO, G. "Écrire sur l'art." *Opus International*, Paris: n° 70-71, 1979.
- LEMINSKY, P. "O crepúsculo dos críticos." *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 de abril de 1985. Folha Ilustrada, p.36.
- MARCONDES, N. *(Des) Velar a arte*. São Paulo: Arte e Ciência, 2002.
- MORAES, F. *Artes Plástica, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

Paraná

Novomuseu de Curitiba é agora Oscar Niemeyer



Maria José Justino - ABCA/ PR

Matéria Prima

"O objeto é o animal doméstico perfeito" (Baudrillard). Nele não há conflitos, pois não pensa, não critica e obedece. Não são esses os objetos de que tratam os artistas contemporâneos. Goethe já havia adivinhado que a arte é formativa, antes de ser bela. O NovoMuseu, palco dessas provocações, é um espaço onde a profecia de Duchamp se realiza: qualquer um pode ser artista, basta ter idéias e saber apresentá-las.

Como essas duas coisas não necessariamente andam juntas, cabe ao público fazer essa distinção. A mostra Matéria Prima, principal exposição que inaugura o NovoMuseu (curadoria de Agnaldo Farias e Lisette Lagnado), trata da matéria em seus pontos de mutação. São artistas que exploram a matéria não como

substância em si, mas como um campo energético, na sua diversidade física – madeira, metal, vidro, mármore, sangue, terra, seixos, carne humana –, e na sua virtualidade e transcendência – vídeos e conceitos. O desafio é provocar o corpo que dela pode surgir e transformar a vontade em gesto. São obras em diversos suportes, voltadas à desmaterialização – estruturas com um mínimo de matéria e significado. Outras, atadas à referência e à função, exploram a densidade social. Matéria Prima instiga o visitante. No entanto, é imperdoável a um museu inaugurado no Paraná não incluir paranaenses em sua principal exposição. Para ser universal, é preciso que todas as aldeias sejam cantadas. Artistas como Brzezinski (Objetos Caipiras), Hélio Leites, Weidle, Slomp, Letícia Faria – e tem mais! – enriqueceriam a Matéria Prima e estariam poupados da asfixiante Panorama da Arte Paranaense. Do mesmo modo, a linguagem indireta (ou a desmaterialização da pintura), como contraponto, não poderia ficar de fora.

Outro reparo a ser feito é o comprometimento da apresentação de alguns artistas. Por exemplo, o espectador é obrigado a apenas contemplar os bólides de Oiticica, que foram feitos para serem manuseados, para o participante (não espectador) mergulhar na cor, pegar a cor, sentir a matéria, ou seja, recuperar a sensualidade pela arte. Seus trabalhos exigem interação. Quanto a Barrio, a exposição de seu Livro de Carne, sem alusão ao processo de que resulta nessa obra, faz o visitante passar ao largo e não se inteirar de um artista dos mais inteligentes da arte brasileira. A obra de Krajcberg poderia estar a céu aberto. As (já monótonas) 3 Graças está em espaço equivocado, e as Bandeiras, de Nassar, espremidas. Algumas obras anunciadas ficaram ausentes (Palatnik, Ana Tavares). Não estamos cobrando didatismo dos curadores, mas uma apresentação que favoreça a obra. Algumas nada dizem sem a ajuda do monitor, e não cabe a ele explicar as obras, pois estas têm de falar por si mesmas, senão deveriam ceder lugar a outras.

Quanto aos acertos, felizmente maiores, uma seleção importante é apresentada, sobretudo da produção artística recente. Destaques para o

videoinstalação Fluxus 2001, de Arthur Omar (entre a guerra e a alegria de viver, entre vida e morte); Máquina de Bordar, de Lia Meno (bela interação entre povera e conceitual); a inteligente instalação Permanecendo#2, de Ianês; o humor de Lia Chaia (Um bigo); a Romaria, de Nelson Leirner; e o Alvo, de Karin Lambrecht, entre outros.

Visitar esse museu é obrigatório, seja pela arquitetura arrojada e singular do inigualável Niemeyer (perdão, mestre, mas a figura da mulher na parede externa não faz jus à sua brilhante arquitetura) que, por si só, já merece a visita, seja pelas exposições Matéria Prima, Personagens e Paisagens Mexicanas, Panorama da Arte Paranaense.

7 Mostras

O Novomuseu, hoje chamado Oscar Niemeyer, que abriu com nada menos que sete mostras, abrange desde a gigantesca peça A Lição, de Regina Silveira, instalação com 80 m² de área, até croquis e maquetes de Oscar Niemeyer.

Uma das mais importantes e extensas é a denominada Matéria-Prima, organizada pelos curadores Agnaldo Farias e Lisette Lagnado, em torno da idéia da influência do material ou do suporte na definição do caráter da obra realizada. A seleção inclui cerca de 200 trabalhos de diversas gerações, com os veteranos Abraham Palatnik e Frans Krajcberg, ao lado de jovens talentos consagrados como Rosângela Rennó.

Outra extensa mostra é formada pela Coleção Pascual Gutiérrez Roldán, com 130 retratos e paisagens pintados por grandes nomes da arte mexicana da primeira metade do século 20 (Orozco, Siqueiros e Rufino Tamayo, entre tantos). A mostra de design Uma História do Sentar, com curadoria de Adélia Borges, trata da evolução do desenho da cadeira. Completam o conjunto as exposições Solução Curitiba (sobre o urbanismo inovador da capital paranaense, conhecido internacionalmente), História da Arte do Paraná (com obras dos acervos oficiais) e A Trajetória de Niemeyer, com curadoria do próprio arquiteto, enfocando projetos pontuais de sua longa carreira, inclusive o do Novomuseu. Por fim, há o Pátio das Esculturas, obras de autores contemporâneos brasileiros para serem exibidas ao ar livre.

AB

Museus costumam caro

Na pátria de esqueletos faraônicos como o do Tribunal de Justiça do Trabalho do juiz Lalau, a recuperação e adaptação do prédio de Niemeyer em Curitiba é dessas coisas que nos fazem acreditar em dias melhores.

Embora os custos de construção do Novomuseu tenham sido sensivelmente reduzidos graças à adaptação de um prédio já existente, não deixa de ser curioso (e didático) fazer algumas comparações com os custos de outros museus recentemente erguidos no circuito internacional. O festejado Guggenheim Bilbao custou US\$ 100 milhões. Sim, menos da metade do "navio submerso" que o arquiteto Jean Nouvel planeja para o píer da Praça Mauá, no Rio. Com perdão do genial autor do Instituto do Mundo Árabe (Paris, 1987), Nouvel foi pouco feliz em sua concepção para a franquia norte-americana em solo carioca. Submergir um museu é, também, amplificar seus custos de climatização, conservação e (com toda certeza) restauro. Sem falar no custo de US\$20 milhões para que o Guggenheim autorize o uso no Brasil do nome da cadeia de museus. De qualquer modo, o orçamento do "naufrágio" projetado está longe de bater o recorde de gastos estabelecido por duas instituições museológicas entre as mais prestigiosas do mundo: o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) e o Getty Center (Los Angeles, EUA). O MoMA novo (anexo mais readaptação do antigo prédio) custará a bagatela de US\$ 400 milhões. Uma pechincha se formos computar os gastos da instituição criada pelo falecido magnata do petróleo, Jean Paul Getty: US\$ 1 bilhão.

AB

As artes e o faxinal do céu



Residência de artistas no estado do Paraná

Fernando A. F. Bini - ABCA/

Entre os dias 17 a 31 de maio de 2002, com a organização da Secretaria de Estado da Cultura e sob o patrocínio do Governo do Estado do Paraná, realizou-se em FAXINAL DO CÉU, Sudoeste do Estado do Paraná o encontro de artistas brasileiros denominado FAXINAL DAS ARTES.

As experiências dos Encontros de Arte Moderna, realizados em Curitiba nos anos 60 e 70, sempre me deram a certeza de que a criação artística, apesar de exigir momentos de reflexão individual, precisa também de troca, de intercâmbio de idéias e de experiência compartilhada. Notando ainda a dificuldade que o artista paranaense encontra para a discussão, para o debate, incluindo mesmo os artistas de uma mesma cidade, foi esta a primeira idéia que norteou a organização deste evento, no momento que fui procurado para fazer parte da equipe.

O modelo foi uma adaptação do sistema de residência artística, novidade entre nós mas bastante utilizado nos grandes centros artísticos: durante quinze dias, cem artistas vindos das mais diversas regiões do Brasil, com uma diversidade que é a própria do Brasil, se encontraram para uma convivência criativa, para um laboratório no qual se vivenciaria a arte durante as vinte e quatro horas do dia. A organização do evento ficou a cargo da Secretaria de Estado da Cultura e contou com a colaboração de Agnaldo Farias e Fernando Bini como curadores e Christian Viveros Fauné como consultor.

O que vimos desde o primeiro dia foi uma tentativa de comunicação, de trocas, de diálogos, de debates e de discussões. A primeira semana foi de adaptação, ainda os grupos eram bem visíveis, mas começava o diálogo à partir dos que já se conheciam, dos que eram apresentados pelos amigos comuns; com os debates das manhãs, no qual cada artista podia falar livremente de sua obra, ou simplesmente mostrá-la, começou a

surgir a curiosidade e a vontade de produzir, as trocas de experiência desde os domínios dos instrumentos tradicionais como a talha direta na pedra, a moldagem do gesso até os instrumentos contemporâneos do vídeo, da informática, do som, ou mesmo da sua ausência.

Nestas trocas discutia-se sobre problemas reais, sobre casos específicos, sobre questões que estão presentes no momento de criação de uma obra. E um artista estava diante da porta do outro, com poucos passos poderia começar uma discussão ou uma colaboração.

A noite a experiência era com a criação nas outras formas de artes, ou a discussão com especialistas nas mais diversas áreas da criação, do mercado, da cultura, da mídia, etc., o que não se pretendia era que o artista ficasse fechado em um ateliê, que se pusesse a trabalhar da mesma forma como fazia



antes, naquele momento era mais importante que ele aproveitasse do lugar e do convívio, da oportunidade do encontro.

A principal relutância foi com o poder do Estado e as possibilidades que ele teria na manipulação dos artistas, mas se formou uma rede de cumplicidade entre eles, entendendo que o poder do Estado "não deve pretender impor uma estética nem criar um estilo ... mas com um ecletismo bem abrangente, favorecer a conservação, a criação e o conhecimento". lembrando a afirmação de Louis Hautecoeur, historiador da arte e administrador do sistema artístico francês por mais de cinquenta anos.

Este encontro dos artistas em Faxinal do Céu (Sudoeste do Paraná), não limitou a criação, não restringiu materiais, não disciplinou o trabalho, não impediu a invenção, não impôs linguagens, não inibiu a experiência, ao contrário, favoreceu a reflexão dos artistas para com a sua criação, os seus materiais, os seus meios, o seu próprio trabalho e a sua linguagem. A esperança de todos é que esta experiência bem sucedida tenha continuidade e que outros artistas possam provar da sua eficácia.

Cada um dos cem artistas convidados deveria apresentar um projeto do que gostaria de executar em Faxinal e, na



medida do possível, a Secretaria forneceria o material ou uma ajuda de custo, mas muitos deles mudaram os seus projetos desde sua chegada ao local, no entanto, a grande maioria continuou fazendo seu trabalho individual, somente trabalharam em grupos aqueles que já estavam acostumados a parcerias.

De imediato alguns artistas começaram a se apropriar ou a trabalhar diretamente com a natureza: Alfi Vivern e Marlon Azambuja recolheram pedras, Karin Lambrecht trabalhou com mel e terra, a madeira da região serviu a Afonso Tostes. Divino Sobral agasalhou as árvores, Gleyce Cruz interferiu no lago e Isaura Pena decorou uma árvore com ovos.

Outro tema que se destacou foi o que fazia referência ao corpo, como os rostos, ou máscaras mortuárias, de Alice Yamaura, os dedos polegares de Deise Marin, os corpos mortos de Rogério Ghomes ou a dança de Cao Guimarães. O aspecto rural da região incentivou alguns artistas a trabalharem com animais, os peixes que retornavam ao lago pela interferência de Paulo Meira, o galo que conviveu duas semanas com Márcio Ramalho ou os coelhos que foram salvos do sacrifício por José Spaniol.

Faxinal recebeu ainda a visita de alguns artistas estrangeiros que passavam pelo Brasil, como Axel Lieber da Alemanha ou Christoph Draeger dos Estados Unidos. Axel Lieber fez parte de um dos poucos grupos que se formaram durante a residência, trabalhou junto com Elida Tessler e Jailton Moreira.

Entre os observadores que auxiliavam o desenvolvimento dos trabalhos mas ao mesmo tempo colhiam informações estavam Cristiana Tejo, Francisco Faria e Reynaldo Jardim. Para Francisco Faria os artistas em Faxinal tomaram consciência que estava à mercê do mercado (galeria, curadores ou especuladores) e que deveriam fazer algo, como por exemplo, promover uma "rede de diálogos possíveis" entre si para fazerem surgir eventos sem necessidade da proteção dos sistemas de mercado.

As obras realizadas em Faxinal do Céu foram expostas de 18 de outubro a 17 de novembro de 2002 no Museu de Arte

Contemporânea do Paraná. Uma das intenções do encontro de artistas era que estes pudessem divulgar o trabalho realizado nos dias da residência para um maior número de pessoas e a exposição deveria servir como auxiliar nesta tarefa; o ideal é que ela fosse apresentada em todas as cidades que tiveram representantes na residência, para que eles também pudessem explicar o evento para as suas comunidades.

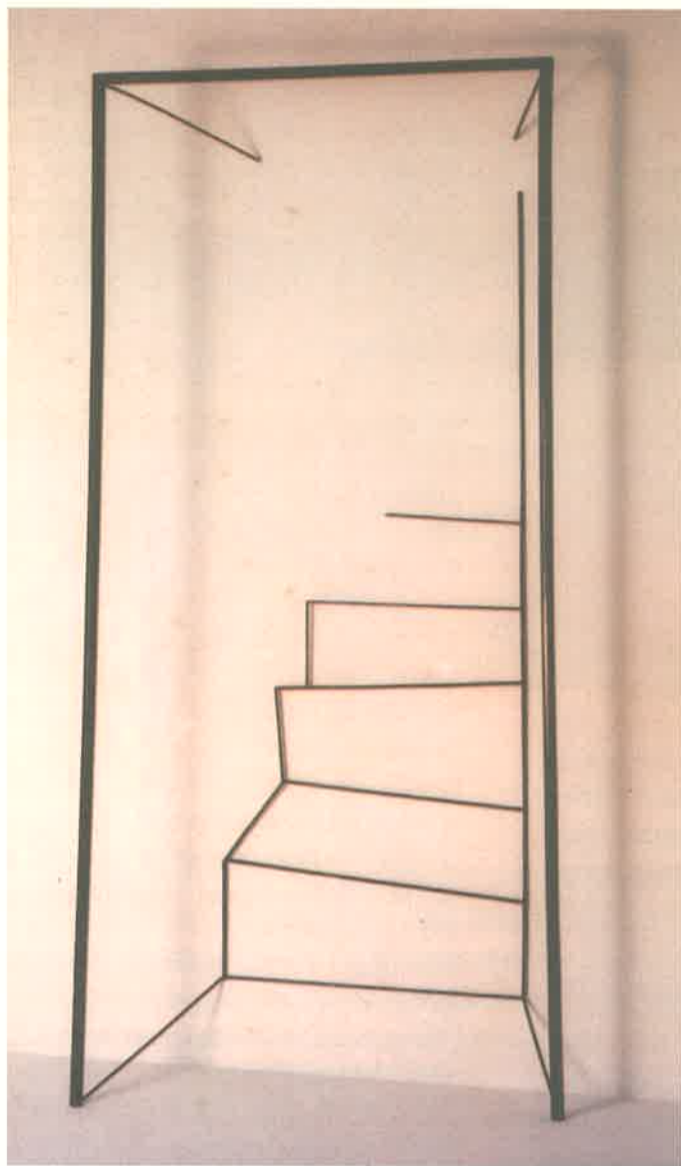
Faxinal somente pode ser plenamente compreendido por aqueles que dele participaram e, por esta razão, aguardamos que um novo governo coloque no seu projeto cultural um programa de residência artística, e por que não o Governo do Estado do Paraná que já possui este primeiro modelo e agora é só aperfeiçoá-lo. No depoimento da quase totalidade dos artistas o projeto foi válido e deverá continuar, pois o que se viu lá foi muito trabalho e obras que poderão enriquecer qualquer acervo de um Museu de Arte Contemporânea.

Artistas Residentes:

Adriana dos Santos, Adrienne Gallinari, Afonso Tostes, Alexandre Nóbrega, Alfi Vivern, Alice Yamamura, Ana Gonzáles, André Severo, Bernadete Amorim, Caio Reisewitz, Camila Rocha, Cao Guimarães, Conceição Rodriguez, Cristiana Tejo, Cristiano Rennó, Daniel Acosta, Danieli Fonseca, Débora Santiago, Deise Marin, Delson Uchoa, Didonet Thomaz, Divino Sobral, Ducha, Dulce Osinski, Edilson Viriato, Eduardo Coimbra, Eduardo Frota, Elaine Tedesco, Elida Tessler, Eliezer Szturm, Emanuel Nassar, Fábio Noronha, Fernando Augusto, Fernando Lindote, Flávia Ribeiro, Francisco Faria, Gabriela Greeb, Geórgia Kyriakakis, Gil Vicente, Glauco Menta, Gleyce Cruz, Guita Soifer, Helmut Batista, Herbert Rolim, Isaura Pena, Ismael Portela, Jailton Moreira, Jarbas Lopes, José Antonio de Lima, José Bechara, José Rufino, José Spaniol, Karin Lambrecht, Laura Miranda, Leila Pugnaroni, Letícia Cardoso, Letícia Faria, Lia Chaia, Lúcia Koch, Luiz Carlos Brugnera, Luiz Hermano, Mainês Olivetti, Manoel Veiga, Marcelo Coutinho, Marcelo Silveira, Marcelo Solá, Márcio Ramalho, Marco Túlio Resende, Marconi Moreira, Marcos Chaves, Marepe, Marga Puntel, Maria Cheung, Maria Helena Bernardes, Maria Tereza Louro, Marlon Azambuja, Marsares, Marta Neves, Marta Penner, Martinho Patrício, Mazé Mendes, Milton Marques, Nazareno Rodrigues Alves, Oriana Duarte, Osvaldo Marcón, Paulo Meira, Paulo Pereira, Paulo Whitaker, Renata Pedrosa, Roberto Moreira, Rogério Ghomes, Rossana Guimarães, Shirley Paes Leme, Stella Barbieri e Tânia Bloomfiel.

