

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
Projeto gráfico Martha Simões

Presidente da ABCA Lisbeth Rebollo Gonçalves
Secretária da ABCA Elvira Vernaschi

Ano II - N. 5 - Setembro de 2003



Goya e o vandalismo conceitual. Última página.



A presidente da ABCA, Lisbeth Rebollo Gonçalves, abre o II Simpósio

Elvira Vernaschi - ABCA/SP

Dois grandes eventos foram realizados pela ABCA, como resultado de propostas da atual diretoria: o primeiro, organizado pela Sessão do Paraná foi o "II Simpósio

ABCA - Regional Sul: O Exercício da Crítica de Arte", realizado em Curitiba, entre 20 e 22 de agosto, sob coordenação de Maria José Justino e assessoria de Nilza Procopiak. Realizado em conjunto com a EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná e a Faculdade de Artes do Paraná, teve patrocínio e apoio do Governo do Paraná e instituições locais; e teve como objetivo a atuação e produção da crítica de arte diante do hermetismo da arte contemporânea e da ameaça da perda de sua função social e, em consequência, de sua legitimidade. As atividades foram assim programadas:

20 de agosto, às 18h - Lançamento Livro ABCA e Mostra de aquarelas de William Michaud na Casa Andrade Muricy; 21 de agosto: Abertura dos Trabalhos no Auditório Brasília Itiberê. Coordenação da mesa: Dra. Maria José Justino (ABCA/UFPR-EMBAP)

"Para uma Epistemologia da Crítica de Arte" Dra. Margarita Schultz (Universidade do Chile) Coordenação da mesa: Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves (Presidente da ABCA/ ECA-USP) Francisco Alambert (UNESP) e Naum Simão de Santana (UNESP) "A Atuação de Sérgio Milliet como Crítico". Coordenação da mesa: Dra. Elvira Vernaschi (ABCA/MAC-USP)

"Arte Contemporânea Paranaense" Fernando Bini (ABCA/UFPR-PUC-TUIUTI). Sessão de Comunicações. Coordenação da mesa: Osmar Pisani (Coordenador da ABCA-Regional Sul/ UDESC).

22 de agosto: Coordenação da mesa: Nilza Procopiak (ABCA/UFRS) "Arte Contemporânea Latino-americana". Dr. Tício Escobar (AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte) Coordenação da mesa: César Romero (ABCA)

"Um paralelo entre a arte moderna brasileira e a cubana" Dra. Elvira Vernaschi (Secretária Geral da ABCA/MAC/USP). Coordenação da mesa: Nadja Lamas (ABCA/UNIVILLE) "Crítica de Arte e Juízo de Valor". Dra. Annateresa Fabris (1ª Vice-Presidente da

ABCA/USP) "A arte à margem: questões de crítica e de estética". Dra. Icléa Cattani (UFRGS) Sessão de Comunicações. Coordenação da mesa: Fernando Augusto dos Santos Neto (ABCA/UEL) O segundo evento realizado pela ABCA/ RJ, com o patrocínio da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafo, na sede do Centro Cultural dos Correios. Organizado por Mirian de Carvalho, 2ª vice-presidente da ABCA, em forma de Cursos de História da Arte, tem como tema "Arte e Sociedade: Interfaces do Popular e do Erudito". O curso tem quatro módulos, e vem sendo ministrado pelos associados cariocas da ABCA, com o objetivo de ensinar História e Teoria da Arte aos professores de Educação Artística do Ensino Fundamental e Médio e ao público em geral, ao considerar a produção artística nos planos social e estético, mediante as trocas entre o erudito e o popular. Constam da programação: "Ter e Ouvir Arte": Prof. Geraldo Edson de

Andrade, dias 14, 19, 21 e 26 de agosto; "Reflexos do Impressionismo na Arte Brasileira": Prof. Suzana Paternostro, dias 2, 4, 9, 11 de setembro; "A Interação entre o Popular e o Erudito nas Artes Plásticas no Brasil": Professor: George Racz, dias 7, 9, 14 e 16 de outubro; "O Retrato como Meio de Representação da Individualidade Brasileira": Prof. Alberto Cipiniuk, dias 4, 6, 11 e 13 de novembro.



Luis Henrique Schwanke. pg 9.



Ticiano - Auto-retrato. Última página.

Índice

nacionais

- Palavra da presidente.....pg 2
- Homenageados da ABCA ... pg 3
- Mário Barata e Lívio Abramo ... pgs 4 e 5
- Martha Lorenzo e Ranchinho ... pg 6
- Emmanuel Nassar pg 7
- Sady pg 8
- Faxinal do Céu e Wols pgs 10 e 11
- Roseli Schmidt e Móa pg 12
- Arthur Bispo do Rosário pg 13
- Escultores Esculturas pg 14 e 15
- Tate Gallery na Oca pg 16
- Entrevista com Israel Pedrosa pg 17
- Portinari pgs 18 e 19

internacionais

- Veneza pgs 20, 21 e 22
- Pierre Restany pg 23
- Paulo Neves pg 24
- Botero e Turner pg 25
- Matisse e Picasso pg 26
- Hugues e o Congresso da aica pg 27

Editorial - Chegamos à quinta edição do Jornal da ABCA, graças ao empenho da diretoria, encabeçada pela presidente Lisbeth Rebollo Gonçalves e pelos colaboradores permanentes. Os redatores devem ler criticamente o jornal para ver como saem as suas matérias e saber do conceito que o editor imprime ao jornal da ABCA, cada vez mais querido por leitores das mais diversas atividades profissionais. Nesta 5ª edição há maior equilíbrio entre assuntos internacionais e nacionais. O editor preferiu fazer um número mais globalizado. Os colaboradores agora sairão com seus nomes seguidos da sigla do Estado, não mais com o nome no alto da página, indicando a qual Estado o colaborador pertence. Não só porque certos Estados estão ausentes com certa constância, mas notadamente porque o Brasil, país continente, basta-se como um todo e não queremos incutir disputas regionalistas no jornal. Todos somos brasileiros. Gostaria que

os colaboradores lesem o Manual de Redação. O editor pede que lhe mandem os textos em Word e todas as imagens em jpg ou tiff. Uma imagem de boa definição tem no mínimo 300 dpi, menos que isso poderá eliminar a matéria por má ilustração. Um jornal de críticos de arte deve mostrar adequadamente as imagens da arte enfocada, se não o leitor não saberá do que trata. As matérias devem ser sintéticas. Alguns redatores pensam somente no seu material e escrevem demais, querendo fazer o jornal sozinho. O jornal não deve passar das 28 páginas, por isso cada colaborador deve deixar espaço para os outros. Os prazos devem ser seguidos com rigor, caso contrário haverá atraso na publicação do jornal. Agradecemos a Takano pelo excelente trabalho que desenvolve na parte gráfica do jornal e nos sentimos honrados com o seu patrocínio. **Alberto Beuttenmüller** - editor.

Palavra da Presidente

Apresentamos o número 5 do Jornal da abca, continuando nosso projeto de afirmar o intercâmbio entre os críticos de arte e o meio cultural brasileiro. Aliás, é de registrar que nosso Jornal vem atingindo um público diversificado, do estudante ao especialista, sendo cada vez mais solicitado por bibliotecas de instituições culturais de todo o País. Agora, está também disponível nas livrarias da Edusp e da Fnac; e procuraremos ampliar esta oferta ao público, através de outros espaços culturais.