Santa Catarina

VIII Salão Nacional Victor Meirelles



Arnaldo Bataglini - escada. Escultura latão 210 x 80 x 21 cm. 2002

Ruy Kronbauer - ABCA/ SC

Foi aberto no dia 25 de novembro de 2002 e permaneceu no Museu de Arte de Santa Catarina até 02 de março de 2003, o VIII Salão Nacional Victor Meirelles promovido pela Fundação Catarinense de Cultura e Museu de Arte de Santa Catarina.

Participaram da seleção deste salão os curadores: Katia Canton, Regina Silveira e Fernando, Cocchiarale. Participaram na comissão de premiação Katia Canton, Adolfo Montejo Navas e Tadeu Chiarelli. Mesmo sem representantes locais o número considerável de curadores de outros estados é compreensível, quando temos possibilidades de evitar hierarquias hegemônicas no âmbito dos artistas selecionados em um Salão Nacional. O referido Salão é constituído pela seleção do trabalho de 30 artistas de várias partes do Brasil. Sobre os artistas premiados neste salão temos como 1o Prêmio: "Anônimo", MG, Impressão Digital. O artista Eduardo Srur de São Paulo, conquistou o segundo prêmio com uma intervenção urbana e o Terceiro Prêmio foi para Rochelle Costi, SP, fotografia. As Referências Especiais do "juri" foram para Frederico Dalton, RJ, fotografia. Paulo Gaiad, SC, objeto, e Raquel Stolf, SC, instalação. Neste caso, destacam-se como postura local dos artistas catarinenses, nomes como Paulo Gayad, Raquel Stolf e Rafael Rodrigues. Antes de refletir sobre alguns aspectos do VIII Salão Nacional Victor Meirelles vale citar aqui três importantes pensamentos ao qual estarão inseridos ao longo deste texto. Primeiro "A arte contemporânea parece uma língua estrangeira" (Philip Yeanewane). Segundo "Se não tem público porque persistem os Museus?" (Santos). E terceiro "A arte é um segredo e deve-se compartilhar-se e transmitir-se como uma mensagem entre seus conspiradores" (Duchamp).

Tenho acompanhado o Salão Nacional Victor Meirelles desde sua 1ª Edição portanto posso constatar que ao longo dos anos, suas diferentes edições assumiram diferentes eixos

norteadores mostrando linhas de investigação com características predominantes. Posso dizer que a exibição atual está mais clean, mais branca, simples, asséptica, onde existe um espaço maior em volta das obras que permite que os trabalhos possam de certa forma, "respirar". Estes dados trazem evidências talvez da busca de um interesse mais espiritual através de representações menos pretensiosas. Segundo uma das curadoras do 8o Salão Nacional Victor Meirelles, Katia Canton, "no mundo contemporâneo, na medida em que o projeto modernista de vanguarda se esgotava, no decorrer do séc. XX, como ele se esvaía a tentativa obstinada de experimentar o inédito, de criar o novo - obsessão que a crítica de arte americana Rosalind Krauss chamou de "o mito modernista da criação do novo". Agora aposta-se no esgotamento e na decadência desse formato. Segundo Canton, os Salões de Arte Contemporânea são espaços de diálogo, pois seu perfil é diferente do projeto modernista que muitas vezes tinha a função de agrupar determinados movimentos, gerar tendências e, chocar o público. Os Salões de Arte Contemporânea são espaços de diálogo sem o compromisso com o novo e representam a possibilidade de agregação de diversas linguagens". Tal afirmação parece estranha, pois ficou evidente neste salão o predomínio de meios fotográficos. O diálogo proposto nos salões se faz presente na aceitação das diferentes manifestações ao perseguir sentidos e idéias que definem a arte contemporânea. Os conteúdos "abertos" das formas de arte contemporânea sugerem diálogos com o público que nem sempre acontece devido a falta de informação sobre crítica social, ecologia, sonhos, imaginação, problemas existenciais, o estranhamento, enfim sentimentos expressos pelo artista em acordo com o mundo em que vive. Por outro lado, neste Salão, em particular, surge o entusiasmo pelos novos meios de reprodução mais sofisticados oriundos da fotografia que renascem na dialética da ciência, da técnica e do olhar sensível e espiritual do artista. Sobre a questão da manipulação das imagens, o que significa iniciar uma obra de arte à partir de outras imagens? Ou seja começar daquilo que já está pronto, de um simulacro, de uma metáfora da mídia, ao invés de produzir através de seus próprios registros como uma imagem de primeira geração? Talvez esta postura seja uma continuidade daquilo que propõe e oferece o conceito de Obra Aberta. Uma característica da Arte Contemporânea presente neste salão é a quebra da continuidade ou linearidade que leva à dupla leitura diante de seus fragmentos. Após ao conceito de "Obra Aberta" de Eco, tais pensamentos contribuíram para deslocar alguns conceitos da Arte Moderna para a Arte Contemporânea em seus diferentes meios, tais como construir, desconstruir e reconstruir poéticas não lineares de representação. Provavelmente hipotizamos que desta maneira, através dos novos meios em acordo com nosso tempo como a colagem, a citação, técnicas avançadas de fotografia entre outros para compor imagens de 2o geração o processo criativo do artista terá maiores possibilidades de representação e de revisão. É importante lembrar sobre o fato de que a partir do surgimento da fotografia as instituições artísticas foram perdendo o caráter exclusivista na divulgação da produção artística em virtude da evolução dos meios de comunicação tecnológicas. A fotografia é um dos agentes causativos deste fenômeno por ser entre outros motivos a primeira técnica de reprodução de imagens. Porém na atualidade multiplicar as cópias não parece ser o principal objetivo dos artistas que trabalham com esta técnica. Algumas técnicas não ortodoxas de representação fotográficas denotam com propriedade uma busca de originalidade em cada obra. Parece um caminho de invenção nas imagens técnicas já criadas. É esta talvez a diferença da utilização da fotografia no período modernista diante da contemporaneidade. O que quero dizer é que atualmente existe uma busca pela originalidade dentro de uma técnica de reprodução e repetição mecânica das imagens. Talvez seja uma conduta para valorizar um trabalho que resulte em milhares de reproduções. Tal problema determinou novos caminhos de valores artísticos. Talvez aqueles presentes na idéia do artista quando reconstrói ou interagem em imagens existentes e não mais como um investimento na originalidade da obra criada. Neste contexto os artistas fotógrafos ou não, utilizam muitas vezes recursos eletrônicos para transformar suas fotografias. Os circuitos eletrônicos tem sido usados com frequência nas instalações, integrando vídeos, pinturas, textos e sons (CDs) e fotografias de grandes tamanhos. Tais reflexões sobre outras dimensões da fotografia nos dias de hoje denotam pelos artistas uma tentativa de democratização das suas obras contrárias a banalização das linguagens. Neste Salão tais reflexões estão representadas quer seja na ousadia de

seus materiais insólitos entre muitas fotos, entre outros meios que vem a compor inusitadas poéticas visuais que se fazem presentes nesta exposição.

Observamos intenções poéticas que surgem de modalidades artísticas, gravuras, insólitos jogos lúdicos que irão fazer parte da decifração da intrigante fruição de tais metáforas presentes nesse salão. As imagens digitais sobre espelho de Alfredo Nobel parecem remeter à desarmonia entre a opulência e o estado lastimoso da miséria. Nesse caso as imagens parecem nutrir-nos com valores éticos já destituídos da sociedade. A obra tem vários motivos para tornar-se agressiva, porém através do modo de ser, de pensar ou viver próprio de Alfredo com a sutileza da linha formada e as cores diante do fundo-espelho, denotam uma certa transparência no trabalho e porque não dizer uma espiritualidade? O caráter de arte mental, interatividade, fim das barreiras estéticas, está presente em toda exposição. Nesta mostra, com as releituras tão só existe uma sensação de maior liberdade, de ilimitadas possibilidades para explorar o passado como uma outra, cujo estado é vago, fútil, disperso ou com estranhamento. Técnicas digitais de fotografias, fotomontagens e eletrofotografuras, citações, entre outros meios, muitas vezes oriundas da hipermídia, podem ser a base de seus usos para também denotar comentários sociais que muitas vezes manifestam as dramáticas crises da vida material e espiritual do homem do séc. XX.

Na exposição, é possível perceber também em suas poéticas visuais a inexistência de nobreza ou possíveis hierarquias. Fotografias recriadas embebidas em solidão, únicas no mundo, outras soltas, lúdicas sem referências, sem fundamentos radicais quaisquer que sejam, e, que por fim apontam para um insólito mundo semi-consistente de corpo ou origem. Linhas, desenhos, galhos, heróis, metamorfoses inacabadas, citações (muitas) em dispersões, guardam a indecisão de obras completas. Talvez pela ausência de signos e os poucos colocados, sugerem para o nosso olhar uma reorganização mental para compreendermos o sentido das obras de acordo com nosso background (Arte Conceitual) Outra corrente destaca-se nesse salão: são as poéticas que revelam o niilismo, que porém não significa que devemos abandonar o diálogo com a obra e sim reve-lo se possível de modo diferente. Na exposição existe uma sensação de que a maior parte dos trabalhos selecionados remetem ou estão embutidos em alguns ícones do passado. Neste caso vemos diversas possibilidades de criação para os artistas nas suas narrativas visuais repletas de sobreposições e dispersões simultaneamente integradas com seus próprios referenciais cotidianos. Supomos que no caso da arte conceitual nas suas instalações entre outros meios de representação, as leituras de tais obras poderão emergir através de experiências culturais

na era da tecnologia virtual



herdadas amenizando seu estranhamento. Porém, como já foi dito as Instalações que propõe a participação do público, estão presentes em poucas obras neste Salão. Elisa Queiroz, fotógrafa com a instalação: saquinhos de chá, acrílico, madeira, metal e porcelana “não eclética” com sua obra “sirva-se”: investiga nesta exposição, a fotografia não como simples cópia da natureza em suas fotos interfere, mas propõe fantasias que nas fotos tornam-se imagens reais diante do registros fotográficos com cores que lembram aquarela e transparências, fragmentos de espaços insólitos, talvez buscados.

Diante do que foi dito, este salão insere-se com diversas aproximações das Exposições de Arte Contemporânea Internacionais pois suas obras dialogam através de princípios que constituem seus reflexos locais, sociais, e culturais através de “um fio condutor” com o mundo que é divergente. Se convergem quando observamos em suas diversas manifestações que apresentam entre si fundamentos de algumas ciências como a antropologia, a filosofia, a psicologia entre outras que a constitui. A representatividade dos artistas selecionados reflete através de suas manifestações o interesse pelo comportamento do ser humano, seu desenvolvimento na história, sua expressão seus costumes, crenças, e seu papel diante das novas tecnologias que se relacionam com a mídia. Porém denota em sua essência, apesar do fenômeno de desterritorialização cultural, um caráter de recuperação antropológica nos quais mantém alguns de seus traços originais. Essas considerações refletem-se enquanto poéticas, o efêmero, um caráter frágil e sedutor. Outros nos revelam uma leitura mais difícil de análise com a iconografia que nos vem representar. A curiosidade de experimentar o mistério nas “íntimas” instalações, indagam sobre qual seria o ponto fixo, o que alguns artistas cultuam enquanto suas “mitologias individuais” e que tecem suas relações com algo que nos parece raro, e que a priori não compreendemos mas o desejamos. Ou seja, o que esta na frente, os seus vazios são completados por nós e esses não são mais pertencentes ao artista mas tornam-se também nosos enquanto participação mental. Assim, podem ser transgredidos e corrom-

pidos por nossa imaginação ou seja, os ícones reinventados na mente de cada um de nós. A produção que aparece nesse Salão nos mostra o que ocorreu no recente “surto” das suas formas expandidas de representações visuais em relação as décadas passadas. A Arte Contemporânea parece cada vez mais denotar o seu caráter dispersivo, isto é, o texto em aberto sem um momento em que se acaba ou se conclui alguma coisa; conclusão, termo final, pois na Arte Contemporânea não existe um ponto além do qual não se pode prosseguir; existe o extremo e não o limite. Ao pretender selecionar e avaliar estes trabalhos enigmáticos e mutantes na sua concepção de conteúdo e forma, é uma atitude no mínimo árdua, pois sabemos que os trabalhos enviados para o salão fazem parte de uma fração, de um momento e de uma longa pesquisa dos artistas. Penso nisso, também, porque quem seleciona influencia o público e não deixa de assumir o caráter de formador de opinião sobre (neste caso) o que é arte contemporânea. Talvez uma das maiores contradições que reside no VIII Salão Nacional Victor Meirelles. Acontece como em tantos outros certames, quando a arte é colocada em um diálogo pendular que oscila entre a liberdade de expressão e o juízo de valores evidenciado por seus curadores. Tal fato suscita algumas questões. Se optamos pela arte como patrimônio coletivo, não seria coerente julgar aquelas obras que fazem mais sucesso com o público ao invés de selecioná-las antes destas cumprir parte de sua missão? Ou não existe interesse por um de seus principais objetivos? Non sense? Ou será que ainda dependemos da hegemonia intelectual da subjetividade daqueles que fizeram a curadoria do salão? Porém o procedimento da crítica ao julgar a arte contemporânea em suas diferentes formas de representação sob forma de análise estética, comentário e apreciação teórica, possui como função discernir através de critérios pré-estabelecidos aqueles trabalhos que por qualidades merecem estar na exibição. Este é outro ponto nevrálgico, pois na medida que tais critérios não são discutidos publicamente pela curadoria, a crítica torna-se obsoleta, uma questão não solvida, e que pode gerar insatisfação, confusão e dúvidas nos participantes envolvidos assim como para seu respectivo público. Ainda, o público corre o risco de ser condicionado passivamente aos critérios dos curadores, quando estes raramente são explícitos. O público tende a valorizar a produção apontada pelos críticos porém sem saber quais foram seus argumentos. Desse modo a curadoria pode ser impositora. Nesse caso é condição si ne qua non que tão logo seja divulgado o resultado dos artistas selecionados e premiados, que haja uma postura profissional e ética desses curadores.

Para os artistas selecionados, não selecionados, os monitores do setor de arte educação e para o público de forma ge-



Geraldo Valério - s/ título. Polaroid. 2000



ral, faz-se necessário saber quais os critérios e as referências relevantes sobre as obras que a curadoria adotou como ponto comum para valorizar às plurais poéticas visuais resultantes de contrastes diversos. Com mais esclarecimentos, acredito, poderemos conquistar um eixo catalisador entre a obra, o artista, a curadoria e o público, ampliando saberes e modos de decifrar os novos códigos da conceitualidade da arte. Sabemos que eventos como este, culminam na realização de uma mostra e na publicação de um documento sobre o momento artístico do salão, porém acreditamos que essas atitudes não são suficientes. Seus esforços em produzir informações o que as obras refletem são para os críticos ou para o público? Talvez isso não seja mais levado em consideração, porque canso de afirmar, que tais pessoas “equipadas” para fazer seleção vêm com pressa e vão embora rapidamente com seus “caches”. Isto é uma atitude totalizante, hierárquica e egoísta, pois nos parece que tais seleções são feitas por eles e para eles. Acredito que a curadoria, os críticos, a seleção e o julgamento, fazem parte de uma primeira etapacorrespondente de suas funções, a 2ª etapa seria divulgar para o público, quais os pontos estabelecidos, critérios (se tem) e quais foram os motivos para a premiação entre tantas outras facetas que envolveram este tipo de trabalho. Penso nisso no sentido de amenizar a falta de informação sobre o Salão. Isso poderia ocorrer através de palestras, ou mesmo na noite da premiação, já que é um dos únicos dias da exibição que existe público. Pouco importa para eles se mais uma vez, apenas uma pequena elite erudita ou “intelectual” poderá dialogar c/ as obras. Porém para tapar o “gap” enorme da incompreensão do público, devemos pensar que uma grande esfera de diferentes classes sociais também desejam acessar ao conteúdo dessas obras, mas devido ao estranhamento se afastam e criam uma imagem negativa de tais obras. Neste caso volta o “romântico” argumento de que tal público despreparado faz uma leitura de acordo com sua experiência de vida. No entanto retorna o distanciamento e portanto sabemos que este não é um caminho satisfatório para a compreensão razoável.

Sendo assim, o público de modo geral, despreparado não entende as razões daqueles herméticos sinais. Este ano observamos um certo fechamento e recuo no VIII Salão sem perspectivas para o futuro, sem outras perspectivas que as provenientes do âmbito do indivíduo. O interesse da maior parte das obras se deve à sua ambivalência e não exclusivamente ao seu poder de representar um elo catalisador. Por isso talvez sentisse a ausência de um fio condutor, de um pensamento integrador de algum acontecimento forte. Os problemas sociais não despertaram nenhum eco ou interesse nesse Salão e se o fizeram, foi com timidez e descrição. O que há para destruir, onde revelamos a nossa audácia diante de nossos descontentamentos existenciais? O que era ontem ruptura, hoje é conformismo, oportunismo? Ou destruição? Segundo Ferreira Gullar, talvez a grande revolução de agora é redescobrir como aliás muitos artistas dentro e fora do Brasil, que a arte é uma invenção do homem e que sua destruição só nos empobrece a todos. A falta dessa seção mais criticável talvez na forma de preocupações de refletir problemas sobre as novas gerações teria mostrado sensibilidade para tais temas. Não teria a pretensão e nem conseguiria aqui esgotar fatos tão complexos sobre esse Salão, que ao final é livre, relativo, subjetivo e aberto para pensar, em oposição quer aos fins intermediários que servem à consecução de fins mais elevados. Enfim, as ambivalências, reflexões, refutações sobre os estímulos lançados nas obras dessa exibição e respostas para nossas indagações provavelmente encontraremos no próximo. Apesar de resistências e rupturas presentes neste grande laboratório do pensamento, por fim as técnicas oriundas da fotografia conquistaram seu devido espaço no 8o Salão Victor Meirelles. Diversas indicações sobre a arte contemporânea, demonstram ser uma produção que resulta de condições, ideologias, processos, técnicas, costumes muitas vezes em conflitos com tradições, cujos valores não dão mais conta no período contemporâneo. Sem a pretensão de exaurir este fascinante assunto sobre este salão e a Arte Contemporânea, e aqui nem seria possível, neste breve ensaio, com certeza, ficam alguns ecos e segredos calados, daqueles artistas que não tive oportunidade de fazer alguns apontamentos, porém sabemos que suas obras estão prontas a falar-nos visualmente na exposição.

Santa Catarina

Fundação Hassis para preservar a obra e um arquivo de memórias da arte catarinense



VENTO SUL COM CHUVA - 1957
Guache sobre papel 0,40 X 0,50 m

Sandra Makowiecky - ABCA/ SC

Foi inaugurada em Florianópolis, a Fundação Hassis, que pretende ser um marco na história das artes plásticas em Santa Catarina. A Fundação Hassis, que iniciou suas atividades há um ano e meio, começou nova etapa. Criada pelas filhas do artista Hassis e de sua mulher, a fundação inaugurou, em 10 de dezembro de 2002, sua sede própria.