Na presente edição, recebemos apoio institucional da Ripasa e do Instituto Takano. O N. 5 do Jornal da abca divulga temas nacionais e internacionais, que se destacaram no cenário cultural. Relembra Pierre Restany, o crítico francês falecido recentemente, através de uma matéria especial, com depoimentos e texto do presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, Henry Meyric Hughes.

Lançamos o *Catálogo de Associados da abca*, onde são registrados fatos da história da entidade e listados os críticos membros da entidade, em Curitiba, onde aconteceu, nos dias 21, 22 e 23 de agosto, o II Seminário da Região Sul. Foi um encontro internacional que reuniu críticos brasileiros e estrangeiros e debateu *O Exercício da Crítica de Arte*, com a coordenação geral de Maria José Justino, nossa associada no Paraná, e com o patrocínio das Secretarias de Estado da Cultura e de Ciência e Tecnologia, da Fundação Araucária, da Fundação Cultural de Curitiba e da Casa Andrade Muricy.

Um curso sobre "Arte e Sociedade: Interfaces do Popular com o Erudito" está acontecendo no Rio de Janeiro, desde o dia 14 de agosto, prolongando-se até novembro. A coordenadora do Curso é a segunda vice-presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte – Mirian de Carvalho – e o patrocinador do projeto da abca do Rio de Janeiro é a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. O curso é ministrado no Centro Cultural dos Correios.

O novo site da abca, cujo endereço é www.abca.art.br, vem ampliando o contato com o público e, em breve, terá informações disponíveis em francês, espanhol e inglês. Neste espaço, também o Jornal terá artigos para leitura online, possibilitando maior interatividade na relação com os leitores.

O Laboratório de Crítica de Arte e Estudo da Arte Contemporânea avança as pesquisas sobre a participação da abca nos debates sobre arte, ordenando informações sobre os Encontros havidos desde o surgimento da nossa associação. Pedimos aos associados que dispuserem de material relacionado a este campo de atuação da Associação que entrem em contato com o Laboratório (abca@abca.art.br).

Muitos são os projetos com os quais 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

Quirino Campofiorito, artista e intelectual

Elvira Vernaschi-ABCA/SP

Este ano de 2003 a ABCA homenageou, em seu Prêmio anual, a Ítalo Campofiorito, legítimo herdeiro de Quirino. E, isto nos fez refletir sobre a importância que este intelectual e artista desempenhou no campo das artes plásticas e da cultura brasileira.



"O homem-au", 1940
óleo sobre tela
72,8 x 65,5 cm

Quirino nasceu em Belém do Pará em um dia histórico, 7 de setembro de 1902, vindo a falecer em Niterói, 91 anos depois, a 16 de setembro de 1993. Neste intervalo de tempo sua produção artística, intelectual e profissional o destacaram como figura poeminente da sociedade brasileira. Foi pintor, desenhista, ilustrador gráfico, crítico de arte, professor, ensaísta. Obteve seu doutorado em artes na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1950. Como profissional, criou e dirigiu a Escola de Belas Artes de Araraquara/SP e também o mensário *Bellas Artes* (1935/40). Foi professor catedrático da Escola Nacional de Belas Artes nos cursos de desenho artístico (1938/49) e de composição decorativa (1949/69), antes de ser caçado pelo AI5, em 1969. Anistiado em 1981, assume novamente a ENBA, como professor emérito, onde orientou alunos de pós-graduação.

Como crítico assinou a coluna de artes de *A Reação*, desde 1926 e escreveu, ainda, nos jornais *Diário da Noite*, *O Jornal*, *O Cruzeiro* e *Jornal do Comércio*. Participou intensamente da vida cultural do Rio de Janeiro. Na década de 40 foi um dos mais ativos participantes da criação da Divisão Moderna do Salão Nacional (1940), inclusive como membro do juri de seleção e premiação. Foi presidente do Núcleo Bernardelli (1942/52); membro do juri da I Bienal Internacional de São Paulo (1951) e da Bienal Interamericana (1960). Como artista plástico sua contribuição não é menos valiosa. Estudou na ENBA (1920/29). Obteve o Prêmio de Viagem à Europa em 1929 e lá permaneceu até 1934. Antes de partir para Europa casou-se com a pintora Hilda H. Eisenlohr. Seu filho, Ítalo, nasce em Paris, em 1933. No Brasil, nos anos 10, foi ilustrador de histórias em quadrinhos para *O Tico-Tico* e para a *Revista Infantil*. Nos anos 20 foi caricaturista dos periódicos: *O Malho*, *D. Quixote*, *A Maçã*, *A Máscara*, *Eu sei Tudo*. Na Europa frequentou as academias e ateliers, em Roma e Paris, onde descobriu a arte moderna. Participou dos "Salons d'Automne" e "Des Artistes Français". Retornando ao Brasil, realiza inúmeras exposições individuais e coletivas, começando pelo Salão Nacional (1935/39). Sua última mostra, em homenagem, foi realizada em 1992 no Museu Nacional de Belas Artes, patrocinada pela Prefeitura de Niterói.

Sua obra plástica contém a sutil firmeza das linhas e traços, num domínio inteiro do desenho, aliada a um colorido com aproximações ao expressionismo. Sua *Composição*, realizada em 1935, participou 50 anos depois da exposição *Tradição e Ruptura*, como representante do pioneirismo da arte moderna carioca. Nos anos 60 realiza uma série de pinturas em homenagem a artistas como Kate Kolwitz, Braque e Malevich. "É através da apropriação das vanguardas históricas que Quirino encontra sua derradeira linguagem pictórica que denota antigas adesões ao construtivismo plástico de Cézanne, à metafísica de De Chirico". Sobre suas obras iniciais, Roberto Pontual escreveu, que Quirino pode manter "(...) a busca de sedimentação das conquistas mais radicais do Modernismo, na década de 20 através de um exigente domínio das técnicas do desenho, da pintura e de outros gêneros expressivos no âmbito da visualidade. Assim, os anos 30, como pausa para meditação, se marcaram, não mais pela iconoclastia que o pioneirismo modernista disseminara, e sim em tentativas de fusão da disciplina aprendida nas escolas (ainda sob os resíduos dos "oitocentos") com as novidades que as vastas modificações na arte estavam propondo desde a abertura do nosso século" (1977). Pesquisa e dados obtidos no site <http://www.niteroi-artes.gov.br/quirinocampofiorito.html>

Aos Amigos e Companheiros da ABCA

Ítalo Campofiorito

Impedido na última hora de comparecer, deixo nas mãos da professora Lisbeth Rebollo, brevíssimas palavras de

agradecimento, por honraria que toca profundamente o meu coração. Falo de sentimento, porque sempre vejo em nossa Associação, a heróica entidade de classe profissional que tinha em meu pai, Quirino Campofiorito, um de seus Presidentes Honorários e Decano incontestado. É a Lee, naturalmente, que dedico este Prêmio, a juntar-se ao "Estácio de Sá", do Governo do Rio, que lhe coube outrora — prêmio-irmão do "Golfinho de Ouro" que, por exagero do destino, me conferiram, também em 2002, por "atuação inovadora na Preservação do Patrimônio Cultural". É, certamente, muito mais do que eu mereço, mas o estímulo renova o meu ânimo por uma pregação afinal, tão óbvia: compreender e promover a fusão infinita dos horizontes culturais do passado com os olhos contemporâneos da arte e da luta pela vida e justiça sociais. Tudo isso, sem a garantia dos velhos determinismos, na poeira de um cosmo incomensurável, apoiados apenas em uma escolha orgulhosa e mínima: a de uma ética do conhecimento. Ética que, ao fundar a liberdade com responsabilidade moral, permite e, na verdade, impõe a "defesa e o enriquecimento do reino transcendente das idéias, do conhecimento e da criação".

Manual de redação do Jornal da ABCA

1) **Imagem**— sempre esquecemos das fotos. Portanto, o primeiro passo é escolher boas fotos para ilustrar a matéria, já que se trata de arte visual. O leitor não deve imaginar imagens. Elas devem estar ao lado da matéria. Se você enviar foto via internet, a imagem deve ter **300dpi** e estar em arquivo **jpg** para obter-se boa ampliação. Menos de **300dpi**, não dá boa resolução e na ampliação a foto perde nitidez: fredmuller@uol.com.br ou martha3@uol.com.br consultas técnicas.

2) **Texto**— Ao se escrever um texto para o jornal, deve-se ter em vista que a lauda de jornal tem 20 linhas de 70 toques e a página do computador tem mais que o dobro disso. Assim, quando se produz uma página de 40 linhas no computador, elas viram mais de 80 linhas no jornal. Artigos devem ser sintéticos. Duas páginas de computador produzem cerca de 100 linhas, ou seja, mais de meia página do jornal. Portanto, pense antes de redigir. Se sua matéria for importante, receberá um tratamento diferenciado na edição. A importância de uma matéria não é proporcional ao seu tamanho, mas à sua colocação na página. Matéria de primeira página pode findar nesta mesma página, pois já recebeu a importância devida.

a) O jornal precisa de equilíbrio. Um artista como Picasso é mais importante que um pintor regional. Não devemos inverter a equação. O editor se vê obrigado a reduzir o ímpeto verborrágico, criando as seguintes regras:

b) Matérias regionais devem ter **duas páginas** de computador, mais fotos, a não ser que a matéria tenha **nível internacional**. Por ex: uma exposição de artista internacional na sua cidade. Queremos **enxugar** o jornal de 28 para 20 páginas.

c) Matérias internacionais devem ter **três páginas** de computador mais as fotos. Não mandem matéria sem ilustração.

3) **Formatação** — economize na formatação. Se o título tiver um corpo grande, v. perdeu espaço e deve procurar tipo menor. O corpo menor é o Garamond. Se v. redigiu noutra corpo e ultrapassou o número de laudas, ilumine o texto e formate em Garamond; o texto diminuirá. Escreva em corpo 12 e, ao formatar o espaço entre as linhas, peça espaço simples.

OBS: matérias via internet devem vir diretamente para o editor, evitando-se assim o trânsito de matérias de um computador a outro, além da possível perda de material.

Alberto Beuttenmüller – Editor.

Uma morte esquecida

Oscar D'Ambrosio - ABCA/ SP

Os grandes jornais do País inteiro ignoraram, mas o Brasil perdeu um de seus grandes artistas em 2 de fevereiro último. Sebastião Theodoro Paulino da Silva, celebrizado como Ranchinho, pintor radicado em Assis, interior de São Paulo, ao partir, com 80 anos, deixou, entre outras obras, impressionantes e poéticas telas noturnas com janelas de casas iluminadas em dourado e cenas cinzentas em que as figuras parecem se desfazer em meio à chuva torrencial.

Ao observar essas telas, percebe-se que se está perante um artista de composições bem definidas, cores marcantes e temas geralmente ligadas ao interior, com numerosas imagens de Assis, como trens, circo, galinhas, caminhões e cenas de colheita e rodeio. No entanto, em vez de observar esses atributos do artista, a maioria dos jornalistas e críticos que conhece a sua obra preferiu infelizmente acentuar a biografia do pintor, não o seu talento com formas, cores e tintas.

Por isso, já foram escritas dezenas de páginas sobre a deficiência mental do artista, seu analfabetismo, dificuldade de falar e exibicionismo sexual, contornado a partir do momento em que ele se dedicou em tempo integral à arte, mas pouco se analisou o seu estilo que, ora impressionista ora expressionista, mas sempre vigoroso, é dotado de uma linguagem própria.

Ranchinho tinha sua única oportunidade de se inserir numa sociedade que tendia a excluí-lo. Nascido em 1923, na fazenda Santo Humberto Lameu, município de Oscar Bressane, próximo a Assis, filho de um casal de bóias-frias, não falava nem ouvia direito. Com esse histórico, foi expulso da escola, já que não conseguia acompanhar as aulas, e só arrumou um trabalho fixo: auxiliar de João Romeiro, vendedor de garapa em Assis.

Para piorar, Sebastião perdeu o pai com dois anos; o irmão mais velho e a mãe, com 25 anos; e o patrão e amigo João Romeiro, com 31 anos. Passou então a morar em pequenos ranchos abandonados, de onde veio o apelido Ranchinho. Desde a escola, Sebastião, que costumava realizar desenhos, com tocos de lápis e giz de cera, entrou definitivamente para o mundo da pintura pelas mãos do corretor de seguros José Nazareno Mimessi, um assissense apaixonado pela arte de raízes populares.

Ranchinho estimulou o então artista em potencial a pintar em guache, promovendo, nos anos 1970, uma série de exposições na cidade, com ampla repercussão, rendendo mostras em São Paulo, uma crônica emocionada e emocionante de Lourenço Diaféria, mestre do gênero, e um artigo exaltando seu talento de Radha Abramo na revista semanal *Vêja*.

A obra de Ranchinho merece, portanto, no mínimo, duas leituras. Primeiro, temos admiração pelos seus quadros. Depois, pela sua trajetória de vida. Com a simplicidade de uma criança e o talento de um gênio artístico, ele nos fez refletir sobre a própria condição humana.

Pinceladas firmes, imagens noturnas repletas de vida e alegres circos tiraram Ranchinho da marginalidade e do anonimato. Muito além do batido trocadilho de que é um excepcional artista, não um artista excepcional, o autodidata Ranchinho dominou de forma admirável a técnica da perspectiva, que utiliza em cenas de casamento – um deles, engraçadíssimo, em que é servido ovo frito na festa –, quintais com animais domésticos e moças pulando cercas ao se deparar com bois ou cobras.

Ranchinho, portanto, não foi – e continua sendo – um grande artista. Especificamente no âmbito artístico, ao

recriar o mundo com seus pincéis, colocou-se como um exímio pintor; e, enquanto ser humano, com sua simplicidade e sorriso aberto, fez lembrar que a vida pode ser simples.

Eduardo Etzel, o médico das artes sacras barrocas

Elvira Vernaschi - ABCA/SP

Historiador de Arte Sacra. Sócio Honorário da ABCA (1999). Paulistano da gema, nasceu na cidade de São Paulo, a 22 de agosto de 1906, onde faleceu, recentemente, em 6 de julho de 2003. Sua infância foi das mais felizes: viveu no Jardim da Luz. Desempenhou duas atividades profissionais que o apaixonaram. A primeira, como médico pela Universidade de São Paulo, diplomando-se em 1931, especialista em cirurgia do tórax, além de ser psicanalista ortodoxo. Em 1936 já era Livre-docente da USP. Faz parte de seu curriculum uma bolsa da Guggenheim Foundation (1940/41), ser membro da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (1957/70) e sócio honorário da Associação Brasileira de História da Medicina (1998).