Com supervisão e orientação da arquiteta Elisa Ennes, especializada em museologia, o novo espaço físico, que começou a funcionar no histórico atelier de HASSIS, no bairro de Itaguaçu, é resultado da parceria firmada com a UNICA – Centro de Educação Superior, a Construtora Novo Espaço e a Escola Autonomia. A Fundação HASSIS tem em sua inauguração a primeira etapa de um projeto mais amplo, que pretende abrir espaços para a preservação e o estímulo da criação cultural de Florianópolis, como também do Estado de Santa Catarina. Nessa primeira fase, a inauguração do Museu HASSIS, com a exposição “Revendo HASSIS”, coletânea do acervo deixado pelo artista, que compreende 580 telas e 1200 desenhos, e a mostra “resgate e recuperação do acervo fotográfico e de filmes do artista”, projeto patrocinado pela Intelbras, assinala o funcionamento efetivo da instituição. Nascido em Curitiba em 1926, Hiedy de Assis Corrêa residiu em Florianópolis desde os dois anos de idade. Em 1957, participou da primeira mostra coletiva e, no ano seguinte, obteve o 1o. lugar no Salão do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis - grupo de arte “modernista”, que ele fundou no mesmo ano com artistas, como Meyer Filho, Jair Platt, Hugo Mund Junior, Tércio da Gama, Vechietti, Rodrigo de Haro, entre outros. Pintor e desenhista, Hassis obteve muitos prêmios e participou de centenas de mostras individuais e coletivas no Brasil. Um de seus trabalhos mais conhecidos é a tela “Vento Sul”, ícone do grupo modernista, ligado ao grupo da revista “Sul”. Hassis faleceu em 20 de janeiro de 2001. A Fundação Hassis vai abrigar também museu, oficinas, eventos multimídia, arquivo, loja de artes e área de pesquisa. Passa a ser um grande referencial para a arte catarinense.

Imagens registradas em super-8 e vídeo, fotos, álbuns, recortes de jornais, catálogos, livros, fizeram de Hassis um grande pesquisador da memória da arte Santa de Santa Catarina. É importante assinalar que este material está ricamente catalogado por períodos/datas/décadas. Há uma infinidade de material artístico guardado, de sua produção e dos contemporâneos. Trata-se de uma fonte de informações que não poderá ficar esquecida. A idéia da Fundação é colocá-la à disposição do público e dos pesquisadores. Hassis, em vida, era referência para alunos e pesquisadores, sempre à procura de informes sobre a produção cultural do Estado e recebia todo mundo em seu ateliê. Hassis poderá ser lembrado como “o contador que pinta histórias”. Dizia: “...tenho imaginação, mas não consigo escrever, então, pinto, desenho. O criador tem que contar alguma coisa, precisa manter uma história na tela”. O artista descreveu assim a cidade: “Florianópolis, anos 40, pacata, com suas noites de black-out, missa das dez, paletó e gravata, vestido novo, footing, Pérola, Gato Preto, Bom Dia,

empada do Chiquinho, Miramar, madrugada do café do mercado, saída do Carl Hoepcke, às 24 horas, carnaval do Lira e do Doze, Bororós, Bocaiúva do Agapito, Cine Odeon, Imperial, Rex depois do Ritz, Bogart com a colt 45. Participava dos acontecimentos do mundo pela rádio, Philco, Philips de pé de ouvido (...) Não ficava o ilhéu alheio ao que acontecia no mundo... (Hassis, 1983)¹. Muitas de suas obras lembram o Carnaval, tantas vezes retratado por Hassis em seus quadros, desenhos e nas decorações que fez para o Clube Doze de Agosto e Lira Tênis Clube, entre 1961 e 1982. Mas há ainda referências à natureza, à praia de Itaguaçu, na região continental de Florianópolis, onde morou até a sua morte: Além do Carnaval, paisagens da Ilha de Santa Catarina, como o vento sul e a chuva e também a temática circense, a vida noturna na boca do cais, motivos folclóricos, guris trocando figurinhas, temáticas de postos, de bares, da turma da madrugada. Pintou muitas séries sobre temas diversos. A diversidade das séries, a princípio assusta: “Humanidades”, “O homem e os sete”, “Arquibancada”, “O circo”; “Ontem-manhã”; “Itaguaçu”; “Via Crucis”; “Moisés e o bezerro de Ouro”. “As sete embalagens”, “Os sete pecados capitais”. Daí suas designações em politemático, múltiplo, mas uno, versátil. Sua preocupação incidia na renovação da linguagem, com as tradições, cultura e memória da sua tribo, uma ilha perdida no sul do atlântico, como costumava dizer. Com relação a técnicas, Hassis transitou no desenho, pelo grafite, nankim, aguada, lápis-cera, fez colagem, pintura em guache, óleo, acrílico, suporte em papel, papelão, compensado, tela, duratex e esculturas em madeira, principalmente. Ao ousar na utilização de materiais expressivos, com a obra “Gol” e “Sapateiro”, de 1965 acaba se transformando no introdutor da linguagem POP na arte catarinense, através da inserção de colagem de capas de revistas, redes de futebol, textos de propaganda e até a própria bola. “A minha pintura parte para aspectos sociais, mostra o homem em seu cotidiano, como marinheiro preocupado com o vento sul, a pressa no dia-a-dia, os garotos trocando figurinhas...Essas coisas todas é o que eu gosto”, dizia ele. Assim, nesta temática de iconografia do cotidiano, a sua preocupação é a realidade ilhoa, sua paisagens, costumes, barcos e trapiches, praias, arquitetura, folclore, povo, hábitos. No catálogo de uma exposição realizada em 1961, consta: “O que se expressa na arte de Hassis é o apego à vida e a expressão de fatos vivenciais que podemos ver e sentir ao nosso redor, se tivermos olhos sensíveis para a percepção do pitoresco e do essencial na vida. Vejam-se os barracos dos morros e praias, os cantos da cidade, as crianças soltando pandorgas, os carrinhos de cavalo, os barcos: tudo isso aparece nas pinturas de Hassis, com suas vidas e características próprias, que é um maravilhoso mundo de cor e movimento” (1961)². Ainda com relação à Florianópolis, fundamental destacar o trabalho que realizou em 1965, quando realizou desenhos motivados no folclore ilhéu, em mosaico português ou *petit pavê*, para cinco praças públicas de Florianópolis. O livro “Hassis na Praça XV”³, traz a explanação desta obra em seus detalhes. Com este trabalho, marcaria uma nova fase na urbanização das nossas praças. Agora, após sua morte, sua família criou em 2001, a Fundação Hassis para preservar a obra e o espírito deste multifacetado artista. Com extremo profissionalismo, a fundação Hassis vai se consolidando, constituindo-se em uma iniciativa inédita na vida cultural catarinense. Pelo visto, mesmo não mais fisicamente entre nós, continua a provocar rupturas e a deixar marcas que aterrisam para transformar. A obra da Fundação, bem como tantas que deixou, resgata e traz para o cotidiano, elementos lúdicos e artísticos do referencial cultural da Ilha de Santa Catarina, reafirmando Hassis, como nosso pintor de histórias. O contador que pinta histórias. Prefiro assim. Creio que ele também.

Referências bibliográficas

4 Hassis . Agosto de 1945, Hiroshima, Nagasaki. Março de 1983: Jornal “ Ô Catarina”, número 44, janeiro de 2001.

2 Lojas eletrotécnicas. Hassis: Desenho e Pintura. Florianópolis, 1961. Catálogo de Exposição.

3 IpuF- Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis. Hassis na Praça XV :



Marcos kimura expõe a Ilha Zen Florianópolis

Osmar Pisani ABCA/SC.

Marcos Kimura é um pintor abstrato, que expõe na Casa de Cultura Bento Silvério, o casarão da Lagoa da Conceição, os mais recentes trabalhos. Sua formação lhe dá os fundamentos da consistência de seus quadros, definindo bem as possibilidades do material plástico que emprega. São nove paisagens, em técnica de acrílica sobre tela e colagem. Cada uma delas reflete uma nova relação conceitual entre a realidade dos contornos da Ilha de Florianópolis e o sentido gráfico das formas.

A rigor, Kimura dá continuidade à tessitura formal dos grandes artistas nipo-brasileiros Manabu Mabe, Tomie Othake, Kazuo Wakabayashi, Yutaka Toyota, que transmitem a herança genética da abstração, enfatizada pelo olhar samurai e pela harmonia hierática da filosofia Zen. Mas como reage o espírito do artista, que vive na Ilha de Santa Catarina, onde a luz e demais aspectos físicos influenciam tantos artistas do passado quanto os artistas viajantes, que vieram atraídos pela exuberância da flora e hospitalidade do indígena? Quais seriam as



Marcos Kimura - Paisagem V. 150 x 40 cm. 2002 Foto de Rudi Bodanese



Marcos Kimura- Paisagem IV. 40 x 150 cm. 2002

decorrências das obras de nossos expoentes, como Vítor Meireles, Eduardo Dias e Martinho de Haro, sem dúvida os mais elevados exemplos da plasticidade local?

Assim, entre os apontados vetores, luminosidade e beleza, Kimura, sem perder-se em influências explícitas, reinterpreta o fascínio linear da Ilha e o reverência com introspecção zen, que perpassa as obras, nas quais o sentido geométrico aponta elementos visuais ressaltados pela estrutura física da Ilha, sem utilizar-se do gestualismo caligráfico dos antepassados. Ao contrário, de modo sutil e impecável, Kimura cria novos códigos abstratos, através da colagem e evidência, à esfera de sua memória ancestral, imagens do presente, revelando as forças orgânicas dos entornos entre a terra e o espaço.

A inclusão da colagem amplia a leitura da composição, projetando um adensamento do olhar e acentua a sensível contenção das linhas horizontais, delimitando espaços e mantendo a coerência das cores.

Marcos Kimura tem inédita outra série de pinturas Kabuki -, cuja ascética limpeza torna-o um importante representante do abstracionismo entre nós, inspirado na sabedoria do mestre Keya Sugano. Que essas obras de arte repercutam, no espaço da capital e de todo o Estado

de Santa Catarina, com a ressonância do conteúdo teórico e artístico que contém.

Entrevista a Osmar Pisani – ABCA/SC Casa da Cultura

A Casa da Cultura de Joinville, criada em 1970, em pouco tempo se impôs na comunidade pela qualidade e abrangência de seus eventos. Ao abordar as diversas linguagens que compõem o universo da cultura catarinense/brasileira, definiu sua imagem como um belo átomo cheio de energia com núcleos em toda a cidade. A entrevista abaixo com a diretora da Casa, nos dá uma idéia da importância de suas atividades.

1. Qual o perfil da escola, seu projeto pedagógico e a importância da escola para a comunidade?

A escola oferece cursos regulares de arte, em pintura, cerâmica, história da arte, desenho, porcelana. O projeto pedagógico explora a poética reflexiva e a análise crítica, e procura envolver os alunos com a comunidade, como, por exemplo, nos painéis para a descontração pública no Hospital Municipal. Importante lembrar ainda os projetos para Oficina de Arte Contemporânea, cenários e exposições que serão levados aos bairros, através da Caravana da Cultura.

2. Quais os cursos oferecidos pela Escola de Música Villa-Lobos e como seus professores se atualizam?

A Escola de Música oferece os cursos de Canto, Piano, Violino, Viola, Contrabaixo, Violão Erudito e popular, Flauta doce, Flauta transversa, trompete, trompa e trombone. Também oferece cursos teórico-práticos como iniciação musical (infantil), Musicalização, Teoria e Percepção Musical, Harmonia e História da Música. Cada vez mais a Escola de Música tem se aperfeiçoado, através da reciclagem de seus professores, concursos de especialização, como estruturando seu projeto-pedagógico, procurando assim cada vez mais, atender as necessidades e aos anseios da comunidade joinvilense, através de grupos como a "Camerata A Cinco" e o "Madrigal".

3. Como está hoje a Escola Municipal de Ballet e o que podemos esperar dela para o amanhã?

A Escola Municipal de Ballet já fez muito pela cidade, já que foi através dela que surgiu o Festival de Dança de Joinville em 1983, hoje conhecido nacional e internacionalmente. Ao longo destes anos, a Escola passou por inúmeros momentos positivos, refletindo nas suas colocações em eventos nacionais e internacionais. Hoje, a escola inicia um processo de reestruturação, visando a implementação de um programa político-pedagógico que servirá de base ou alicerce na construção do conhecimento técnico/teórico da dança clássica. Este programa visa a sedimentação de objetivos, metas, proposta filosófica e grade curricular. A Escola Municipal de Ballet já é regulamentada por lei, o que se espera é através destas novas diretrizes os alunos matriculados possam vir a ter um ensino continuado, como se encontra em inúmeras escolas da Brasil. Ano após ano, há um crescimento na carga horária em número de vezes por semana e no tempo de cada aula, possibilitando ao aluno uma formação como bailarino.

Casa da Cultura de Joinville

um depoimento

Marina Heloísa Medeiros Mosimann

Em meados de 2000 fomos convidados, pelo então presidente da Fundação Cultural de Joinville – Edson Busch Machado – para administrar a Casa da Cultura de Joinville. Primeiro veio a apreensão, contudo, por sermos guerreiras, aceitamos o desafio. Assim foi que, na oportunidade, ingressamos na direção geral da Casa da Cultura, sob a gestão municipal do prefeito Luiz Henrique da Silveira, hoje Governador do Estado de Santa Catarina.

Ao depararmos com a nova missão, vislumbramos, como questão primordial de nossa administração, a abertura total, principalmente organizacional da instituição à sociedade, para, então, formalizarmos uma direção compartilhada entre o corpo administrativo, docente, discente, comunidade de governo.

Para que nosso objetivo se tornasse realidade era imprescindível a radical necessidade de integração funcional da Casa da Cultura, para que, resolvidas as eventuais pendências, viéssemos a colher os melhores frutos de trabalho. Enfim, o desafio não era pouco, mas certamente superável.

Foi assim que, no decorrer dos primeiros meses, já podíamos sentir a inexistência de barreiras. A qualidade e capacidade técnica, o desprendimento e a colaboração do grupo foram totais, mesmo porque a receptividade em relação às nossas proposições era total.

O talento do pessoal da Casa da Cultura de Joinville era inquestionável. Isso só veio a nos incentivar e prosseguir. Novos e arrojados projetos se tornariam realidade.

Pelo apoio incondicional recebido, conseguimos integrar de forma concreta artes plásticas, música e dança. Portanto, tínhamos a certeza de ter conseguido formatar um novo conceito de desenvolvimento cultural a olhos vistos, pelos mais variados cursos disponibilizados.

Mestres e funcionários ainda são o conjunto máximo Por tudo isso, que a Casa de Cultura viria a tornar-se, como hoje se tornou, um monumento à cultura de Joinville. Mestres, aprendizes e funcionários de extrema dedicação foram, e ainda são os principais interlocutores dos trabalhos realizados, que elevaram o interesse da sociedade de resultado, e responsáveis pelo reconhecimento das atividades desenvolvidas pela Casa da Cultura de Joinville, a ponto do reconhecimento, em abril próximo, do merecido Prêmio Nacional concedido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte. A todos que nos auxiliaram, nosso reconhecimento. Ao atual presidente da Fundação Cultural de Joinville, Carlos Adauto Virmond Vieira, pela confiança e disposição depositados para o aprimoramento da Casa de Cultura. Aos mestres e funcionários da Casa da Cultura, nossa sincera gratidão pela oportunidade deste aprendizado. Por fim não poderíamos deixar de registrar que, por isso, constantemente nos perfilamos àqueles que resultam em incontestáveis valores culturais.

MAC faz 40 anos

Programação Cultural - 2003

Ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) foram apresentados 12 projetos de exposições, seminários, cursos e eventos, programados para o ano de 2003. Essas atividades estão sendo selecionadas e priorizadas de acordo com critérios de curadoria e de viabilidade. A seguir, a descrição de alguns projetos, que já contam com apoio, e que estão em destaque:

Exposições para os próximos meses:

Exposição Permanente do Acervo MAC USP - mostra representativa sobre a trajetória histórica do Museu, destacando contribuições dos ex-diretores do MAC USP, artistas, especialistas da Universidade e da comunidade, em comemoração aos 40 anos de fundação. Esta iniciativa será acompanhada de seminário e seção de homenagem às personalidades envolvidas com a trajetória histórica do Museu.

Data: 08 de abril de 2003.

Bukichi Inoue

Intervalo Decisivo nº 5, 1961

Exposição do Acervo Diálogos no Espaço (Fase III) - vários artistas do acervo MAC USP contribuem na trajetória da tridimensionalidade contemporânea. As obras desta mostra Diálogos no Espaço resgatam uma dimensão de tempo mais próxima de hesitações, indagações e conceitos do homem atual. Após as rupturas dos cânones preestabelecidos no passado pelas obras, como pintura, escultura e desenho, em seus suportes ou bases convencionais, os tridimensionais tiveram sua evolução histórica: parecem registros imediatos que se confundem com o próprio artista.

Temporárias Nacionais

Diálogos de Arte Contemporânea (título provisório) - exposição de artistas que em seu percurso artístico representam pontos importantes no acervo do Museu. A proposta é convidar cada artista para que esse intervenha no espaço do Museu, proporcionando ao público a observação de seu processo criativo.

D. Quixote - nesta série D. Quixote, Portinari, limitado ao lápis de cor, realiza mais uma vez o seu sentido da cor e da mensagem e prova que a sua capacidade vence os limites do material. Inspirada na obra de Cervantes, esta série consegue ilustrar um mundo de símbolos, sem perder a forma humana, a intensidade e a naturalidade da vida. Estes símbolos exprimem um mundo de fantasia, de liberdade, de aspiração ideal, de heroísmo, e constituem o sonho impossível de D. Quixote - a apoteose do herói popular. Data: 20 de fevereiro de 2003.

Antônio Henrique Amaral, Brasileira 9, 1969.

Tomoshige Kusuno, Minúsculo e Maiúsculo, 1965.

Nave dos Insensatos - durante o Encontro com os artistas, ocorreu o diálogo entre o MAC e diversos artistas, resultando no projeto dessa exposição, que une a pesquisa curatorial da trajetória artística individual com a coletiva. O acervo do MAC USP será ponto de referência para compor essa mostra, pois cada um dos artistas possui obras no Museu que serão somadas às obras de suas coleções particulares; estas foram escolhidas pelos curadores, no ateliê de cada participante, cobrindo, assim, possíveis lacunas do acervo. A temática da exposição está ligada à tela Nave dos Insensatos de Hieronymus Bosch, expressando a idéia de que somos todos navegantes em busca de um lugar seguro e as contradições do mundo provocam dúvidas e equívocos. Artistas: Amílcar de Castro, Antônio Henrique Amaral, Arcângelo Ianelli, Caciporé Torres, Carlos Vergara, Cláudio Tozzi, Ivald Granato, José Roberto Aguilár, Baravelli, Maria Bonomi, Siron Franco, Sonia von Brusky, Tomie Ohtake, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee.