Entre 1928 e 2002, publicou 93 trabalhos, vários deles na área de arte sacra/ barroca, sua segunda paixão. Por esta atividade recebeu justa Homenagem Especial da ABCA, em 2001; o prêmio Jabuti, em 1979 e o prêmio APCA, em 1978.

Entre suas publicações, como historiador da arte e com depoimentos do próprio autor tirados do livro autobiográfico *Vivendo Transformações*, podemos destacar:

Imagens Religiosas de São Paulo, Apreciação Histórica. São Paulo, EDUSP/Melhoramentos, 1971

“Em 1968 iniciei como um hobby para passar o tempo e depois, vislumbrando uma pesquisa interessante, reuni tudo o que encontrei... Mas por pura intuição, anotei nas imagens o ano em que as encontrei e o local de origem. Inspiração que fundamentou minhas futuras pesquisas. ... certo dia, olhando para os 980 santos que tinha diante de mim nas prateleiras do escritório, busquei entender a desordem que tentava me dizer algo, que me intrigava, ... estava diante de um desafio... Nasceu o primeiro livro”. *O Barroco no Brasil. Psicologia e Remanescentes em São Paulo, Goiás, Mato Grosso, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul* - 1ª e 2ª eds. São Paulo EDUSP/Melhoramentos, 1974

“Estávamos em 1972; ... Acabara de ler o livro original de Germain Bazin “L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil”. ... Lá estavam as maravilhosas igrejas barrocas da costa até o Rio de Janeiro, as de Minas Gerais, e a igreja do Embu, em São Paulo. Mas o Brasil era muito maior e também teve inúmeras igrejas coloniais nos lugares onde o ouro foi encontrado e lavrado por séculos. Não estaria lá também o barroco? ... Como psicanalista que era, procurei conhecer o “homem” dessa época suas motivações emocionais e seu proceder. Nasceu então o segundo livro, estabelecendo o conceito de barroco “pobre” em complemento ao barroco “rico” descrito por Germain Bazin”.

Em carta de 4 de julho de 1974, Germain Bazin escreve: “Com prazer recebi o seu Barroco no Brasil ... Ele completa minhas próprias pesquisas, por que explora os lugares menos importantes ... As reflexões sobre a Sociologia e a história, que fundamentam a arte brasileira, são pertinentes.”

Arte Sacra Popular Brasileira. Conceito-Exemplo-Evolução. São Paulo, EDUSP/Melhoramentos, 1975

Escravidão Negra e Branca. O Passado através do Presente. São Paulo, Global, 1976. J.B.C. - *Um singular Artista Sacro Popular: A Obra Transcende o Homem*. São Paulo, Cesp. 1978. Prêmio APCA

Imagem Sacra Brasileira. São Paulo. EDUSP/Melhoramentos. 1979. Prêmio Jabuti. *Arte Sacra - Berço da Arte Brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1984.

“Senti que faltava uma última e ampla afirmação que pusesse em real destaque nossa arte sacra que, comprovadamente, foi a primeira manifestação da verdadeira arte conhecida no Brasil desde a Descoberta. Portugal controlou tudo na sua colônia americana, menos a Igreja, e assim liberou o sentimento religioso e seus eventuais artistas. A arte religiosa foi a primeira forma de arte entre nós, daí o livro que, pela primeira vez, veio desenvolver este palpitante tema, com o nome de Arte Sacra - Berço da Arte Brasileira. Penso ser, talvez, o meu melhor livro,

até bonito, com suas 264 ilustrações, desenhos e imagens, quase todas coloridas”.

Nossa Senhora da Expectação ou do Ó. História-Iconografia- Características Brasileiras. São Paulo, Bovespa, 1985; *Um médico do Século XX - Vivendo Transformações*. São Paulo, Edusp/Nobel. 1987; *Anjos Barrocos no Brasil. Angelologia*. São Paulo, Kosmos/Giordano, 1995; *Divino - Simbolismo no Folclore e na Arte Popular*. São Paulo, Kosmos/Giordano, 1995; *Filosofando com o “Miró”*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000; *O Velho Brasil e seus Objetos - Arte Sacra: Andanças - Objeções - Perguntas - Respostas*. 2002. Inédito. Documentos e imagens de sua coleção podem ser encontrados no Museu de Arte Sacra de São Paulo, num total de 1388 itens, relativos aos livros *Imagens Religiosas de São Paulo* e *Arte Sacra Popular Brasileira*; no Centro de Documentação Fotográfica da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP, encontram-se as fotografias e os negativos relativos ao livro *O Barroco no Brasil*; no Museu de Antropologia do Vale do Paraíba, em Jacareí, encontram-se cerca de 500 peças litúrgicas.

Falecimento de Alcídio Mafra de Souza: o Entusiasta da Educação Artística

Mirian de Carvalho - ABCA/ RJ

No último dia 26 de junho, faleceu no Rio de Janeiro Alcídio Mafra de Souza. Alcídio foi Presidente da ABCA (81-82), Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Professor Catedrático do Instituto de Educação e autor de livros sobre Educação e sobre Patrimônio Histórico. Na década de 70, doutorou-se em Arte Educação e como professor universitário lecionou no Curso Superior de História da Arte / IBA (Instituto de Belas Artes), e no Curso de Licenciatura em Educação Artística / UERJ, marcando, com brilho e afeto, uma trajetória pedagógica e administrativa, que entrelaça essas duas instituições.

No antigo IBA, hoje Escola de Artes Visuais, funcionou até meados da década de 70 o Curso Superior de História da Arte, congregando um corpo docente de alto nível. Entretanto, não pertencendo à Universidade, o referido Curso não poderia ser reconhecido isoladamente, correndo o risco de ser extinto. Então, nos idos de 1975, como Coordenador do Curso Superior da História da Arte, Alcídio realizou um grande sonho: a criação de uma Licenciatura em Educação Artística. Com empenho e dedicação, Alcídio iniciou processo de convênio com a Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que acolheu professores e alunos daquele Curso, que passou a pertencer à Faculdade de Educação, acrescido das disciplinas pedagógicas, ao ser transformado numa Licenciatura em Educação Artística. Oriundos do Curso de História da Arte e / ou licenciados pelo novo Curso idealizado por Alcídio, vários profissionais atuam hoje como arte educadores, professores de História da Arte e como críticos de arte, muitos deles filiados à ABCA. Com o falecimento de Alcídio, o Entusiasta da Educação Artística, registra-se uma lacuna na cultura nacional. E todos nós que fomos alunos e / ou colegas, sentimos a perda do mestre e amigo, com quem convivemos no dia-a-dia do magistério e das atividades próprias da crítica de arte.

Morre o artista plástico José Moraes

O artista plástico carioca José Moraes morreu anteontem, aos 82 anos. Ele se formou na década de 40 na Escola de Belas Artes do Rio e foi assistente do artista Cândido Portinari, com quem realizou o mural da Igreja de São Francisco, na Pampulha, em Belo Horizonte. Outro destaque de sua trajetória são as ilustrações para a obra Alexandre e Outras Histórias, de 1966, de Graciliano Ramos. José Moraes é um dos artistas presentes no livro *Artistas Plásticos no Brasil 2000* (Metalivros).