Coleção Marcantonio Vilaça - por ocasião da inauguração da sede do MAC USP, na Cidade Universitária, em 1992, o Museu recebeu em comodato a coleção de obras de arte contemporânea de Marcantonio Vilaça. Essa coleção é composta por 40 obras de artistas emergentes, cujo o propósito é o de propiciar a contemporaneidade do MAC USP - um desafio que as diversas diretorias do Museu enfrentam desde a sua criação. Artistas: Edgar Racy, Ernesto Neto, Gustavo Resende, Ângelo Venosa, Sandra Tucci, Carlos Bevilacqua, Caetano de Almeida, Hilton Berredo, Sérgio Romagnolo, Jorge Duarte, Iole de Freitas, Valeska Soares, Leda Catunda, Cristina Canale, Daniel Senise, Paulo Monteiro, Carlito Contini, Paolo e Jorge Guinle.

Exposições Internacionais

Exposição "To see in the dark" de Benedetta Bonichi - (Itália) - trata-se da



Goeldi - Peixe vermelho. 1938



Miró - Personagem atraindo pedra em pássaro. 1926



Morandi - Natureza morta. 1926



Kandinsky - Composição. 1921

exposição de fotografias da artista italiana Benedetta Bonichi, inserida em uma tendência contemporânea que expande os limites restritos da linguagem fotográfica pura. As imagens resultam de experiências com técnicas diversas como o raio-x e abordam questões ligadas ao corpo e seus vestígios. Em paralelo, a curadora Helouise Costa, do MAC USP, reunirá fotógrafos brasileiros contemporâneos, propondo um diálogo visual.

Traços de Razão - (Chile) - compõe-se de 7 módulos que percorrem o trajeto da arte chilena, observando-a a partir da perspectiva contemporânea. Os módulos são organizados a partir da abstração geométrica, abordando o conceitual e as tendências mais próximas, onde se apresentam as questões da relação "culto" x "popular". Artistas: Gasmuri e Matilde Perez entre outros artistas ganhadores de prêmios na Bienal de Cuenca.

Exposição O Rio Amarelo de Boa Vontade Corre para o Mundo - (Taiwan) - O fotógrafo Tsai Rong Fong, através de sua lente, registrou e testemunhou a viagem de quarenta monges de diversos países que deram a volta na ilha de Taiwan. São 1000 km em peregrinação, para pedir felicidade ao país, após os acontecimentos ocasionados pelo maior terremoto dos últimos cem anos, de 7,3 pontos, no dia 21 de setembro de 1999.

Projetos

Implantação de quatro ateliês (gravura, desenho, pintura e outras mídias).

Encontros no MAC-USP - abrem novos canais de diálogo entre o Museu e os diversos segmentos da sociedade, como artistas, imprensa e grupos de reflexão, possibilitando intercâmbios, experiências e debates. O projeto é subdividido em uma pluralidade de grupos interlocutores como por exemplo, os Encontros com os Artistas, Encontros com a Imprensa, Grupos de Reflexão e Plataforma XXI.

Coral do MAC USP - grupo formado a partir da equipe de funcionários do Museu de Arte Contemporânea, de membros da comunidade USP e interessados em música.

Arte-Educação - uma série de serviços educativos, como cursos de extensão e difusão cultural, ateliês, visitas orientadas gratuitas para escolas e grupos em geral, além de programas especializados voltados a um público específico, como a terceira idade, portadores de necessidades especiais, crianças em idade pré-escolar, entre outros.

Visitas Orientadas - oportunidade de uma leitura das obras e do conceito das exposições orientada por pesquisadores, docentes e educadores do Museu. Para essa proposta, pretende-se efetivar uma parceria com as Secretarias de Educação (Municipal e Estadual) para atender a rede ensino fundamental e médio. Essa parceria poderá se estender às ONGs e outros organismos que possuam a Educação e a Cultura como meta em seus programas;

Retrospectiva de Arte-Educação - mostra com as pesquisas e os trabalhos realizados pela Divisão Técnico Científica de Educação e Arte do MAC USP.

MAC Virtual - parceria entre o MAC, a Universidade de São Paulo e o Banco Santander/Banespa que permitirá a criação do acervo virtual do Museu.

Eventos

Lançamento de Selo Comemorativo dos 40 anos MAC USP - imagem que será utilizada nos materiais de divulgação e nas publicações das atividades e projetos elaborados ao longo desse ano.

Lançamento do site MAC Virtual - o site está sendo desenvolvido para que possa ser local de informação, conhecimento e entretenimento.

Seminários e Workshops com a participação de artistas, museólogos, críticos de arte e antigos diretores do Museu de Arte Contemporânea MAC USP.

Entrevistas com Artistas - confecção de pequenos documentários, abordando de temas relativos à arte contemporânea e o processo criativo

Exposições Temáticas e Temporárias - interações com outros museus universitários e de arte na cidade de São Paulo, onde poderão ser exibidas montagens com temas específicos.

Publicações

Livro Comemorativo sobre os 40 anos do MAC USP - coletânea de textos reflexivos sobre a trajetória do Museu de Arte Contemporânea MAC USP;

Catálogo Geral do MAC USP - contém o levantamento completo das obras do acervo MAC USP.

Previsão para programação 2004

Exposição Temática - Cidade : em comemoração aos 450 anos da cidade de São Paulo.

Modigliani - Autorretrato. 1919



Chagall - Primavera. 1938.



Max Bill - Unidade tripartida. 1948



Museus brasileiros em crise

Masp sem programação para 2003

Museu de Arte de São Paulo (Masp), que possui a mais preciosa coleção do Brasil, não tem ainda programação definida para 2003, isso já no mês de abril. Até 1994, quando eleito o atual presidente do museu, Julio Neves, o Masp inaugurava, em média, uma exposição por semana.

O Masp era um dos espaços mais dinâmicos de São Paulo, segundo o projeto "museu vivo", nome dado por Pietro Maria Bardi, seu fundador e primeiro diretor. A artista Regina Silvera diz: "Eu não visito o Masp desde 96", que expõe atualmente no Centro Cultural Banco do Brasil. No ano passado, o Masp abrigou apenas sete mostras, três delas de grande porte. No total, as três tiveram 337 mil visitantes. Em 1997, o Masp chegou a receber para uma única mostra, "Monet, Mestre do Impressionismo", 401 mil visitantes.

Em comparação, a Pinacoteca do Estado, só com a mostra sobre o pintor holandês Albert Eckhout recebeu cerca de 160 mil visitantes, quase a metade do total do Masp em 2002.

Segundo Júlio Neves disse à Folha, a falta de programação tem por base dificuldades de obter patrocínio. "A lei de incentivo municipal ainda não foi aberta esse ano e a lei federal, com as mudanças anunciadas pelo novo governo, passa por um período de acomodação. Estamos atrasados, mas temos várias mostras pensadas, só que ainda é cedo para anunciar qualquer uma delas", diz o presidente do Masp.

A exposição atualmente em cartaz, "Masp 55 Anos - Homenagem aos Doadores" recebeu apenas cerca de 30 mil visitantes, foi prorrogada. A exposição atesta as dificuldades que o museu atravessa. Ela está montada sobre os mesmos suportes de "Renoir, Pintor da Vida", encerrada em outubro passado.

"A falta de patrocinador representa também falta de divulgação. Um milhão de pessoas passam diariamente em frente ao Masp, se tivéssemos mais publicidade, conseguiríamos mais público", diz Neves.

O Masp tem um gasto anual de R\$ 5 milhões, sem contar o aporte para exposições, e sobrevive, basicamente, da entrada de ingressos e patrocínios específicos, além dos R\$ 780 mil anuais da prefeitura. "Isso não dá nem para pagar nossa conta de luz, há meses que encerramos o caixa sem um real sobrando", diz o presidente.

Para tentar superar a crise financeira, Neves deve lançar no próximo mês o Instituto Masp, uma versão da associação de amigos do museu, que propicia agilidade de arrecadação e gastos. "Os museus que recebem grande volume de contribuição, como a Tate Modern, de Londres, possuem um espaço só para atender seus doadores. Achava perigoso abrir tal possibilidade sem criar uma contrapartida adequada, mas agora chegou o momento", diz.

No entanto, será a questão financeira a principal razão para que um dos símbolos da cidade ande sob estado de urgência? Segundo o curador Martin Grossmann, que organiza duas mostras na cidade, não: "O Masp sofre da falta de uma orientação curatorial, e sem um curador atuante não há trabalho que dê certo".

Tal opinião é compartilhada por Nelson Aguilar, curador de duas bienais de São Paulo. "O que se passa no Masp não é um sintoma pontual, mas ocorre em vários outros museus", diz Aguilar.

"O Masp tem grande responsabilidade, pois ele é o único capaz de fazer mostras sobre Renoir, Monet etc. Só nós temos obras desses artistas e podemos realizar intercâmbios. Só que com o valor do dólar, atravessamos uma fase difícil. Mesmo assim, não há uma vitrine do museu que não esteja sendo utilizada", afirma Neves.

O Masp é também um dos grandes emprestadores de obras para mostras no exterior. Esse acervo precioso passa, a perder importância. O Masp já teve a mais importante coleção da América Latina, mas hoje o Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, com uma constante política de aquisições, já está nas mesmas condições. É o único no continente a ter uma tela de Rembrandt aceita pela Comissão Rembrandt. Curioso é o fato de que o Masp passa por tal crise um ano após ter encerrado a reforma total do edifício, para a qual foram gastos R\$ 20 milhões, deixando a reserva técnica e as salas expositivas em perfeitas condições de uso, exterminando cupins que ameaçavam as estruturas do prédio desenhado por Lina Bo Bardi.

Museu fecha antes de um ano de vida



Com suas quase dez mil obras, que o colocam como principal acervo do gênero na América Latina e entre os maiores espaços dedicados a charges, cartuns, HQ e caricaturas no mundo, o Museu das Artes Gráficas do Brasil estabeleceu novo recorde: o de menor tempo de vida. Inaugurado em 16 de dezembro passado em um espaço do Arquivo do Estado, o museu foi desativado oficialmente na semana passada, a mando da secretária estadual de Cultura, Cláudia Costin.

"Eu achei interessante um Museu de Artes Gráficas e, mas quando fui visitar, vi que ninguém o visita. Eles vieram oferecer esse acervo em troca de R\$ 13 mil por mês. Só que com R\$ 13 mil o Estado pode comprar esse acervo diz a secretária de cultura do Estado.

Segundo Cláudia Costin, a decisão foi tomada com base em um relatório apresentado pelo diretor da Pinacoteca do Estado, Marcelo Araújo, sugerindo que o acervo do MAG fosse transferido para a própria Pinacoteca ou para o Museu da Imagem e do Som.

Gualberto Costa, presidente da instituição, rebate: "A gente lutou 20 anos para conseguir esse espaço e a proposta que recebemos é doar para o MIS? R\$ 13 mil não é nada para se gastar com um museu que é único no Brasil". De acordo com Costa, um dossiê de cerca de mil páginas teria sido entregue à secretaria no início do ano com 44 projetos e 12 exposições para o ano de 2003, que tinham individuais de Ziraldo, Jota Carlos e Fernando Gonsales. Um abaixo-assinado organizado por cartunistas, artistas e simpatizantes está circulando na internet para ser entregue ao governador Geraldo Alckmin, com mais de duas mil assinaturas. Casa das Rosas vai virar casa de leitura

No sábado, dia 5 de abril passado, ocorreu, das 11h às 14h30, uma manifestação de artistas em frente à Casa das Rosas, na avenida Paulista. Estiveram presentes, entre outros, Guto Lacaz, Maria Bonomi e Silvio Dworecki. Eles protestavam contra a decisão anunciada por Costin de transformar o local, destinado a exposições, num espaço de leitura. Uma lona vinílica com cerca de 80 metros de comprimento foi pintada por artistas e passantes. Uma comissão pretende se encontrar com a secretária na semana que vem, levando a pintura e um abaixo-assinado com cerca de 3.000 assinaturas.

Entrevista de Mário Barata à Mirian de Carvalho - ABCA/ RJ



Em entrevista gravada em sua residência, o crítico da arte Mário Barata rememorou dados referentes à fundação da ABCA, ao Congresso realizado em 1959 em Brasília, e registrou fatos referentes à sua aposentadoria pelo AI-5, durante o Regime

Militar. O texto que ora apresentamos foi transcrito na íntegra, salvo algumas pequenas alterações quanto à ordem direta das frases, para maior clareza da leitura.

Mirian – *Professor Mário, gostaria que, primeiramente, o senhor mencionasse dados sobre suas atividades como fundador da ABCA.*

M. Barata – A Seção Brasileira, como seção nacional da AICA, foi realmente organizada por mim aqui no Rio, quando em abril de 1949 voltei da Europa, após um período de estudos de História da Arte e Ciências Políticas. Eu participei como convidado do congresso de Paris, em 1948. Nesse congresso estiveram presentes Sérgio Milliet e Antonio Bento.

Foi notável o congresso que resultou na Fundação da AICA. No mesmo momento estiveram presentes Lionello Venturi, Herbert Read, Jacques de la Seine, Raymond Cogniat e outros críticos importantes da Alemanha, da Bélgica, e de vários outros países. Dos Estados Unidos, eu não me lembro se esteve presente algum representante, mas imediatamente depois James Jonhson Sweeney, que havia sido diretor do Museu de Houston, dedicou-se às atividades de crítico. Esse crítico veio a organizar uma Assembléia em Nova York, em 1949, mas dez anos depois do Congresso de fundação. A AICA tinha como Secretária Geral a Simone Gille Delafon, que ficou muitos anos como Secretária Geral, e foi grande organizadora das atividades da AICA, na Europa. E houve um Congresso na Itália em 1957, inclusive com a presença de Argan e, entre os brasileiros, eu, Mário Pedrosa e Murilo Mendes. Mas eu fiquei em contato, desde esses anos de 1948, 1949, com os críticos de Paris. E sabendo que eu voltaria ao Brasil em abril, Simone Delafon me pediu para organizar as bases da Seção Nacional Brasileira.

Eu estava fora em licença sem vencimentos, eu era funcionário do IPHAN. E voltando ao Brasil, voltei ao IPHAN e lá, Rodrigo Ernesto de Andrade me apoiou muito, naquele momento. O congresso na Itália foi em 1957. Mas, eu fiquei em contato, nesses anos de 1948 pra começo de 1949, com os críticos de Paris. Ele tinha contatos com outros diretores no Ministério da Educação, e um deles era José Simeão Leal, do Serviço de Documentação do MEC. Aos poucos nós trouxemos Simeão Leal para os contatos da AICA. E nós, aí já é o plural verdadeiro, várias pessoas, porque aqui eu me liguei bastante a Mário Pedrosa e Antonio Bento, que eu já conhecia, e também a Quirino Campofiorito, que eu também já conhecia. E foi uma conexão importante, porque a Seção Nacional não podia ter um só fundador, um só membro, tinha que haver um trabalho de equipe, e realmente nós nos entrecruzamos para estabilizar essa Associação. Fomos então eleitos: Sérgio Milliet como Presidente de Seção Nacional, e eu: Secretário.

Mirian – *Isso foi em 1949?*

M. Barata – Sim, em 1949. Os documentos, José Roberto Teixeira Leite conhece bem, porque ele teve que tratar da transferência da sede para São Paulo. Esses documentos e o registro da sociedade civil foram gerenciados por mim. E eu é que assinei os documentos para o cartório que estabilizava a questão de ser uma sociedade civil, sem fins lucrativos. Em 1949, eu

realmente não pude voltar à Europa, com a atividade que eu estava desenvolvendo aqui, mas foram ao congresso então realizado: o Antonio Bento, que tinha o apoio do Diário Carioca e da ABI, e o Pedrosa, que foi indicado por mim para ser representante nosso também nesse Congresso, que não foi o de fundação, mas que foi realizado a seguir para estabilizar a Associação. A associação havia sido fundada em 1948. Em 1949, para esse Congresso eu indiquei a Niomar Muniz Sodré o nome do Pedrosa. Ela conhecia muito bem o Pedrosa, nós queríamos o Pedrosa na representação. Eu pedi que o Correio da Manhã fornecesse a passagem aérea, de sorte que a gente poderia mandar reportagens da França para aqui. Niomar e Paulo Bittencourt apoiaram essa idéia e assim se concretizou a ida de Pedrosa nesse ano, e ele veio a se tornar uma personalidade notável na AICA, tendo em vista que ele era bastante respeitado por todos os críticos europeus. Sérgio Milliet também era bastante respeitado pela sua tradição européia, sua vivência de muitos anos na Suíça, sua colaboração para jornais de Bruxelas e sua atividade ligada a Paris. Ele foi a vários congressos sucessivos. . . Naquele seu escrito anterior havia uma pergunta sobre Sérgio Milliet. . .

Mirian – *Exato. Como foi seu relacionamento profissional com Sérgio Milliet?*

M. Barata – Bem, o relacionamento profissional foi em primeiro lugar um relacionamento de estudioso bem mais jovem, eu estudei muito nos livros dele, sobretudo na *Marginalidade da Pintura Moderna*, me interessou muito naqueles anos 40, antes da Guerra. Eu estava em Paris, mas eu já era do Museu Nacional de Belas-Artes inicialmente, depois fui transferido para o Instituto do Patrimônio Histórico. Eu era do Museu de Belas Artes, formado em Museologia pelo Museu Histórico Nacional e tinha bastante contato com as artes, tendo me aproximado inclusive de Arpad Zsene Maria e Helena Vieira da Silva. De Maria Helena, eu vi a exposição no Museu de Belas-Artes, em meados de 1944 ou 45. Nessa época, eu tinha portanto lido as obras, como também *Pintura Quase Sempre*, e outros livros que reuniam críticas do Sérgio Milliet. Sérgio Milliet era uma pessoa extremamente simpática, atuante, e que tinha no momento aquela posição tornada clara em *Marginalidade da Pintura Moderna*, texto que depois seria publicado, e que ele levou a um dos primeiros congressos da AICA em Paris, com boa repercussão. Nos anos 30, já tinha usado essa possibilidade de o papel social da Arte e dos Museus ter sido melhor avaliado, e o pensamento dos críticos como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e outros tinha essa conotação. . . esse bom entendimento da arte social, naquela época. Era uma forma de transição pré-guerra, tentando inclusive evitar a Segunda Guerra Mundial, que foi uma catástrofe para a humanidade.