Mirian de Carvalho - ABCA/ RJ

Entrevista com Mário Barata realizada em outubro / 2002

(Texto com correções feitas pelo entrevistado)



Em virtude de solicitação do entrevistado, este texto traz algumas modificações relativas à sua primeira versão, que foi publicada no número 4 deste jornal, em abril de 2003. Em entrevista gravada em sua residência, o crítico de 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.

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 Lussaigne, 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 Johnson 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 1959, 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 M. F. de Andrade me apoiou muito. 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 desde 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 Szenes e Maria 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 M. F. 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 Wladimir Alves de Souza, já catedrático da Faculdade de Arquitetura. Eu apresentei nesse concurso uma tese, *Azulijos no Brasil*, que impressionou bastante a Banca Examinadora, que constava de José Valadares, da Bahia, e vários outros nomes conhecidos. Paulo Santos e 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 M. F. 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 Hannah 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 M. F. 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 1968. Mas o grande corte de professores, não propriamente cassados, embora os signatários do AI-5, como o antigo Senador Jarbas Passarinho, haja vista em artigo recente, 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

Lívio Abramo foi esquecido pelo Brasil

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



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, aliás, a Ângela Âncora da Luz que me recebeu, porque do ponto de vista prático foi ela quem fixou os horários das 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, da professora Eulália Lahmeyer Lobo que também havia sido cassada do ensino.

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

M. B.: – 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. B.: – 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.

Radha Abramo -ABCA/ SP

Lívio tentou regressar ao Brasil, mas depois de consultas oficiais, preliminares, esqueceram-se do artista nascido em Araraquara, SP, em 1903, e morreu em 1992, em Assunção, Paraguai.

Muitos anos se passaram para Lívio Abramo: os estudos e a vida familiar, a política e a arte. Ele se dedicou à pesquisa histórica e à pesquisa política. Muito estudioso, falava com liberdade do inglês ao francês, ao português e ao italiano, origem de sua família. Nos anos 1930, depois do alvoroço artístico da famosa Semana de Arte Moderna de 1922, Lívio se preocupou com o rumo social do povo brasileiro e em especial com a Itália, governada por Mussolini.

Conformando-se politicamente de maneira controversa, porque para ele jovem ativista político e jornalista procurava divulgar uma nova sociedade igualitária e livre. De fato, a revolução russa em 1917, agitou profundamente os jovens e, em especial, outros não tão jovens que partilhavam da transformação política da União Soviética e da Revolução Espanhola. É indiscutível que os intelectuais, os jovens, e os artistas se colocassem em postura diferenciada e contrária tentando acionar movimentos que chamassem atenção do povo brasileiro advertindo-os contra o Estado Novo, de Getúlio Vargas. Daí Lívio Abramo e companheiros levaram para suas obras o sentimento da liberdade. Na questão política propriamente dita o artista se ocupou de participar de movimentos que mostravam as linhas do socialismo da União Soviética. E em especial com a arma da sua gravura que assombrava quem as visse. As muitas obras que trataram da Revolução Espanhola fazem parte hoje de um profundo desejo de divulgar os erros e a violência cometidos contra o povo.

A criação artística: a gravura

Pasmem quem ainda não soube mas o gravador Lívio Abramo iniciou seus trabalhos de gravuras com estiletes não aptos a xilogravura. No início de sua carreira ele cria meios de fazer sulcos sobre a madeira que possivelmente os instrumentos recomendados não os fizessem com tanta precisão. Há muitos anos o artista confessou que tempos depois é que se munuiu de instrumental adequado para a confecção do seu trabalho. E será desse instrumental especializado que irá compor a gravura e sua luminosidade como criação e construção das formas.

Em conversa com o artista e outros presentes durante uma mostra que tratava das mulatas e dos rodopios de suas danças afro-brasileiras no Museu de Arte Moderna de São Paulo, o artista discutiu entre risos com os presentes a capacidade da gravura promover uma relação extraordinária com a ilusão posto que, a luminosidade dos desenhos poderiam surgir por arte e competência da própria luz. Então, de alguma maneira estaria em relevo a questão do vir a ser que pode ser uma surpresa para nós embora projetada pela própria luz essa questão muito importante da gravura. A fase das mulatas e suas danças pode ser considerada uma das mais belas páginas da gravura brasileira tendo em vista a criação das formas, o movimento e a expressão do povo com as suas gingas e credos, danças e rodopios impressionantes pela qualidade gráfica, pela leveza e pela proximidade que o artista faz do nosso povo com as danças afro-brasileiras.



O desenho

Depois que Lívio Abramo vai para o Paraguai em 1962, abre-se para ele a oportunidade de uma vida e de um trabalho mais tranqüilo que lhe permitia a análise e a apreciação mais profunda de suas obras. E ao mesmo tempo, ele confere a si próprio o direito de analisar e projetar outros títulos diferentes dos anteriores e que caminham mais na linha de chuva dos anos cinquenta. Grande parte de sua obra nesse período volta-se para natureza, a água, a chuva, o



vento e também da pesquisa histórica das igrejas do Paraguai. Parecendo que afinal ele teria conseguido o direito de apaziguar as tristezas de sua própria história de vida e curtir a delicada atenção dos estudantes que freqüentavam os ensinamentos e técnicas dadas no Paraguai. E é nesse período, que Lívio Abramo trabalha com o desenho exibindo a delicadeza e a leveza de seus traços que hoje complementam a sua requintada obra. Nos anos cinquenta e sessenta Lívio Abramo dedica-se generosamente aos animais. Ele faz desenhos coloridos de bichos panteras, lobos, cavalos, cobras, onças com belíssimo e essencial traço. As obras



destinavam-se as crianças da família para presente de Natal dos filhos, sobrinhos, e amigos. Os desenhos coloridos com extrema delicadeza passaram para as mãos da criança depois que o próprio artista fez contos referentes a cada um deles para que as crianças respeitassem os animais.

Oscar D'Ambrosio - ABCA/ SP

Uma morte esquecida



A domadora. Óleo s/ chapa dura; 40,2 x 60,3 cm. Coleção Paulo Klein.

Os grandes jornais do País inteiro ignoraram, mas o Brasil perdeu um de seus grandes artistas em 2 de fevereiro último. Sebastião Theodoro Paulino da Silva, celebrizado como Ranchinho, pintor radicado em Assis, interior de São Paulo, ao partir, com 80 anos, deixou, entre outras obras, impressionantes e poéticas telas noturnas com janelas de casas iluminadas em dourado e cenas cinzentas em que as figuras parecem se desfazer em meio à chuva torrencial. Ao observar essas telas, percebe-se que se está perante um artista de composições bem definidas, cores marcantes e temas geralmente ligadas ao interior, com numerosas imagens de Assis, como trens, circo, galinhas, caminhões e cenas de colheita e rodeio. No entanto, em vez de observar esses atributos do artista, a maioria dos jornalistas e críticos que conhece a sua obra preferiu infelizmente acentuar a biografia do pintor, não o seu talento com formas, cores e tintas.