Então eu tinha um apreço grande pelo trabalho de Sérgio Milliet como historiador. Ele tinha publicado o *Roteiro do Café*, tinha sido atuante também como professor e dirigente na Escola de Ciências Políticas e Sociais lá em São Paulo, e essa conexão naquele momento fez com que eu tivesse um grande apreço pela figura do Sérgio Milliet, que era também bastante amigo do Rodrigo Ernesto de Andrade. Todos os nossos críticos da época tinham apreço pessoal, humano, e respeito pelo Sérgio Milliet, de modo que se encaminhou tudo para que o primeiro Presidente da Associação, que fora fundada no Rio de Janeiro, fosse um crítico de São Paulo que já tinha ido a um Congresso de fundação da Associação Internacional, em Paris, e que voltaria a Paris em congressos sucessivos. Ele foi ao Congresso da Itália, em 1957, em que estiveram também o Mário Pedrosa e o Murilo Mendes, que eu já citei aqui.

Mirian – *E sobre o congresso de 1959, Professor, o senhor poderia falar alguma coisa sobre ele?*

M. Barata – Aqui no Brasil?

Mirian – *Sim, sobre o Congresso de 1959, realizado em Brasília.*

M. Barata – Bem, o Congresso de 1959, a idéia, ou pelo menos a possibilidade de se externar, de se concretizar a idéia, foi de Mário Pedrosa. A idéia inicial, eu não sei como é que ele conectou o Oscar Niemeyer, e nos conectou depois com o Juscelino, para que saísse esse congresso, que custou muito aos cofres públicos mas valorizou Brasília. Para Juscelino e para Oscar Niemeyer, o Congresso da ABCA era uma prévia apresentação da cidade de Brasília, poucos meses antes da inauguração. O Congresso foi em 1959 e a inauguração de Brasília em 1960. Então, Brasília já estava quase pronta, e o congresso se realizou em três lugares: lá em Brasília, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O Sérgio Milliet não foi a Brasília, nem veio ao Rio. Ele já estava ficando um pouco cansado nas suas atividades, o que é natural pela idade e pelas muitas atividades. Ele só atuou no de São Paulo e me pediu que eu o representasse fazendo o discurso inaugural, o discurso dos brasileiros dando boas-vindas aos estrangeiros, um discurso sem pretensão científica, digamos, como representante da ABCA. Eu, então, falei na sessão inaugural, com a presença de muitas autoridades federais. Eu tenho a impressão de que essa sessão inaugural foi no prédio destinado a ser o Supremo Tribunal Federal, na Praça dos Três Poderes. Depois, tivemos também reuniões no Itamarati, mas a inauguração deve ter sido no prédio do Supremo Tribunal Federal. Então nos encaminhamos todos, progressivamente, para passar a presidência da ABCA para o nosso amigo Mário Pedrosa, posto que o Sérgio Milliet estava se retirando aos poucos dessa atividade.

Mário Pedrosa foi Presidente por um mandato ou dois no máximo, foram poucos anos, mas ele atuou muito bem. Ele tinha um grande prestígio, como eu já disse, internacional também. Esse período correspondeu ao momento do golpe de Estado de 1964, e naturalmente a sua ação de exposições estava muito regulada, pelas posições antiditatoriais e antimilitaristas dos críticos de arte e dos artistas em geral, menos na Bienal de São Paulo. Mirian – *Com relação ao golpe de 1964, há outra pergunta que nós gostaríamos de fazer: De que forma a sua aposentadoria pelo AI-5 interferiu nas suas atividades como crítico de arte?*

M. Barata – Interferiu bastante, porém, como professor de História da Arte, mais ainda. Em 1954, eu havia feito um concurso para Livre-Docência na cadeira História da Arte, na Universidade do Brasil, naquela época a UFRJ se chamava Universidade do Brasil. No ano seguinte fiz o concurso para a Cátedra. Não era o único candidato. Dos que ficaram para a parte final, éramos eu e o Professor Vladimir Alves de Souza, já catedrático da Faculdade de Arquitetura. Eu apresentei nesse concurso uma tese, *Azulejos no Brasil*, que impressionou bastante a Banca Examinadora, que constava de José Valadares, da Bahia, e vários outros nomes conhecidos. Paulo Santos, Celso Kelly haviam estado no Concurso para a Docência Livre, no ano anterior, na Banca. Todos esses professores me prestigiaram, e no Concurso para a Cátedra eu tive os cinco votos, a unanimidade da votação para o primeiro lugar. O José Valadares comenta isso em jornal da Bahia e em artigo que saiu no seu livro *Dominicais*, mas a minha ambição maior era instalar a pesquisa na Universidade, que ainda estava em estado nascente no país, eu queria dar início à pesquisa de História da Arte em nível científico, seguindo as lições do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com Rodrigo Ernesto de Andrade, foi onde teve início a pesquisa científica, com homens com tendência à compreensão do valor da História da Arte e conhecimento da matéria, como Lúcio Costa, Mário de Andrade até 1945, quando ele morreu, e outros, como

Ana Levy, etc. Era uma repartição que tinha um nível de historiografia crítica fora de série no Brasil. Eu cheguei a criar um Instituto de Pesquisa de História da Arte, anexo à minha Cadeira na Escola de Belas Artes.

Mirian *Professor, que outras passagens pela Escola de Belas-Artes o senhor gostaria de registrar?*

M. Barata – Lecionei lá, mas não por muito tempo, porque logo a seguir veio o golpe de 1964 e frearam muito a minha atividade na Escola, e a direção da Escola era bastante ligada aos militares, desde o tempo em que Arquimedes Memória havia sido diretor, escrevendo cartas a Getúlio contra o Lúcio e o Carlos Drummond de Andrade, cartas pessoais. Eu não pude realizar no meu destino essa função de aprofundar a pesquisa histórico-artística de caráter científico, por assim dizer, em que eu queria prosseguir no Brasil o exemplo dado pelo Patrimônio Histórico Nacional, estimulado que era o Patrimônio pelo seu grande diretor na época, que foi o Rodrigo Ernesto de Andrade. Então, o AI-5 atingiu na Escola de Belas-Artes só três professores: eu, o Quirino Campofiorito e o Abelardo Zaluar.

Mirian. *Quando o senhor foi cassado?*

M. Barata – Foi em abril de 1969. O AI-5 é de dezembro de 1969, dezembro. Mas o grande corte de professores, não propriamente cassados, embora os assinatários do AI-5, como o antigo Senador Jarbas Passarinho, haja vista em artigo recente, na semana que findou, um artigo que saiu em dois jornais do país, pelo menos, e se refere a uma Cassação dos Títulos de Ensino. É uma forma de dizer, que é a mais habitual, Cassação do Título de Ensino, mas não foi propriamente uma cassação do ponto de vista legal. Em um momento em que tudo era ilegal, foi uma aposentadoria pelo AI-5, pelas disposições ditatoriais do AI-5.

Mirian – *E quando o senhor retornou, o senhor foi lecionar no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais?*

M. Barata – Não, só numa segunda etapa. Inicialmente, quando houve a anistia, eu retornei ao ensino no começo dos anos 80, voltei ao ensino em dois lugares. Um deles foi a UNIRIO, onde eu era professor. O reitor, Guilherme de Figueiredo, me tinha pedido que eu voltasse. O outro lugar, que hoje eu respeito muito, era a Escola de Belas-Artes, a que antes havia sido Escola Nacional de Belas-Artes, a partir do início da República. Então, nós três, fomos cassados no ensino, mas na verdade aposentados compulsoriamente pelo AI-5, o que é uma espécie de punição . . . isso só poderia obviamente me prejudicar muito financeiramente e moralmente, porque muitas pessoas acreditam que, quando o governo, seja ele qual for, faz uma ação punitiva, o governo tem razão. Poucos são os que acham que o governo foi um criminoso. No caso do AI-5, o governo foi criminoso. Não só porque cassou do ensino os três professores mais ligados à Arte Moderna da Escola de Belas-Artes, mas também porque nós três é que estávamos reformando aos poucos, gradualmente, a

perspectiva do ensino na Escola Nacional de Belas-Artes, para um sentido mais moderno, que eram: o Campofiorito, o maior lutador dessa atuação dentro da Escola, o Abelardo Zaluar e eu. Agora, na verdade, o prejuízo foi permanente. Tive que vender terrenos que eu tinha comprado em Brasília, para poder me sustentar. . . e tive que atuar em diversas coisas. Mas não guardei rancor nenhum pela nossa Escola, que eu não sou um homem de guardar rancor e, quando houve a anistia, já me acenaram de ir para outro lugar da Universidade. Mas eu disse: “Não, tenho que passar um semestre inteiro na Escola de Belas-Artes, para que não fique parecendo que eu dei uma bofetada na Escola de Belas-Artes.” E eu aceitei voltar ao ensino. Foi a Ângela Âncora da Luz que me recebeu, porque do ponto de vista prático foi ela quem fixou os horários da minhas aulas, ela trabalhava nesse setor dos horários de atividades. Durante um semestre, eu dei aulas lá. Agora, a grande figura de recepção foi um decano, da Decania de Artes e Letras, que ainda está vivo e que veio a ser reitor depois: Adolfo Polillo, que recebeu os três cassados do ensino como bem-vindos. E foi uma das coisas que me agradaram muito, a recepção dele e a recepção do Guilherme Figueiredo, reitor da UNIRIO, para minha volta ao ensino na Escola de Museologia.

Mirian – *Em que ano o senhor foi transferido para o Instituto de Filosofia?*

M. Barata – Foi logo a seguir, em 1981. Eu trabalhei na Escola de Belas Artes durante um período, depois é que passei para o Instituto de Filosofia. Foi a pedido sobretudo de uma professora que também havia sido cassada do ensino.

Mirian – *O senhor gostaria de dizer algo mais sobre a sua cassação?*

M. Barata – Essa lei, essa coisa ilegal que nos cassou. . . não é uma lei, e cassou também professores de São Paulo, inclusive sociólogos, como o Florestan Fernandes e o Fernando Henrique Cardoso, vários arquitetos, professores, e cassou no Pará, e em vários lugares. Era inteiramente ilegal, porque nós fazíamos concurso de Cátedra, e dizia a Constituição Federal vigente até o momento, Constituição que, foi pisoteada, pisada e substituída, anulada, dizia que nós tínhamos direito permanente, era um cargo permanente o de Professor Catedrático por concurso. Não havia a possibilidade legal de nos suspender dessa atividade ou de nos cortar essa atividade.

Mirian – *E quando o senhor se aposentou por tempo de serviço?*

M. Barata – Eu nasci em 1920, então foi em 1990 que eu me aposentei por tempo de serviço, aí já no IFCS / UFRJ.

Mirian – *Professor, foi muito esclarecedor seu depoimento. Vou trocar o lado da fita, e caso o senhor queira acrescentar alguma coisa, ainda temos algum tempo.*

M. Barata – Não, eu creio que dei o essencial para hoje.

Mirian – *Seu depoimento registrou o essencial, vamos transcrever o texto para publicação no próximo número do jornal da ABCA.*

Maria Ricardina Mendes Gonçalves ou Diná Lopes Coelho (1912 - 2003)



Diná Lopes Coelho, anos 70

Walter Dominguez

Foram os dois nomes usados por Diná Coelho em sua vida dedicada à arte. Diná morreu aos 90 anos, no dia X de Y de 200Z, como membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Internacional de Críticos de Arte.

Filha única de Carlos Mendes Gonçalves e Emma Canton Gonçalves, casou-se com Joaquim Canuto Mendes de Almeida, quando exercia cátedra da Língua Portuguesa no Colégio Estadual Getúlio Vargas.

Fazia pintura como “hobby”, aluna do Curso de arte Moderna de Sergio Milliet. Seu segundo casamento foi com Luiz Lopes Coelho, introdutor do conto policial na literatura brasileira. Diná aceitou a Secretaria-Geral da Fundação Bial de São Paulo – hoje curadoria – em janeiro de 1963, ao atender a solicitação de Francisco Matarazzo Sobrinho – seu grande amigo e a quem devotava admiração – para ajudá-lo a realizar a VII Bial, cuja organização foi interrompida pela morte de Wanda Svevo.

Diná foi posta ante o gigantesco trabalho: 37 países participantes, expondo 6 mil obras, que pesavam 200 toneladas.

Um dos pontos altos a mostra de 1963 foi a Arte Pré-Colombiana da Argentina, Peru e Colômbia. Diná Lopes Coelho continuou à frente da organização na VIII Bial de 1965,

que melhor funcionou em relação a prazos, divulgação, planejamento e montagem. A representação nacional tinha 742 obras de 180 artistas, e a participação estrangeira foi de 58 países.

Uma mostra marcante foi a sala “Surrealismo e Arte Fantástica”, proposta por Felix Labisse.

Diná Coelho aceitou o convite de Lívio Abramo, Oscar e Arnaldo Pedrosa d’Horta para dirigir o Museu de Arte Moderna, em 1967. Enquanto isso, para substituí-la na Bial, foram contratadas 8 (oito) pessoas.

Com apoio do presidente do MAM, Joaquim Bento Alves de Lima Neto, conseguiu reestruturar de 1966 a 1981 a entidade, até então com um acervo de apenas 80 obras, sem funcionários, sem verbas, sem sede própria. A sede atual foi doada, em 1968, pelo prefeito Faria Lima, no Ibirapuera. A Inauguração foi em 7 de abril de 1969, quando foi apresentado o primeiro “Panorama da Arte Brasileira”, criada por Diná Coelho.

Nem todas as solicitações do MAM foram aceitas por outros prefeitos e a entidade esteve preste a fechar suas portas. Diná realizou a mais completa retrospectiva de Di Cavalcanti, inaugurada em 28 de outubro de 1971, com 400 óleos e mais de 200 obras.

Depois de quinze anos na direção do MAM, deixando um precioso acervo, Diná Coelho aposentou-se em 1982, recebendo homenagem de seus admiradores no Clubinho dos Artistas.

Rio de Janeiro

O grande desafio: carnaval x contemporaneidade



Alegoria da "Beija Flor". 2003. Foto de Gabriel de Paiva

O grande desafio carnaval X contemporaneidade

Vicente de Percia - ABCA /RJ

Há muito somos bombardeados com informações sobre o futuro da Humanidade. Cada década preconiza idéias e previsões de nova descobertas. O Cinema através do filme "Blade Runner" de Ridley Scott, encantou e estarreceu a todos. Mostrou a tecnologia de ponta num mundo manipulado por robôs, devastado pela criminalidade e agressividade à natureza como a chuva ácida.

"2001- Uma Odisséia no Espaço" outro filme extraído do conto de Arthur C. Clarke, co-escrito e dirigido por Stanley Kubrik causou admiração e polêmica por suas imagens futurológicas, mostrando tecnologia de ponta onde o computador cérebro da nave manipulava a tripulação. Fica claro a superestimação dos eventos e da perda de identidade da tripulação. Este impasse é atenuado à medida que o único sobrevivente descobre o aprisionamento em que se encontra, destruindo a invenção e lançando-se ao espaço em busca da liberdade. Os efeitos obtidos com a imagem foram revolucionários. A arte cinematográfica tem como base a fotografia, o resto são complementos necessários. O poder visual estabelece a organicidade que irá gerenciar o enredo, a cenografia, figurino, etc.

A chegada do homem à Lua trouxe o impacto tão forte quanto a bomba atômica jogada pelos Estados Unidos em Nagasaki e Hiroxima. Televisionada ao vivo provocou um impacto tal, que até hoje se coloca em dúvida se não foi uma armação enganosa do estúdio de TV.

O portal do milênio é festejado e se faz presente na distinção que as civilizações de agora diferem das antigas por revalorizar a contagem do tempo. Hoje as dúvidas sobre novas descobertas, são cada vez menores, porém a ciência é cobrada e sofre a descrença, na falta de resolução para a cura pandêmica da AIDS, Ebola, o aumento e resistência da tuberculose e do câncer.

Walter Benjamin em "Sobre Alguns Temas de Baudelaire", diz que o movimento de riscar um fósforo pode ser exemplificado como despontar da modernidade. Essa indagação feita em outra intensidade chama atenção para o valor comportamental do homem e sua relação com o senso-crítico. As artes plásticas buscam acompanhar esta voraz corrida tentando estabelecer postura que retrate o momento e seu relacionamento com poder da palavra. Não há como construir "ismos", todos estão a procura de definição da realidade imposta pelo avanço "otimista e apocalíptico da ciência".

Nesse paralelo surgem propostas em avalanche buscando através de "instalações" e "performances" representar os conflitos da época, e ao mesmo tempo desafiar o arranco inventivo das maquinarias. É o risco a correr para evitar a desqualificação do Ser e o envelhecer da tarefa artística. Os suportes tradicionais são rompidos tentando anunciar novos padrões perceptivos, o resultado com raras exceções têm sido repetitivos, mas situa a crise que sufoca o homem num Universo sempre renovador.

Um exemplo que implica referência a todo esse contexto é o Carnaval Brasileiro, principalmente, o desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, o maior espetáculo do mundo, onde todos as manifestações artísticas se reúnem na busca de participar e conquistar um grandioso público ávido em

ver e adquirir uma pluralidade de informações.

Aproveitando essa oportunidade nada mais questionador é tentar estabelecer um confronto desta festa popular com a atual produção artística nas artes plásticas no nosso País. Fugindo a qualquer hermetismo. A passarela do samba traz o dom de descobrir a existência da arte nos mínimo detalhes. É uma grande exposição onde o acervo pesquisado é infinito. Para sua realização é necessário amplo trabalho de reorganização de conceitos deixando qualquer "vanguarda" de imediato desatualizada, visto que as preponderâncias das idéias se unem superando todas precariedades, alçando uma atitude crítica junto as Instituições Sociais, Políticas e Artísticas. É um universo de obras onde o confronto mostra métodos variados apresentando que todo artista possui disciplinas de impessoalidade que lhe permite ser um elemento diferenciado. É um sentido puro e vigoroso da arte, são abordagens menos metafóricas, onde a imaginação torna-se indulgente diante de uma tarefa artística árdua, inspirada através da cultura popular e no cotidiano de uma nação.

Carnaval versus Vanguarda, é uma proposta para confrontar idéias, que em ambos os casos são registros, ações ao tempo, símbolos, signos, processos e situações. Esse espetáculo grandioso não abandona o expectador, não o deixa na dúvida, é a passarela como referência, não um museu apático fechado. É um fórum de debates.

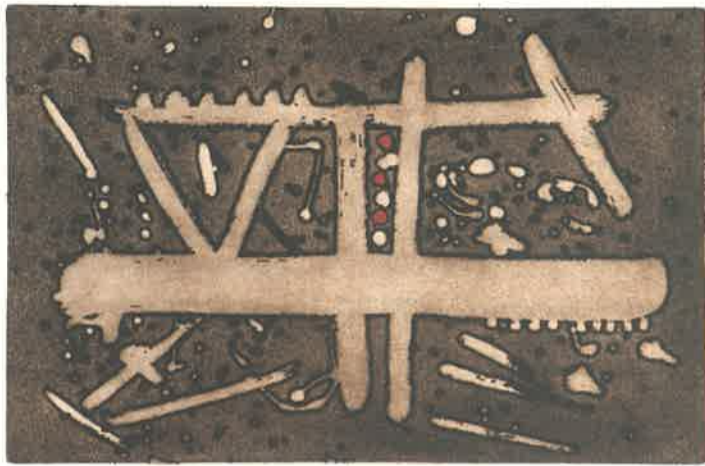
As chamadas "vanguardas" buscam uma distância temporal, onde o objetivo é redescobrir ou decifrar um contexto social e político mais amplo.

Vale observar que a intenção é válida, porém o sistema hegemônico de informações artísticas transforma essas intenções numa perspectiva, internacionalista. A Escola de Samba Portela cometeu esse erro este ano (2003) no enredo escolhido "A Broadway Tropical". No afã de homenagear e contar a história de um dos pontos de maior ebulição da vida cultural e política da Cidade do Rio de Janeiro, a Cinelândia, reduto de cinema, teatros, museus e lembrança do carnaval antigo com corsos, ranchos e grandes sociedades apela para um título americanizado. Nos anos 60(sessenta) falou-se muito em "art sociologique" que no Brasil teve suas manifestações nos anos 70(setenta). Eram projetos que se valiam de instrumentos de pesquisas sociológicas e revertiam os propósitos científicos em prática artística. Em 1974 Vera Chaves Barcellos no projeto Testarte/1974 solicita aos visitantes que respondam o que haveria por detrás de uma porta, cuja fotografia lhes era apresentada. Como podemos observar, vários trabalhos sérios foram feitos buscando um estudo análogo à sócio-psicologia, mais estas pesquisas jamais procuraram ir de encontro a nossa grande festa o Carnaval, que se insere totalmente dentro do campo artístico. Inúmeras proposições poderiam ser feitas articulando meios materiais e instrumentais trazendo à tona novas diretrizes para o circuito das artes.

Sou testemunha desde os anos 60(sessenta) dos acertos e desacertos da grande festa, infelizmente, dei a primeira palestra na "FIESP" no Rio de Janeiro no início da 1ª Gestão do Governador Leonel Brizola sobre alegorias na inauguração do Curso para Formação de Jurados em Escola de Samba. Falei como observador numa visão apolínea, respeitando um público ouvinte com vivência e prática, procurei fazer como crítico uma revisão dos acontecimentos e não uma letargia crítica que impede o consenso.

Carnaval versus Vanguarda é uma proposta que sugere olhares mais atentos para fontes e consistentes manifestações artísticas, mostrando a relação com o presente, futuro e trazendo esclarecedoras definições sobre acontecimentos passados. É opção para estudiosos de investir em fontes nossas onde estão presentes características estilísticas, numa investida crítica aos tradicionais paradigmas da visualidade tão prolixas e confusas.

No momento controvertido da criação do Museu Guggenheim no Rio de Janeiro, que tal pensarmos no Museu do Carnaval articulando nosso passado recente ao presente seguindo a sugestão de Walter Benjamin: "O passado trás consigo um índice misterioso que o impede à redenção. Não seríamos nós tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Se assim é existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para qual o passado dirige um apelo. Este apelo não pode ser rejeitado impunemente...".



Hilton Queiroz

Eloy & Hilton: gravadores cearenses em São Paulo

Roberto Galvão -ABCA/ CE

A galeria Gravura Brasileira expõe a mostra Zona Desconhecida, reunindo as gravuras dos cearenses Eduardo Eloy e Hilton Queiroz. Eduardo Eloy é um dos responsáveis pela revitalização da gravura no Ceará nas últimas décadas do século 20. Hilton Queiroz é o resultado e a demonstração efetiva dessa correta revitalização.

Já escrevi que Eloy é daquelas pessoas cuja determinação de fazer Arte é mais forte que a morte e que a vida. Por vezes ele pensa que pode fugir e dedicar-se a outras atividades, o ensino, por exemplo, mas isso não é verdade. Ele pode até dedicar parte do seu tempo para as salas de aula, mas, na verdade, ele é integralmente artista, mesmo quando ensina. Eloy sempre vai carregar a angústia da necessidade da busca incessante, da incompreensão e do estranhamento. Os artistas verdadeiros são assim. Nascido em Fortaleza, ele andou pela América, estudou no Rio de Janeiro e voltou para a terra natal, com as tralhas de gravador: ácidos, punções, buris, goivas, rolos, feltro e prensa e montou escola. Depois, feiticeiro cansado de transformar placas de metal em Arte, resolveu sair às ruas e colorir muros. Nesse exercício dominou as cores e ganhou a batalha das telas. Atravessou mares, andou pelas estradas de Pastrana, pelas ruas de Paris e Barcelona, pelos canais de Veneza e bosques de Hamburgo. Através de uma enorme riqueza de matérias, que Eloy arranca da natureza; cozinhando buchas de coco, bagaços de cana, desfibrando troncos de bananeiras, temperando pigmentos, tecendo fibras, vai trabalhando na alquimia da construção dos seus papeis, que não são simples suportes. Suas matrizes parecem seguir o mesmo processo da construção dos papéis. Apanha fragmentos da vida e os reelabora com intervenções, cortes, justaposições, misturando materiais brutos com outros, nos quais se pode perceber seu perfeito domínio técnico nos fazeres artísticos da gravura.

Eloy é pleno no vasculhar da memória, na busca por exprimir toda a magia do seu mundo interior. Carregado da angústia da busca incessante, Eloy parece mergulhar na própria alma, em tempos e lugares diversos, de onde resgata, colhe e traz fragmentos de imagens do seu viver, para compor, construir, criar, expor um universo estético repleto de incompreensões, estranhamentos, alegrias, amores, tristezas, vida.

Hilton Queiroz vem da pintura e estudou com Eduardo Eloy. Na gravura, Hilton Queiroz parece buscar nas águas-tinta as delicadas sutilezas da cor. Hilton, aparentemente, provoca erupções de imagens que estariam fixadas nos lugares mais profundos de sua mente e nas mentes de todos nós. Em um lugar cósmico que, uma vez apreendido, trabalhado e transformado pelo artista em obra de arte, simboliza a cultura perdida do povo, embora também expresse valores estéticos próprios.

Hilton vai direto ao coletivo cósmico para encontrar a sua individualidade; enquanto Eloy sai das entranhas para expor sentimentos que, de algum modo, são comuns a todos nós. Dois percursos de vida diferentes, duas artes distintas, postas lado a lado, na atual exposição. Duas visões: um só caminho de busca – a arte. Tanto para um quanto para o outro, a arte é o lugar onde encontram refúgio e força para o enfrentamento da vida, os escudos e as armas no conflito que, cotidianamente, são obrigados a enfrentar. Duas visões, vários olhares, muitos posicionamentos, múltiplas leituras. Hilton, uma visão cósmica; Eloy, uma visão do interior de si. Ambos mergulham em zonas desconhecidas na busca por fazer arte. Nessa exposição, Eloy e Hilton quebram a cisão entre emoção e sentir, razão e pensar; rompem com a supremacia do racional, com a submissão ao trabalho e com a indiferença para com a natureza; e religam seus observadores com as dimensões básicas da vida. Cada qual a seu modo, busca atingir os níveis de consciência, saber e compreensão do mundo, de que somente os verdadeiros artistas são capazes.



Eduardo Eloy

Emmanuel Nassar constrói o seu museu

Emmanuel Nassar retorna a São Paulo para apresentar suas novas reflexões artísticas, inaugurando esta noite uma mostra bastante seca e um tanto quanto instigante na Galeria Millan. Em primeiro lugar porque dificilmente essa exposição se enquadra no padrão normal das individuais em espaços comerciais. Nessas ocasiões, os artistas costumam mostrar sua vitalidade criativa exibindo um número significativo de novos trabalhos. Nada mais distinto do que Nassar faz atualmente.

O trabalho central da mostra é, certo, inédito. E tem uma importância central na trajetória desse artista paraense que transformou o potente imaginário popular e a iconografia do poder em exercício plástico, de grande beleza construtiva e cromática. Mas data da década de 80 e tem uma função bastante íntima, pessoal, para o artista.

Afinal, foi depois de construir Recepcor em 1981 que o artista se abriu ao universo precário e colorido das periferias, feiras, parques de diversões, ambientes que o fascinavam. "Ele inaugurou o trabalho que faço até hoje", explica o artista, que construiu essa peça - mantida como um objeto, quase um amuleto de caráter pessoal no atelier do artista - usando as "sucatas de cores que reunia pela rua". "Ele me faria receber as idéias e cores para os próximos trabalhos. Funcionou maravilhosamente bem, não tenho do que me queixar", diz Nassar.

O visitante vai se aproximando de Recepcor aos poucos. Primeiro vem a reprodução fotográfica, depois a imagem do circuito interno de televisão - que vigia a obra permanentemente nessa espécie de museu pessoal que Nassar construiu para abrigar seu inconsciente criativo. Entrando totalmente no jogo de criar um espaço para si, Nassar chegou a projetar uma sede para esse museu. Lá está uma bela maquete, um exercício perfeito de construção moderna. O artista, formado em arquitetura, conciliou nesse ambicioso projeto a liberdade criativa com uma evidente homenagem a dois ícones da arquitetura brasileira: Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha.

Na segunda sala da exposição, um enorme espaço todo branco, lá está a peça, ladeada pela estátua branca de um guarda imóvel, que vigia a obra um tanto sorridente. Só aos poucos, o visitante vai se dando conta de que aquele guarda um tanto quanto matreiro e bastante amarrotado e orgulhoso é, na verdade, o próprio Emmanuel Nassar.

Além de reforçar a idéia de sacralização de sua própria arte, de acentuar esse provocativo e absolutamente enxuto tratamento museológico que está dando às peças (ou melhor, à peça central) de seu museu pessoal, o artista faz referência com esse trabalho a uma simpática descoberta que fez há alguns anos ao visitar o Museu Van Gogh de Amsterdã. Lá, do outro lado do mundo, guardando as telas do mestre holandês, também havia um guarda. Coincidentemente, um guarda nascido em Belém do Pará, como ele.

Por trás do tratamento irônico da pompa, frieza e mercantilização do espaço museológico (até um balcão com camisetas e livro a serem vendidos ele criou, para brincar com a idéia de "lojinha") há também uma importância simbólica nesse trabalho de Nassar. Trata-se de uma espécie de rito de passagem, de cerimônia de morte e renascimento. O mantra escrito na parede, que repete inúmeras vezes a frase "boa romaria faz quem em sua casa fica em paz" é quase como um réquiem de um processo que envolveu Nassar até hoje. "Eu olharia meu trabalho como se fosse de um artista morto", explica Nassar, ansioso por se separar - ao menos temporariamente - de seu próprio peso. Peso que ficará evidente na retrospectiva de meio de carreira que o artista inaugura em breve no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio e que deverá depois seguir para Brasília e São Paulo.



Pablo Picasso - Guernica

Annateresa Fabris

No editorial do primeiro número de *Rete mediterranea* (março de 1920), Ardengo Soffici apresenta uma visão crítica dos êxitos da arte moderna, que coloca sob o signo da “imoderação libertária”, das “teorias”, dos “estetismos”, das “complexidades metafísico-irônicas deformadoras e obscurecedoras na lírica e na pintura”¹.

Ao fazer tais afirmações, Soffici não só deseja estabelecer uma contraposição entre suas idéias atuais - voltadas para a exaltação do espírito italiano - e a militância anterior à Primeira Guerra Mundial - que o havia visto engajado na causa futurista -, mas objetiva também colocar em dúvida as propostas daquela vertente moderna que denomina “Pré-rafaelismo” e na qual inscreve sem rodeios o Cubismo, o Fauvismo, o Orfismo, o Sintetismo, o Futurismo ortodoxo, a Metafísica e o Dadaísmo, unidos entre si pela recusa do estudo direto da natureza e pelo predomínio da teoria em detrimento da impressão e da sensação².

Embora o artista exclua o Expressionismo da acusação de ter provocado uma espécie de cristalização fria e morta de valores e formas³, é evidente que seu requisitório tem como objetivo toda uma geração. Uma geração cujos representantes principais no campo das artes visuais se chamam Maurice de Vlaminck, Paul Klee, André Derain, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner, Carlo Carrà, Fernand Léger, Pablo Picasso, Georges Braque, Umberto Boccioni, Gino Severini, Robert Delaunay, August Macke, Marcel Duchamp.

O marco inicial dessa geração é o ano de 1905: em junho é fundado em Dresden o grupo *A ponte*, integrado por Kirchner, Erich Heckel, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Otto Müller e Ernst Barlach; em outubro, no Salão de Outono de Paris, nasce o termo “fauvismo” em função do escândalo suscitado pelas cores brilhantes e arbitrarias dos quadros de Derain e pelo “mau gosto” de uma obra como *Mulher de chapéu*, de Henri Matisse. Embora Fauvismo e Expressionismo tenham uma origem comum que deita raízes numa tendência anti-impressionista, as duas poéticas não se confundem entre si. Interessados na busca da pureza dos meios de expressão, os pintores *fauves* vêem no tema um mero pretexto, pois concebem o quadro como uma realidade autônoma. A

Do anti-realismo ao realismo:

deformação e o não-acabamento de seus quadros são congeniais a uma visão de pintura que confere primazia ao caráter direto da sensação, à exaltação dos poderes da cor, à fuga do modelado e à redução da profundidade espacial. Os artistas de *A ponte*, por sua vez, manifestam um interesse particular pela arte primitiva e pela xilogravura alemã de fins da Idade Média, atraídos por seu caráter antinaturalista e pela falta de uma tradição de cunho acadêmico. A cor é igualmente um elemento determinante, mas não é usada de maneira auto-referencial. É fecundada pela percepção e pela idéia para expressar estados psíquicos. Seu uso antinaturalista determina o significado da imagem, associado a uma pincelada larga e à simplificação dos volumes.

Um outro momento determinante na trajetória dessa geração situa-se em 1907-1908, marcado pelo fim do grupo *fauve* e pelo surgimento do Cubismo. Em 1907, Vlaminck, Derain e Braque deixam de lado a paleta brilhante e se colocam sob a égide de Cézanne, descoberto na grande exposição retrospectiva daquele ano. Sua pintura torna-se mais rigorosa, suas cores passam a ser o castanho, o cinza, o verde e o azul esbatido. Não por acaso são as cores que Braque e Picasso usarão em suas primeiras telas cubistas, caracterizadas pela presença de volumes facetados, planos inclinados e pelo uso da linha como elemento estrutural da composição e da luz para dar realce a aspectos da forma. A fragmentação levada a cabo pelos dois artistas não objetiva destruir o objeto. Ao contrário, pretende colocar em evidência sua estrutura, os materiais que o compõem e seus possíveis usos, ampliando a presença física das coisas e dos corpos ao mesmo tempo em que propicia uma nova definição dos modos de representação, baseados não mais na revelação, mas na dissimulação, na camuflagem⁴.

1909 marca o surgimento do Futurismo, assertor da beleza da velocidade e dos símbolos materiais e psíquicos da condição urbana e industrial. Por isso, Marinetti e seus companheiros se opõem decididamente às formas museológicas, propondo a derrisão de todos os mitos do passado e uma atitude lúdica, próxima da lógica circense. Plataforma total, que engloba não apenas literatura, artes plásticas, arquitetura, música, teatro, cinema, mas o próprio modo de vida, o Futurismo propõe, a princípio, uma pintura vazada na sensação dinâmica, na negação do mundo exterior enquanto princípio mimético, numa contraperspectiva que situa o ponto de fuga no olho do

espectador, na simultaneidade e numa paleta expressionista e *fauve*. Entre 1912 e 1915, tais postulados são em grande parte abandonados em prol de uma volumetria alicerçada nos princípios do Cubismo analítico e da busca do ritmo abstrato do objeto.

Uma atitude antinaturalista e anti-impressionista e a valorização das forças instintivas da criação estão na base de *O cavaleiro azul*, grupo que se constitui em Munique em fins de 1911. Kandinsky, Marc e Macke defendem a especificidade de uma semântica pictórica, pois concebem a obra de arte como um mundo em si, como uma nova forma do ser que atua sobre o espectador através dos olhos, suscitando “ressonâncias espirituais vastas e profundas”⁵.

É tendo em mente esse panorama da arte moderna às vésperas da Primeira Guerra Mundial que Soffici elabora o diagnóstico de uma situação que se lhe afigura como falsificação e subversão dos valores tradicionais, à qual contrapõe a constituição de uma nova corrente, empenhada na busca de uma harmonia perdida, do puro signo espiritual, de um equilíbrio favorável ao exercício da vida e das faculdades humanas superiores⁶. Como explicar a “conversão” de Soffici de arauto da arte moderna em defensor da volta à ordem? No seu caso particular, o divisor de águas deve ser buscado na Primeira Guerra Mundial, que o leva a rever suas atitudes perante a sociedade, a prezar o que é genuíno e a desprezar a mentira e o artifício (sobretudo no campo cultural), a afirmar o “gênio autóctone”, a redescobrir o mundo real. Guiado por “uma rebelião” do próprio “instinto de honestidade estética”, submete a um rigoroso exame todos os valores que havia ajudado a abolir, interroga-se sobre a ação teórica e prática que havia desenvolvido antes da guerra e não hesita em condenar “tamanha desordem e anarquia”⁷.

Se Soffici se considera afinal responsável pelo clima espiritual que havia gerado a Primeira Guerra Mundial, como se comportam os outros artistas diante do primeiro conflito tecnológico da história? Léger, que vê na guerra a explicitação da divisão da forma (“Não há nada mais cubista do que uma guerra como esta, que divide de maneira mais ou menos limpa um pobre coitado em vários pedaços e o remete aos quatro pontos cardeais”), não consegue, entretanto, transformar essa imagem em desenho. Em suas cadernetas há esboços relativos a canhões, ruínas, abrigos,

cavalos, árvores despedaçadas, aviões abatidos, sapadores, soldados em momentos de descanso, mas não há lugar para visões de corpos dilacerados ou mortos. Beckmann, que se alista por motivos intelectuais e estéticos, pois acredita que não deve permanecer alheio a nenhuma dimensão humana, é capaz, ao contrário, de dar forma plástica ao paroxismo da guerra, não poupando cenas de morte e de sofrimento⁸. Otto Dix, que combate nas frentes francesa, flamenga e russa entre 1914 e 1918, regressa com um profundo sentimento de desconforto, que se traduz numa série de água-fortes intitulada *A guerra* (1923-1924). Lançando mão de intensos contrastes de claro-escuro, de uma deformação por vezes próxima do grotesco, representa, com um sentimento de urgência emocional, cenas macabras e violentas que pretendem chocar o espectador e provocar-lhe um impacto visual que dê conta da tensão inerente à experiência bélica.