Por isso, já foram escritas dezenas de páginas sobre a deficiência mental do artista, seu analfabetismo, dificuldade de falar e exibicionismo sexual, contornado a partir do momento em que ele se dedicou em tempo integral à arte, mas pouco se analisou o seu estilo que, ora impressionista ora expressionista, mas sempre vigoroso, é dotado de uma linguagem própria.

Ranchinho tinha sua única oportunidade de se inserir numa sociedade que tendia a excluí-lo. Nascido em 1923, na fazenda Santo Humberto Lameu, município de Oscar Bressane, próximo a Assis, filho de um casal de bóias-frias, não falava nem ouvia direito. Com esse histórico, foi expulso da escola, já que não conseguia acompanhar as aulas, e só arrumou um trabalho fixo: auxiliar de João Romeiro, vendedor de garapa em Assis.

Para piorar, Sebastião perdeu o pai com dois anos; o irmão mais velho e a mãe, com 25 anos; e o patrão e amigo João

Romeiro, com 31 anos. Passou então a morar em pequenos ranchos abandonados, de onde veio o apelido Ranchinho. Desde a escola, Sebastião, que costumava realizar desenhos, com tocos de lápis e giz de cera, entrou definitivamente para o mundo da pintura pelas mãos do corretor de seguros José Nazareno Mimessi, um assissense apaixonado pela arte de raízes populares. Ranchinho estimulou o então artista em potencial a pintar em guache, promovendo, nos anos 1970, uma série de exposições na cidade, com ampla repercussão, rendendo mostras em São Paulo, uma crônica emocionada e emocionante de Lourenço Diaféria, mestre do gênero, e um artigo exaltando seu talento de Radha Abramo na revista semanal *Veja*.

A obra de Ranchinho merece, portanto, no mínimo, duas leituras. Primeiro, temos admiração pelos seus quadros. Depois, pela sua trajetória de vida. Com a simplicidade de uma criança e o talento de um gênio artístico, ele nos fez refletir sobre a própria condição humana. Pinceladas firmes, imagens noturnas repletas de vida e alegres circos tiraram Ranchinho da marginalidade e do anonimato. Muito além do batido trocadilho de que é um excepcional artista, não um artista excepcional, o autodidata Ranchinho dominou de forma admirável a técnica da perspectiva, que utiliza em cenas de casamento – um deles, engraçadíssimo, em que é servido ovo frito na festa –, quintais com animais domésticos e moças pulando cercas ao se deparar com bois ou cobras.

Ranchinho, portanto, não foi – e continua sendo – um grande artista.

Especificamente no âmbito artístico, ao recriar o mundo com seus pincéis, colocou-se como um exímio pintor; e, enquanto ser humano, com sua simplicidade e sorriso aberto, fez lembrar que a vida pode ser simples.

Martha Lorenzo, a pintora do Paraíso



Adão e Eva III. Acrílica s/ tela; 1 x 1 m, 1996.

Paraíso, *paradesha*, em sânscrito, significa região suprema. Na tradição judaico-cristã, é geralmente descrito como um centro espiritual, a morada da imortalidade, o coração do mundo e o ponto de comunicação entre o Céu e a Terra. Adão, nesse Paraíso, teria vivido num estado de graça sobrenatural, sendo-lhe apenas negado o direito de saborear o fruto da árvore do conhecimento, que ficava bem no meio do jardim. Ao violar essa proibição, Adão levou à queda do homem, como afirma o *Gênesis*, 2, 8-17. É nesse contexto bíblico e simbólico que podemos, mais de um ano após a sua morte, ocorrida em 5 de janeiro de 2002, refletir sobre o trabalho da pintora argentina Martha Lorenzo. Nascida em Rosario, em 28 de junho de 1940, a artista considerava-se naïf desde 1989, quando abandonou os preconceitos contra esse tipo de arte, muitas vezes aprendidos e desenvolvidos em estudos acadêmicos. Decoradora de interiores, Martha começou, a partir de 1991, a expor e a receber prêmios. A principal temática da pintora é *Adán y Eva*. Dois quadros sobre esse tema foram inclusive exibidos na III Bienal Internacional Naïf promovida pela Fundación Rómulo Raggio, em Buenos Aires, em 1998.

No primeiro deles, intitulado *En algún lugar, el paraíso*, mostra diversas árvores do pecado, com serpentes, sendo que o tronco mais importante, em lilás, com a serpente azul, contempla Adão e Eva quase encostando os lábios. Ele segura o fruto do pecado com a mão direita, numa cena marcada pela sedução. O Paraíso é então apresentado como uma ilha cercada pelo tom azul, seja do mar ou do infinito. Cabe ressaltar a forma como a pintora constrói a vegetação, em imagens densas, em que se destacam as serpentes que se enrolam nas árvores. Surge assim um clima fantástico e misterioso, bem a gosto dos naïfs. Em *Adán y Eva III*, exibido na mesma Bienal, o Paraíso é concebido de maneira semelhante. Diversas árvores formam um círculo e, novamente, a árvore, principal, colocada na base, é lilás

e apresenta, enrolada em seu tronco, a serpente do pecado. No topo dessa árvore, surgem Adão e Eva. Ela cobre os seios e seu órgão sexual com plantas e flores; e Adão também protege o membro com uma folha de parreira, indiciando que ambos já perderam a pureza original e tem vergonha de mostrar-se nus um ao outro. A predominância do tom azul fornece ao quadro uma impressão de eternidade à imagem, como se ela estivesse fora do tempo e do espaço. Ainda nessa linha de temática, há a tela *Paraíso Perdido*. O Paraíso parece surgir do fundo de uma caverna. Uma enorme aureola amarela ilumina uma árvore, mais um vez em lilás, com os frutos proibidos.

O primeiro casal do mundo está abraçado, de costas, num local idílico. A imagem segue a tradição ocidental de apresentar o Paraíso como um jardim com vegetação luxuriante e espontânea. Nesse ambiente, Adão nomeia os animais e obtém assim a dominação do intelecto sobre os sentidos e os instintos. Após provar da fruta do pecado, haveria, no ser humano, o desejo do retorno ao estado edênico e à obtenção do equilíbrio, a partir do qual se pode fazer a ascensão espiritual ao longo do eixo terra-céu. Por isso, o Paraíso é geralmente descrito como um local em que reinam a primavera e a claridade eternas.

Martha Lorenzo, que integrava o Museu Austral Naïf de Esquel e o Museu Naïf de Buenos Aires, participou de mostras em Rosario, Buenos Aires, Santa Fe, Luján e Tandil, na Argentina, e, no exterior, exibiu seu trabalho nos EUA, Espanha, Cuba, México e Venezuela.

A obra de Martha Lorenzo, como um todo, foi uma busca pelo Paraíso perdido. O tema de Adão e Eva, ao ser recorrente, alertou para a capacidade da arte de retomar o elo perdido entre o homem e o sagrado. A artista, assim, com suas cores bem definidas e imagens claras, possibilita visualizar a reconstrução de nosso vínculo com o que há de mais divino em cada um de nós: a capacidade de, pela arte, transformar uma imagem poética e visualmente bem construída num breve reencontro com a espontaneidade original humana, perdida desde que Adão e Eva sucumbiram à tentação do fruto proibido.