A guerra não produz apenas imagens de morte e de destruição. Há artistas que, confrontados com ela, invocam a abstração como modo de exorcizar o medo existencial ou de fazer frente à classe considerada a responsável direta pelo conflito que assolava a Europa. A primeira possibilidade pode ser encontrada numa passagem do diário de Klee em 1915:

“Quanto mais horrendo é este mundo, como acontece hoje, tanto mais abstrata é a arte, ao passo que um mundo feliz produz apenas uma arte imanente”⁹.

A segunda possibilidade pode ser localizada num testemunho de Richard Huelsenbeck, que propõe uma relação imediata entre a desolação provocada pela guerra e a busca de uma linguagem abstrata:

“A arte abstrata significava para nós, naquele momento (...), honestidade absoluta. Pintar à maneira naturalista significava continuar a interessar-se pelos temas caros ao burguês, nosso inimigo mortal, e esse interesse psicológico acarretava, quer queira quer não, uma identificação com todas as morais burguesas”¹⁰.

Huelsenbeck, que havia buscado refúgio na Suíça para escapar da guerra, é representante de uma atitude profundamente crítica em relação à civilização ocidental e, sobretudo, ao legado do Iluminismo. A constituição do primeiro núcleo dadaísta em Zurique em 1916 e sua tomada de posição contra a razão positiva, a lógica, o trabalho, a ciência, o progresso histórico e a cultura não podem deixar de ser consideradas uma resposta radical à crise que assolava a Europa e

aspectos das artes visuais no período da Primeira Guerra Mundial

que havia desembocado na Primeira Guerra Mundial. A ironia em relação à técnica e a proposta de artefatos lúdicos ou até mesmo inúteis podem ser vistas como os sinais de uma crítica ao primado da mecanização, transformada pela experiência bélica num instrumento de aniquilação.

A tomada de posição dos dadaístas contra a guerra pode ser também detectada numa atitude claramente contrária ao espírito nacionalista que dominava os países beligerantes. Mesmo declarando-se opositor de todos os movimentos artísticos modernos, o Dadaísmo restaura aquele clima de intercâmbios internacionais que havia sido a nota dominante das vanguardas desde o início do século XX. Seus principais representantes, entretanto, haviam deixado de lado o primeiro cosmopolitismo para engajar-se na defesa de valores nacionais e para atribuir ao inimigo todas as qualidades negativas possíveis. Exemplar nesse sentido é a atitude de Apollinaire que, em vários textos de 1916, nega qualquer contribuição da Alemanha ao movimento moderno, ao compará-la com as “hordas de Átila”, e confere à França, caracterizada como a nação “mais engenhosa, mais sensata, mais equilibrada”, a mesma missão civilizadora que havia sido a marca distintiva da Grécia e de Roma¹¹.

Se os artistas nem sempre conseguem produzir visões da guerra, recorrendo por vezes à palavra para descrever as impressões mais cruéis e dolorosas, existe um setor da imagem que, ao contrário, dá um salto qualitativo justamente nesse momento. Trata-se da fotografia que, para poder registrar os mais diversos eventos bélicos, não hesita em deixar de lado a forma estética para investir na comunicação imediata¹². A guerra havia gerado a necessidade da difusão de imagens em larga escala para que o público pudesse seguir de perto o desenrolar dos acontecimentos, e a fotografia, por seu caráter imediato, tem condições de responder rapidamente a essa demanda.

O que é interessante assinalar é que boa parte das imagens que são divulgadas pelas revistas ilustradas são realizadas pelos próprios soldados, trazendo informações que burlam as interdições da censura militar e introduzindo o público no interior das trincheiras, dos campos de batalha, dos hospitais militares, etc. A mudança de atitude em relação à fotografia, que leva

as revistas a divulgarem imagens cada vez mais cruéis, pode ser exemplificada com o concurso promovido por *Le Miroir*. Aberto de 1º de abril de 1915 até o fim das hostilidades e destinado aos amadores, o concurso da revista parisiense objetivava premiar “a mais surpreendente fotografia da guerra”, esclarecendo que não seriam aceitas imagens “artísticas”¹³. A limitação imposta deixa claro que o que impulsiona a divulgação das imagens da guerra é a restauração daquele código realista que havia caracterizado a fotografia em seus primórdios e que havia sido relegado a um segundo plano com a voga pictorialista. As evocações dos códigos artísticos e os refinamentos técnicos cedem lugar a uma imagem direta, nem sempre muito nítida, mas valorizada por ser verdadeira, por desobedecer aos regulamentos militares e colocar o leitor em contato direto com a realidade dos bombardeios, dos ataques, da morte.

Os motivos mais divulgados pelas revistas podem ser enfeixados em quatro categorias: campos de batalha, ruínas, explosões e cadáveres. Os autores dessas imagens são sempre soldados que se encontram na linha de fogo; os fotógrafos civis não podiam penetrar nas zonas militares e o serviço fotográfico do exército só divulgava imagens anódinas. As imagens preferidas pelas revistas parecem ser aquelas de cadáveres, freqüentemente com detalhes mórbidos, em obediência a um programa deliberado, que objetivava evidenciar a barbárie do inimigo e comprovar a eficácia dos exércitos aliados¹⁴.

O surgimento do soldado-fotógrafo representa uma nova etapa na história da imagem de divulgação, uma vez que, até a Primeira Guerra Mundial, o papel dos ilustradores continuava a ser preponderante nas revistas. Cobia a eles registrar todos os momentos de uma guerra, inclusive os mais cruéis, criando grandes crônicas visuais dos acontecimentos. No conflito de 1914-1918, seu papel é ainda fundamental em dois tipos de imagens que a fotografia não consegue registrar de maneira adequada por razões técnicas: as cenas noturnas, que privam o operador da luz necessária, e os combates aéreos, que não se coadunam com os longos tempos de pose¹⁵.

A arte moderna parece sair derrotada da Primeira Guerra Mundial ao ser confrontada com uma crise da representação, que Philippe Dagen remete à incapacidade de “figurar a realidade moderna, demasiado moderna,

demasiado cruel (...). Essa ‘volta’ aparece como uma das conseqüências da ruptura do elo que, até então, unia pintura e mundo contemporâneo ou, para retomar as palavras de Baudelaire, o pintor e a vida moderna. O pacto fundador da modernidade (...) se rompe e essa ruptura afeta quase sem exceção, todos os movimentos, todas as vanguardas do anteguerra. Permanecer fiel a uma maneira ou experimentá-las todas, pouco importa: significa submeter, a cada vez, reflexão estética e prática pictórica a considerações de estilo. Nesse sentido, as proclamações de ortodoxia cubista de Braque e a declaração de neo-rafaelismo de Derain dependem da mesma redução da arte a seu modo de execução. Dito em outras palavras: trata-se de substituir o presente ausente por uma dose excessiva de passado”¹⁶.

Se esse diagnóstico é correto, não se pode, contudo, esquecer que artistas como Picasso, Severini, Gris e Matisse já haviam dado mostras de uma flexão de seu ímpeto vanguardista às vésperas da guerra, quando se interrogam sobre a validade da inovação a todo custo e reavaliam a relação de suas obras com a história da arte. Picasso, aliás, acaba sendo a grande figura emblemática do primeiro pós-guerra, ao trabalhar simultaneamente com dois métodos: a lógica cubista e o ecletismo culto. Se a escolha de um ou de outro se afigura como congenial ao tema a ser representado é porque Picasso recorta para si a imagem do artista solitário, avesso à ideologia coletivista da vanguarda, guiado por escolhas pessoais e interessado sobretudo nos valores internos à prática da arte¹⁷.

Qualquer que seja a avaliação desse momento complexo, no qual se entrecruzam valores nacionais, a revisão do legado das vanguardas, a retomada do discurso sobre a substância da pintura e a concentração em questões técnicas, a defesa de uma expressão sadia, a proliferação de referências históricas, é inegável que a modernidade é colocada em xeque e, com ela, a arte que a representava. Confrontado com a nova situação, Soffici proclama o fim da era romântica, entendendo por Romantismo a violação das leis da razão, da medida e do gosto, a abolição do conceito de ordem, o domínio do arbítrio, da deformação e da incoerência. A ele contrapõe a volta a um código antigo, mas sempre novo, alicerçado na sinceridade e na simplicidade, que considera “não apenas os mais preciosos atributos do grande homem, mas a



Pablo Picasso - *Guernica*

condição imprescindível de toda superioridade intelectual ou artística”¹⁸.

A crise representada pela guerra é, em parte, responsável por essa nova atitude, uma vez que confronta o artista moderno com um quadro de tensões e dilacerações que ele parece ter antecipado com suas formas retorcidas, fragmentadas, violentas. Quanto a ele ser moralmente responsável pelo conflito, é uma questão que varia de indivíduo para indivíduo, mas é difícil não perceber na atitude adotada pela maior parte dos artistas após o término da guerra uma vontade de restituir a imagem estilizada e deformada a uma dimensão de novo próxima de uma visão considerada normal, por ter reconquistado o código realista.

Notas

¹Soffici, Ardengo. “Dichiarazione preliminare”. *Rete mediterranea*, Firenze, (1), mar. 1920, p. 11.

²Soffici, Ardengo. “Preraffaellismo”. *Rete mediterranea*, Firenze, (1), mar. 1920, p. 71-74.

³*Idem*, p. 72.

⁴Dagen, Philippe. *Le silence des peintres: les artistes face à la Grande Guerre*. Paris, Fayard, 1996, p. 108-109.

⁵Apud: De Micheli, Mario *Las vanguardias artísticas del siglo veinte*. Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1968, p. 100.

⁶Soffici, Ardengo. “Un po’ di semplicità signori miei”. *Rete mediterranea*, Firenze, (2), giu. 1920, p. 108-109.

⁷Soffici, Ardengo. “Dichiarazione preliminare”. *Op. cit.*, p. 15-16.

⁸Dagen, Philippe. *Op. cit.*, p. 174, 182, 229-230.

⁹Apud: Covre, Jolanda Nigro. “Introduzione”. In: Worringer, Wilhelm. *Astrazione e empatia*. Torino, Einaudi, 1975, p. XXXIX.

¹⁰Apud: Dagen, Philippe. *Op. cit.*, p. 257.

¹¹*Idem*, p. 32-33.

¹²Schwarz, Angelo. “La retorica del realismo fotografico”. *Rivista di Storia e Critica della Fotografia*, Ivrea, I (1), ott. 1980, p. 7.

¹³Dagen, Philippe. *Op. cit.*, p. 54.

¹⁴*Idem*, p. 60-61, 190-192.

¹⁵*Idem*, p. 67.

¹⁶*Idem*, p. 287-288.

¹⁷*Idem*, p. 314; Fabris, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo, EDUSP, 1996, p. 29.

¹⁸Soffici, Ardengo. “Un po’ di semplicità signori miei”. *Op. cit.*, p. 102, 109.

Sonhos e Conflitos são o tema central da 50ª Bienal de Veneza



Cristina Garcia Rodero (1949), foto da série "Haiti, rites vaudous", 2000



Veli Grãno (1960), foto da série "Onnela, a trip to paradise", 1986

Eliana de Simone – ABCA/ Europa

Acaba de ser oficialmente anunciada em Roma, em entrevista à imprensa, a 50ª. Bienal de Artes Visuais de Veneza. Com o título de *Sonhos e Conflitos - A ditadura do espectador*.

A Bienal de Veneza será inaugurada no dia 14 de junho. Condicionado talvez pelo número redondo da 50ª edição, o curador-geral Francesco Bonami diz que vai realizar a "mostra das mostras". Além da tradicional participação dos países, haverá uma série de 11 projetos, a cargo do curador-geral e de um grupo de curadores convidados. A Bienal de Veneza de 2003 reunirá mais de 300 artistas de 64 países, entre os quais alguns muitos jovens, além dos conhecidos do circuito de arte de grandes exposições internacionais, como a dupla inglesa Gilbert & George, que já esteve na Bienal de São Paulo, e até Yoko Ono. Nem todos sabem, mas Yoko Ono é artista plástica e fez parte do Grupo Fluxus.

Visando a valorizar a estrutura única de Veneza, Francesco Bonami pretende compor com projetos especiais, uma grande retrospectiva de arte contemporânea, na qual o espectador deverá reconstruir, como em um mapa, ao percorrer "ilhas de um arquipélago" (aqui a metáfora é literal!), buscando refazer trajetórias individuais e autônomas. Trata-se de empreitada de fato ambiciosa, mas certamente de acordo com o nível da equipe de curadores: Bonami é atualmente curador *senior* do Museu de Arte Contemporânea de Chicago, tendo já organizado mostras em endereços ilustres como o Jeu de Paume, em Paris, a Tate Modern, em Londres, e o PS1 do MoMA de Nova York. Entre o grupo dos curadores-assistentes estão: Catherine David, que foi a curadora-geral da X Documenta de Kassel (1997). Catherine



Jean Michel Basquiat - *Saull*. Acrílico s/ tela 150 x 150 cm. 1982

David levará a Veneza o projeto *Representação Árabe Contemporânea*. Hans Ulrich Obrist, *enfant terrible* da cena artística internacional, idealizador de controversas mostras fora do contexto museu/galeria, como *World Soup*, *Hotel Carlton Palace Chambre 763* e *Cloaca Maxima*, apresentará a sala *Estação Utopia*, ao lado dos curadores Molly Nesbit e Rirkrit Tiravanija. O argentino Carlos Basualdo, que foi curador-assistente da XI Documenta de Kassel (2002), é o responsável pelo projeto *Estruturas de Sobrevivência*; e o artista mexicano Gabriel Orozco será o curador de *O Cotidiano Alterado*. Os curadores

demonstram que não haverá exclusividade teórica na concepção da Bienal.

O *Sonho e o Conflito* – os brasileiros Francesco Bonami explica o título da 50ª mostra veneziana: "O sonho e o conflito, a totalidade do mundo oposta a sua fragmentação política e geográfica, as aspirações nacionais, em contraste com as metas internacionais, são elementos que serão discutidos na Bienal de Veneza". O subtítulo *A ditadura do espectador*, segundo Bonami, faz alusão direta ao público. Ao lado do artista e do curador, o espectador assume um papel decisivo na definição da estrutura das exposições de arte, sendo percebido, positivamente, como um dos pólos que ativam o sucesso, ou negativamente, como o que pode determinar a falência das mostras.

A participação brasileira – definida pelo curador-geral da Bienal de São Paulo, o alemão Alfons Hug – apresentará no pavilhão nacional dos *Giardini* obras de duas artistas, a carioca Beatriz Milhazes (1960) e a mineira Rosângela Rennó (1962), ambas com projeção no Brasil e no exterior e, tendo recém-participado da Bienal de São Paulo, além de inúmeras exposições internacionais.

Outros artistas brasileiros estarão presentes em alguns dos onze projetos especiais da mostra de Veneza. O argentino Carlos Basualdo, por conhecer a cena artística contemporânea latino-americana, pretende discutir em seu projeto a intermediação estética, no contexto de crise, sobretudo a crise econômico-social. Ele convidou o maior número de brasileiros: o jovem carioca Alexandre da Cunha (1969), que vive em Londres; o baiano Marepe (Marcos Reis Peixoto, 1970), que vive em sua cidade natal Santo Antonio de Jesus, Bahia, e que participou da última Bienal de São Paulo; a carioca Fernanda Gomes (1960), também ex-participante da Bienal de São Paulo e de várias mostras no exterior; e o veterano Cildo Meireles (1948), que Basualdo acabara de apresentar na Documenta de Kassel. O amplo projeto *Estação Utopia* de Hans Ulrich Obrist abrange obras de 160 artistas, entre escritores, bailarinos, músicos, arquitetos e artistas plásticos, que se apresentarão, durante todo o período da Bienal, inclui a carioca Lygia Pape (1929), um dos grandes nomes da arte contemporânea brasileira, que participou dos movimentos concreto e neoconcreto e, atualmente, de pesquisas experimentais. No Pavilhão Italiano dos *Giardini*, talvez com o mais prestigioso dos segmentos da Bienal, *Atrasos e Revoluções*, o curador geral Francesco Bonami procurará traçar "uma breve história da transformação e das revoluções da arte contemporânea, a partir de obras dos anos 60, 70, 80 e 90". Na lista dos quarenta artistas participantes, entre os quais o celebrado Andy Warhol (1929-1987), estão ainda a mineira Rivane Neuenschwander (1967), que vive entre Londres, São Paulo e Belo Horizonte, e apresentará um vídeo.

Simultânea à Bienal, e como parte integrante dela, será inaugurada a exposição *Pintura – de Rauschenberg a Murakami, 1964 – 2003* no prestigioso Museu Correr da Piazza San Marco. O ano de 1964 alude a 32ª Bienal de Veneza, quando, pela primeira vez, o grande prêmio de pintura foi dado a um artista não-europeu, Robert Rauschenberg, deslocando assim o eixo da pesquisa pictórica da Europa para os Estados Unidos. Esta premiação desencadeou a grande crise da pintura no período pós-guerra. A partir de sua presença ou contestação, exclusão ou celebração, ao longo dos últimos quarenta anos a exposição pretende discutir os mitos da "morte da pintura" e de seus consecutivos "eternos retornos". Essa iniciativa assinala, sem dúvida, uma crescente tendência de "volta" à pintura, além de sua essencialidade e atualidade no debate artístico contemporâneo.

50ª Bienal de Veneza

Veneza, Itália; Pavilhões dos *Giardini di Castello*, *Arsenale*, *Estação Santa Lucia*. E outros espaços expositivos, no centro histórico da cidade.

Abertura para a imprensa: 12, 13, 14 de Junho de 2003. Abertura oficial: 14 de junho de 2003. Inauguração para o público: 15 de junho de 2003.

Blast to Freeze British Art in the 20th Century



Boshier - *England's Glory*. 1962



E. Paolozzi - *Diana as an engine*.

25 February – 11 May 2003

Blast to Freeze: British Art in the 20th Century spans a period in modern art in Great Britain that starts with Edwardian London and runs right through to the "Young British Artists" of the last decade.

It is the most comprehensive exhibition of twentieth century British art to have been mounted outside Britain itself and takes up the entire available space in the recently opened Museum of Modern Art, "les Abattoirs", in Toulouse.

The exhibition was originally conceived for the Kunstmuseum Wolfsburg, in Northern Germany by the Director of the Kunstmuseum, Gijs van Tuyl and the independent curator, Henry Meyric Hughes, from London and adapted to the striking interior of "les Abattoirs", in close collaboration with the Museum's director Alain Mousseigne. It takes its place in the long succession of exhibitions devoted to various exhibitions of Modern and Contemporary art organised by Alain Mousseigne in the region, over a period of nearly thirty years, including Andy Goldsworthy, Tom Phillips, Malcom Morley, Gaudier-Brzeska and many artists shown today in *Blast to Freeze*.

The title of the exhibition is a play on the programmatic events in the art world that marked the beginning and the end of the period in question. *Blast!*, with its explosive connotations, was the name of the Vorticists' avant-garde review, published in 1914-15; and *Freeze*, which speaks for itself, was the title of a warehouse exhibition organised by Damien Hirst and some of his student friends in the Port of London, in 1988.

The period spanned by the exhibition also coincides neatly with Eric Hobsbawm's popular notion of a "short twentieth century", that is the time between the outbreak of the First World War in 1914 and the end of the Cold War in the early 1990s. It starts with the disintegration of individual consciousness and the loss of faith in a unifying 'centre', and it ends with the structural transformation of social and cultural identity in the wake of the globalisation of political and economic power.

Blast to Freeze illuminates the British contribution to this "short century" of modern art and places this within the wider context of artistic developments in continental Europe and the United States. *Blast!* set standards of aggression and modernity that later artistic movements could not ignore. *Freeze* (1988) heralded the rise of a radical generation of critical young artists, who – like the Vorticists – were breaking new ground and, in a new move, allocating a central role to the media in their strategy of self-promotion.

In the intervening years British art encompassed everything from home-grown traditions to international Modernism, from self-affirmation to dependence on outside influences. Moments of rebellion against convention, such as the activities of the Independent Group in the 1950s and the 'New Art' that flourished between 1965 and 1975 contrast with the trends of the sober 1920s and the 'Neo-Romantic' 1940s, when a traditional preference for the 'picturesque' and for narrative content seemed to gain the upper hand. At the same time there were always loners like Stanley Spencer, whose idiosyncratic visual world made him seem at times the epitome of an English eccentric.

Blast to Freeze brings together more than 350 works by over 100 artists from 110 public and private collections in Europe. Rather than attempting to cover all aspects of British art in the twentieth century, it aims, within the relatively loose framework of a chronological presentation, to give the visitor an insight into some of the periodic eruptions of creativity that attracted international attention. In particular, it highlights the contribution of a number of powerful individuals, against a background of the social and political developments of that time.

Numerous works in the exhibition were first included in the historic exhibitions that established the reputations of leading British artists in the 20th century, from the Vorticists (Jacob Epstein, Percy Wyndham Lewis) via the British Surrealists (Roland Penrose) and British Pop Artists (Peter Blake, David Hockney) down to the generation which became internationally celebrated as the 'Young British Artists' (Damien Hirst).

In addition the exhibition focuses in some detail on the stone carvings of Henry Moore and Barbara Hepworth, in the 'and the 'New Art' of the mid-1960s to mid-1970s, when the language of art underwent radical change (Barry Flanagan, Gilbert and George).

Among those artists who stand out in the exhibition are the strange but impressive Stanley Spencer to painters such as Francis Bacon and Lucian Freud, and generations of younger sculptors, including Richard Long and Tony Cragg. Beside various significant individual works that have not been on public view for many long years, there is also a partial reconstruction of one of the most important exhibitions by the Independent Group from the 1950s, *Parallel of Art and Life* (1953), which offered a revolutionary model of exhibition design (Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi and Peter and Alison Smithson).

The exhibition opens with the Birmingham City Art Gallery's replica of possibly the most aggressive and radical work of art that was produced in Great Britain during the first half of the 20th century – Jacob Epstein's robot-like male figure atop an authentic pneumatic *Rock Drill* (1915-1917) – and closes with Damien Hirst's *A Hundred Years* (1990) from the collection of the Kunstmuseum Wolfsburg: a minimalist, two-part steel and glass box with a fly hatchery in one part and an insector-cutor in the other.

The exhibition is accompanied by a comprehensive, richly illustrated scholarly volume – in separate German and English editions – and a separate publication, with translations of all the texts into French. It traces the chequered history of Modernism and its styles in Great Britain and takes into account both the international context and the background of contemporary social and political developments. The main, 360-page catalogue is published by Hatje Cantz Publishers, Ostfildern and the French edition of the texts by SIA Editions et les Abattoirs. The catalogue, which is edited by Henry Meyric Hughes and Gijs van Tuyl, contains essays by the following: Andrew Causey, Richard Cork, David Curtis, Penelope Curtis, Margaret Garlake, Charles Harrison, Norbert Lynton, Tim Marlow, Anne Massey, David Alan Mellor, Richard Shone, Christopher Stephens, Nick de Ville and Andrew Wilson. The patrons of the exhibition in France are Tessa Jowell, Secretary of State for Culture, Media and Sport, in the United Kingdom and Jean Jacques Aillagon, Minister of Culture and Communications, in France. The exhibition is a coproduction of les Abattoirs in Toulouse with the Kunstmuseum Wolfsburg and is presented in collaboration with the British Council.

Opening Hours: Tuesdays to Sundays : 11 H – 19 H Mondays : closed

Admission Fee: 6, 10 Euros; concessions: 3, 05 Euros; groups of 20 and more : 3, 05 Euros per head. School Classes : No Charge

In Toulouse: Curators Henry Meyric Hughes and Alain Mousseigne Director of les Abattoirs: Alain Mousseigne. Press and Public Relations: Michel-Paul Monredon

XXXVII Aica Annual Congress 2003

Barbados – Martinique

Dominican Republic: November 2003

Repositions and Repossessions

Call for papers

At the 2001 AICA Southern Caribbean symposium, feature speaker Kamau Brathwaite spoke about 'growing up in an island with no art', questioning what is officially sanctioned as 'art', and what a public acknowledges as 'art'.

The themes proposed for this congress invite participants to rethink what art is and what art does. This challenge has particular relevance to the Caribbean – a region which has traditionally been marginalised, exoticized or ignored by larger, urban developed art centres. Its history of confluences of indigenous American, European, African and Asian cultures under colonialism, and the subsequent post-modern penetrations of tourism and mass media provide a hybrid model of a phenomenon found throughout the globe. The theme of 'Repositioning' speaks to the production and promotion of art outside traditional 'art-centres', referring both to geographical and institutional locations. Proposing, establishing, recognising new positions, both physical and intellectual, necessitates an attendant repositioning or repossession of power.

1. Public art / Popular art

During this session the focus will be on the interaction of art and people. This will be addressed from two perspectives: art – both official and unofficial – in public spaces; and popular art – alternatively identified as outsider art, intuitive art etc.

An event such as Carnival provides only one example of the intersection of these two sub-themes.

2. Artistic growth in small/ developing communities

This session will identify and address the challenges faced by artists, critics and institutions who are working for the development of visual culture in small and/ or developing countries. Economic, political, technical restrictions; the impact of tourism; cultural marginalisation are some of the areas of concern.

3. The institutions – the curator – the critic

Cultural foundations, national museums, commercial galleries, biennials, art journals, international funding agencies and the economics, personalities, motivations, justifications that sustain them. This session will address the necessity, development and impact of these entities – how they respond to, stimulate, validate, manipulate, segregate various aspects of visual culture.

Call For Papers

The Organizing Committee of the 37th AICA Congress in the Caribbean invites members and non-members of AICA to submit proposals for papers related to the Congress themes. Proposals should include:

- Name of participant, title of paper, address, telephone and fax numbers together with an e-mail address; An abstract of the paper (maximum length 500 words); Short biography (maximum length 200 words); The selection of papers will be made by the Organising Committee of the Congress.

Requirements for the Submission of Proposals

Friday 28 March 2003 - Receipt of abstracts and biographical information including any specific technical requirements. Friday 29 August 2003 - Receipt of ALL accepted papers. Illustrated papers should include digital images or transparencies of reproduction quality together with a copyright agreement for publication. Proposals can be sent by e-mail or AIRMAIL. By e-mail: send as an attachment in Microsoft Word or in Rich Text Format (RTF) to aica-sc@aica-sc.org By AIRMAIL: send on disc in Microsoft Word or in Rich Text Format (RTF) formatted for WINDOWS to the following address: Nick Whittle, General Secretary - AICA Southern Caribbean Halton, St Philip - Barbados, West Indies.



Campo de Trigo. 1890

Vincent van Gogh – 150 anos

Alberto Beuttenmüller - ABCA/SP

No dia 30 de março de 2003, Vincent van Gogh faria 150 anos e o museu que leva o seu nome, em Amsterdã, está comemorando (www.vangoghmuseum.nl). No ano passado o Van Gogh Museum realizou a grande mostra paralela *Van Gogh/Gauguin*. Neste instante o museu apresenta *A Escolha de Vincent*, com as pinturas que Van Gogh mais admirava. E a partir de 27 de junho de 2003, o museu exibirá *Gogh Modern*, sobre a sua influência na arte moderna.

"Minha mente é absolutamente normal nos intervalos entre as crises, ainda mais do que antes. Durante os ataques é terrível – perco a consciência de tudo. Mas isso me lança ao trabalho e à seriedade, assim como um mineiro, que está sempre em perigo, apressa o que tem a fazer" – escreveu Van Gogh ao irmão Theo.

Apesar de a frase acima, a demonstrar que o pintor holandês usava a arte como meio de lucidez, de sanidade, sua obra continua a ser analisada, 150 anos após seu nascimento, como expressão de sua loucura. O Museu de Amsterdã tenta demonstrar o contrário dessa assertiva, com as mostras que vem fazendo, atualmente. A interpretação sobre sua obra ainda está longe de aceitar um Van Gogh lúcido, quando pintava. No livro que Antonin Artaud escreveu sobre Vincent, ele diz que o holandês parecia criar em convulsões, como se em transe. Ao mesmo tempo, Artaud procura mostrar que as definições psicanalíticas de loucura não se aplicam ao gênio de Van Gogh. Pensar que sua técnica pictórica distorcida tem a ver com a sua perturbada psique é simplificar a complexidade de sua alma. Van Gogh teve uma vida atribulada: até os 27 anos nada pintou; foi apenas um vendedor na loja de seu tio, quando vendia quadros e objetos, em Haia, Holanda, depois em Londres, Inglaterra. Na capital londrina apaixonou-se perdidamente pela filha de sua locadora, paixão esta frustrada como as demais em sua vida. Tentou ser pregador, como seu pai, que era pastor protestante, e foi para Borinage, na Bélgica, pregar para mineiros de carvão. Em seguida, voltou à Holanda para tornar-se um pintor nômade, a perambular como um molambo humano, a dormir sob o céu estrelado, graças às mesadas de Theo, seu irmão amatíssimo. Fracassou na Escola de Belas Artes de Antuérpia e resolveu mudar-se para Paris.

Na Cidade Luz, como se dizia, absorveu os ensinamentos do Impressionismo e do Pontilhismo, mas amava mesmo era o Ukiyo-ê, a gravura japonesa. Com a mudança para o sul da França, no início de 1888, começou vida nova com intensidade e obsessão. Arles foi sua primeira parada; em um ano pintou duzentas telas. Foi quando se decepcionou com Gauguin e cortou a orelha em sinal de vingança e culpa, a um só tempo. Passou a viver em Saint Remy e manteve o ritmo de 150 telas em um ano. Saiu de lá para viver na casa de seu patrono, o médico Dr. Gachet, em Auvers-sur-Oise, onde pintaria uma tela por dia até sua morte, nos seus últimos setenta dias de vida. Sua pintura nasce de seu desenho, que sempre foi arcabouço para seu cromatismo empastado, tortuoso, mas definido pelo desenho que lhe subjaz. Vincent van Gogh queria pintar a alma humana, suas paisagens são metafísicas, porque nascem de sua visão interior não de seu olhar. Colocava as cores de modo arbitrário, como disse em carta ao irmão, mas havia uma intensa alma a guiar sua mão, em busca de redenção e amor.



obra, maldição que o acompanhou a vida toda, e o tempo perdido em recuperar o tempo perdido.

„Diga-me, por favor, se algo foi terminado – era sua frase predileta.

A exposição *Da Vinci – Mestre Desenhista* foi montada a partir de coleções vindas da Europa e Estados Unidos. A curadoria é dividida entre Carmen Bambach e George Goldner, respectivamente, curadora e presidente do departamento de desenho e gravura do museu. O catálogo é enorme, pesa quatro quilos, impossível de ser levado durante a visita. Quem quiser acessar, o site é <http://www.metmuseum.org>

Raros projetos de da Vinci foram findos; os escultóricos nunca foram completados. O molde gigantesco de argila a celebrar seu patrono – Ludovico Sforza – duque de Milão – restou uma montanha disforme; depois destruído pelos franceses, ao ocupar Milão. O mural comemorativo da vitória florentina – a batalha de Anghiari – se tornou uma ruína e acabou pintado por cima para esconder as falhas. Quase nada resta da sua *A Última Ceia* de Milão. A maldição perseguiu Leonardo pela vida toda.

Seus escritos tiveram destino igual ou semelhante: nada do que escreveu foi editado em vida; o que nos ficou é uma massa de tratados e ensaios totalmente incoerentes, válidos apenas por sua caligrafia, mas sem qualquer sistemática ou método coerente.

No campo da engenharia, os seus projetos, ou não deram em nada, ou sequer foram iniciados. Suas máquinas são belas no papel, mas não funcionariam na prática. Os engenhos aéreos – *ornitópteros* – assemelhados a helicópteros, jamais alçaram voo. Pode-se dizer o mesmo do tanque de guerra, que deveria ser uma máquina mortífera, e, ao que parece, não machucaria uma criança, já que mais parecia um brinquedo que arma de guerra.

A verdade é que cada um de nós se vê de um modo diverso dos demais. Da Vinci não se via como artista, mas como engenheiro militar, se tivermos em conta o que escreveu para Luciano Sforza, em 1481, ao apresentar seu currículo.

Na lista das suas próprias habilidades, Leonardo ressaltou que podia bombardear fortalezas, construir canhões, drenar fossos etc. No fim da carta, dizia que podia *pintar tão bem quanto qualquer outra pessoa*. É verdade que eram tempos de guerra, e um engenheiro militar era bem mais importante que um pintor. Mesmo assim, nos deixa perplexos a visão bélica de Da Vinci.

Graças a Deus, no Metropolitan não há um só exemplo dessa visão guerreira, mas aí entramos em outro campo minado: o da personalidade de Leonardo da Vinci. A primeira questão é, se é um homem da Renascença italiana. Historicamente, ele viveu o período tido como Renascença, mas sua personalidade destoa dos contemporâneos. Da Vinci tinha uma curiosidade insaciável em campos não-artísticos, mais perto do que hoje se denominaria o campo científico.

Os artistas renascentistas trabalhavam em técnicas diversas e diversificadas: entalhe, desenho, pintura, escultura, arquitetura, mas ainda assim no campo das artes. Nenhum deles se preocupou com leis físicas que regiam o mundo, ou com a dissecação de cadáveres, para melhor riscar a anatomia humana. Até no campo artístico Da Vinci foi diferente dos seus pares renascentistas. Desenhou como ninguém e ninguém desenhou como ele. E havia bons desenhistas na época – entre os séculos 15 e 16 (Da Vinci nasceu em 1452 e morreu em 1519, na França). Nem mesmo Michelangelo foi capaz de ultrapassá-lo. O desenho de seus projetos escultóricos ou de anatomia provam este fato. Um desenho expressivo e ao mesmo tempo descritivo; seja um músculo, seja o retrato de um velho decrépito. Da Vinci via a beleza e feiúra como algo artístico.

Sua personalidade era conflituosa, contraditória, difícil de compreender. O mistério de Da Vinci, de escrever de trás para frente e ao contrário se prende ao fato de ser canhoto, mas também porque tinha um cérebro privilegiado, cujo hemisfério esquerdo conversava com o direito e vice-versa. Era canhoto, mas tornou-se ambidestro, com o passar dos anos. Suas visões eram apocalípticas e, ao que parece, tinha uma atração mórbida pelo final dos tempos, da catástrofe. Mas desenhou como um deus e é isso que se pode sopesar no Museu Metropolitano de Nova Iorque, infelizmente, por pouco tempo.

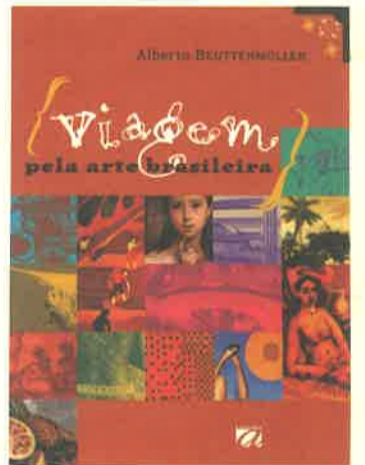
Viagem pela Arte Brasileira

É manual de sobrevivência as artes plásticas do Brasil Alberto Beuttenmüller, da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA – e da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA – acaba de publicar o livro *Viagem pela Arte Brasileira*, pela editora Aquariana, para alunos de nível médio, superior e amantes da arte, em geral. O livro cobre a história da arte brasileira, desde a arte rupestre até a arte conceitual e tem ilustrações de Camila Mesquita, uma designer formada nos Estados Unidos.

Curador de duas bienais internacionais, o crítico e jornalista Alberto Beuttenmüller foi diretor do Paço das Artes e do Museu de Arte Brasileira da FAAP, presidente do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de S. Paulo e membro da Comissão Nacional de Arte - Funarte. É escritor de romances e poesia, traduzidos em várias línguas. *Viagem pela Arte Brasileira*, na opinião do autor: “é o manual que faltava ao circuito de arte, muito mais voltado hoje para uma elite, que produz apenas livros luxuosos”.

Ficha técnica

Obra: *Viagem pela Arte Brasileira* Autor: Alberto Beuttenmüller Ilustrações: Camila Mesquita Editora: Aquariana. Preço: R\$36,00.



Da Vinci no Metropolitan de NY: 120 desenhos do mestre do risco

Alberto Beuttenmüller - ABCA/ SP

A mostra do Metropolitan Museum de Nova Iorque, com cento e vinte desenhos, e a pintura inacabada – São Jerônimo Rezando no Deserto – do acervo do Vaticano – do mestre italiano refaz a morbidez e o grotesco de sua personalidade, e a obsessão pela incompletude em sua obra. Até gênios são amaldiçoados. Em Da Vinci, a maldição veio em dose tripla: a sua noção de estar sempre falhando nos projetos, a incompletude da sua

Impresso em papel Chamois Fine Sahara, 120 g/m². Fabricado pela Ripasa S/A Celulose e papel. Nossos produtos são fabricados em harmonia com o meio ambiente