Emmanuel Nassar

a poesia da gambiarra

Exposição: 15 de julho a 21 de setembro de 2003

Curadoria: Denise Mattar

Design de Montagem: Guilherme Isnard

Programação Visual: Mauro Campello

Foi inaugurada no dia 14 de julho, às 19h30, no Centro Cultural Banco do Brasil, a exposição de Emmanuel Nassar, a poesia da gambiarra. A mostra tem caráter retrospectivo e apresenta um panorama da obra do artista que, sem sair de sua cidade, Belém do Pará, tem seu trabalho respeitado nos circuitos de arte nacional e internacional.

A exposição ocupa as quatro salas do segundo andar e a rotunda do CCBB – Rio de Janeiro. Nas salas C e D, a trajetória do artista, com obras de 1970 a 2003. O conjunto reúne desde seus primeiros desenhos até as obras essenciais como “Recepcor”, “Arraial”, “Hollywood”, “Mãodrian”, e também a série negra, que se reporta à destruição da Amazônia e à instável situação brasileira, como: “Municípios em Chamas”, “Instáveis”, “Varamão”, “Serra”, além da instalação “Fachada”, realizada para a Bienal de São Paulo (1989).

Na sala B está a instalação “Bandeiras”, realizada em 1998, apresentada no MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e no MEP (Museu do Estado do Pará), inédita no Rio de Janeiro. A obra é um painel de bandeiras dos municípios do Estado do Pará, que estabelecem um diálogo riquíssimo com as pinturas de Nassar.

Na sala A está sendo exibido um conjunto de obras recentes e inéditas, realizadas sobre suporte fotográfico, desvendando o universo mágico das áreas suburbanas de Belém, através do olhar do artista. Na rotunda, a instalação “Brasil em Chamas” documenta a performance realizada em 1997 em Diadema, SP: sobre um fundo de carvão vegetal, um grande Brasil desenhado com velas foi aceso pelo público. Ao queimar até o fim, as velas colocaram fogo no carvão, transformando tudo num grande braseiro.

Comemorando 25 anos de carreira artística, Emmanuel Nassar já participou dos mais importantes eventos de arte no Brasil e no Exterior. Representou o Brasil na Bienal de Veneza em 1993, e recebeu o primeiro prêmio da Bienal de Pintura de Cuenca (Equador); realizou exposições individuais no Stedelijk Museum e na Pulitzer Art Gallery na Holanda e expõe regularmente nas galerias Ruta Correa, Barsikow, Nalepa e Thomas Zander, na Alemanha. No Brasil participou das 20ª e 24ª Bienais Internacionais de São Paulo. Suas obras estiveram presentes nos Salões Nacionais da Funarte desde a 3ª edição. Anualmente realiza uma exposição individual e participa de exposições coletivas dentro e fora do Brasil.

A obra do paraense Emmanuel Nassar é uma bem-humorada metáfora da brasilidade, pois incorpora elementos da iconografia popular encontrada nos reclames cotidianos que vemos nas ruas, mercados e carrocinhas; as cores das casas das periferias urbanas; os

desenhos dos barcos ribeirinhos; imagens de parques de diversões e os humores sarcásticos do dia-a-dia do país. Sua obra contrapõe a sabedoria do povo à globalização que invade a periferia das cidades amazônicas, e, entre a farsa e a ironia, o artista nos revela as engenhocas, os gatilhos, as gambiarras, as maquinações, que driblam a extrema pobreza cada vez mais confrontada com a extrema riqueza. “Tenho enorme prazer ao brincar com o limite entre o popular e o erudito, entre o real e o virtual, a figura e a geometria, a arte e a não-arte. Meu objetivo é articular uma coisa com a outra, e não o de negar um desses lados ao confrontá-lo com seu oposto. Quero desmistificar e confundir saudavelmente os elementos que determinam um trabalho como ingênuo ou contemporâneo. O Brasil talvez seja a única nação do planeta que contém o primeiro e o quinto mundo juntos e nossa maior tarefa é juntar essas duas pontas, é fazer coexistir a ilha de computadores da USP com a feira de Caruaru”, declara Emmanuel.

A curadora da exposição, Denise Mattar, enfatiza que não se trata da estética do precário, mas da sua ética. “A retrospectiva irá apresentar o percurso do artista, demonstrando a coerência de sua obra que, num processo de releitura verdadeiramente antropofágico, nos devolve, saborosamente transformadas, as nossas raízes. Para mim a obra de Nassar está em algum ponto entre a poesia mágica de Gabriel Garcia Marquez e o humor de Almodóvar”, explica Denise.

Depois do Rio de Janeiro, a exposição Emmanuel Nassar, a poesia da gambiarra, seguirá para São Paulo, Brasília, Salvador e Belém do Pará.

Emmanuel Nassar

Nasceu na cidade de Capanema, no Estado do Pará, em 1949. Graduiu-se em arquitetura pela UFPA em 1974 e foi publicitário nos anos setenta.

Autodidata em artes plásticas, inicia-se em pintura, trabalhando com tinta acrílica sobre tela, mais tarde aborda outras técnicas como o relevo sobre madeira. Sua primeira exposição individual tem lugar em 1979 na Galeria Theodoro Braga, em Belém. A partir de 1980 torna-se professor de educação artística na UFPA.

Realiza exposições individuais em Belém, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1980 Recebe o Prêmio Petrobrás do 37º Salão Paranaense. Em 1984 lhe é concedido no Rio de Janeiro o Prêmio de Viagem ao País, do 7º Salão Nacional de Artes Plásticas. Ganha o Grande Prêmio da 6ª Bienal de Cuenca, em 1999, no Equador.

Participa da XX Bienal de São Paulo em 1989 e da XXIV em 1998; da coletiva UAB – C no Stedelijk Museum em Amsterdã. Faz parte da representação brasileira na Bienal de Veneza em 1993. Em 1992 expõe individualmente na Pulitzer Art Gallery, em Amsterdã e em 1997, nas Galerias Thomas Zander (Colônia) e Barsikow (Barsikow), na Alemanha.

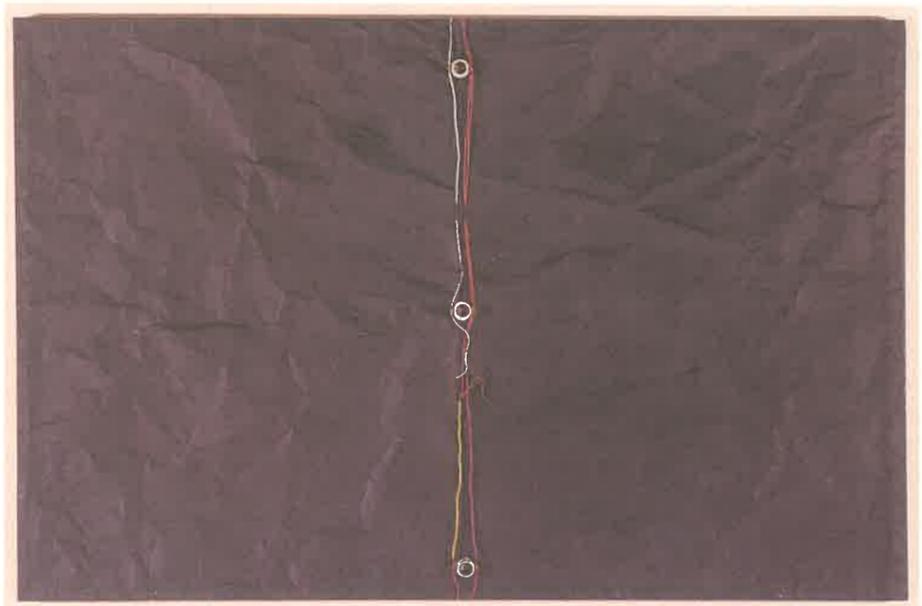
A crítica de sua obra tem enfatizado a escolha da temática das coisas simples, dos aspectos suburbanos de sua cidade natal – seu olhar sempre voltado para as ricas manifestações do comum.



Hollywood



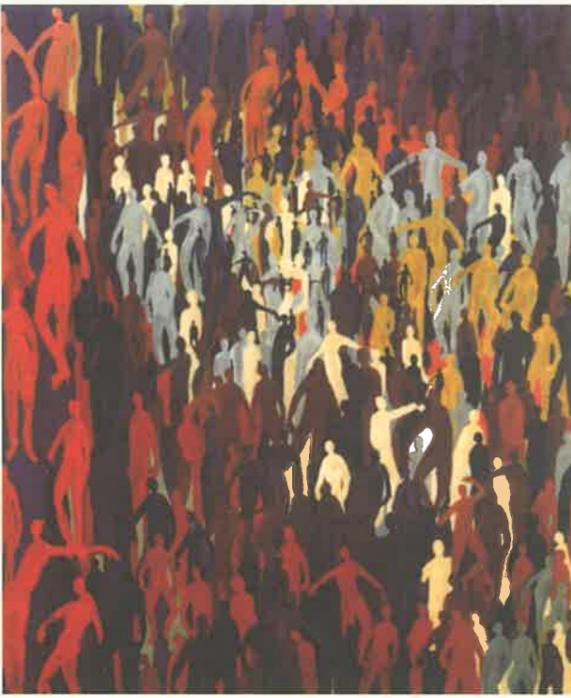
Mãodrian



Noite Brasileira

Dora M. D. Bay - ABCA/ SC

O Olhar Oculto da Obra



Pinturas do artista Sady Raul Pereira

O artista catarinense Sady Raul Pereira, embora há muito tempo residindo no Paraná, expôs na Galeria Lindolf Bell, no Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis, durante o mês de abril. Em paralelo à mostra aconteceu o seminário "Arte e Inconsciente", do qual participaram artistas locais e universitários interessados no assunto. Os debates versaram sobre os temas "Idéia e Melancolia: o Maneirismo Reinventado no Modernismo", abordado pelo professor e crítico de arte Fernando Bini, "Algumas Considerações sobre a Arte e o Inconsciente" e "Do Objeto Perdido na Melancolia", abordados pelo próprio artista, que é também psicanalista.

A exposição constituiu-se de quatorze obras, pinturas em óleo sobre tela, algumas de grande porte, resultado dos últimos quatro anos de trabalho do artista. Ex-aluno de Escolinha de Arte e trazendo a marca indelével de quem exercitou a criação ainda na infância, Sady, além de terapeuta dedica-se à pintura há dez anos. Participou de diversas exposições em Curitiba, dentre elas a do Salão Paranaense de Arte, e de mostras em São Paulo e Rio de Janeiro.

Enquanto artista define-se como metódico e insistente. Determinado, passa diariamente um bom tempo no atelier, provocando o processo criativo, experimentando e elaborando seu trabalho. Explica que tem especial preferência pela pintura a óleo, pois esta proporciona um certo tempo ao artista, o tempo da técnica, que é igualmente o tempo da criação. Sady procura dar tratamento diferente às suas atividades como psicanalista e como artista, evitando que uma delas interfira na outra. Embora ambas demandem alguma dose de criatividade, percepção e rompimento, o artista não necessita diretamente da psicanálise, da mesma forma que a arte não é o objeto de estudo da psicanálise, explica ele. No entanto, a meu ver existe um diálogo entre elas, cria-se uma forma de cumplicidade na qual as duas se enriquecem mesmo que involuntariamente. Logo ao entrar na sala da exposição meu olhar é atraído pelo conjunto dos detalhes das obras: uma multidão de minúsculas figuras humanas, parecendo vindas diretamente de *Liliput*. Somente após alguns segundos minha visão do todo se completa. Surpresa! Em cada uma das pinturas as diminutas criaturas dão forma a um rosto, que mira o visitante, é a obra que perscruta seu potencial leitor, originando a sensação de ser observada. Por estranha ironia, é a obra que me olha, e eu entro em comunicação com ela: dá-se assim o encontro.

Antes que as figuras, que me miram, leiam meu íntimo, procuro me recobrar da surpresa. E passo prontamente a admirá-las. Mais que depressa, outra constatação surpreendente: o que a

princípio poderia parecer um simples jogo vai paulatinamente ganhando complexidade, e se transforma em intrincado quebra-cabeça, quase filosófico. Sem, no entanto, perder o sentido lúdico, as pinturas parecem subitamente sugerir uma certa subversão da ordem, ao jogar com o tamanho real das figuras, ao falar dos eternos dilemas do homem, como o eu e o coletivo, o visível e o indizível.

Para alguns observadores, as obras podem remeter à Pop Arte, pelo efeito reticulado que recria a nova figura; para outros, a Arcimboldo, pela inusitada composição da figura humana, a partir de vários elementos. Para mim, a pintura de Sady mais que lembrar do *pop* de Lichtenstein ou do *grotesco* de Arcimboldo, me reporta a Bosch. *El Bosco*, na sutileza da representação, na pequenez do homem frente ao *ovo cósmico*, à dicotomia entre o bem e o mal, em seu tríptico e apocalíptico *Jardim das Delícias*; ou ainda Signorelli e seus inquietos homúnculos, no afresco não menos delicioso, *Apocalipse*. Deixando de lado o acervo do nosso fabuloso *museu imaginário*, meu olhar crítico busca, de forma didática, percorrer o caminho supostamente indicado pelo artista para a montagem da mostra. Percebo, coincidência ou não, que o que considero o curso da exposição pode ser visto como o próprio percurso de Sady, seu caminho na pintura rumo ao desafio de dominar o espaço pictórico. Passo a refazer o percurso pontuando algumas transformações, que reforçam



minha idéia. Primeiro, minha atenção é atraída pela recorrência do mesmo elemento, a figura humana miniaturizada, o preenchimento do espaço da tela, o despojamento da composição, a ligeireza da pincelada e o emaranhado movimento dos pequenos corpos.

Entendo que o tema é o Ser, o Homem, a Humanidade. Nas pinturas postas no início do trajeto, vejo que a composição se mostra um tanto quanto difusa, as figurinhas são delineadas, parecendo pouco se relacionarem entre si.

O destaque está em cada uma das formas humanas, no entanto, uma se sobressai do conjunto. Parecem falar da solidão na multidão ou da perda da individualidade. Nesta etapa, diversas composições e policromias são experimentadas, como numa incessante procura. As pequenas figuras representam uma coreografia frenética, movimentos direcionam a atenção para múltiplos pontos ao mesmo tempo. É preciso disciplinar o olhar para ver a totalidade sem descuidar dos detalhes. Aos poucos vai acontecendo uma mudança, há uma depuração do colorido, no uso da tonalidade, e na linearidade da pincelada. A integração entre os elementos se faz aparente pela afinidade do todo com as partes. A mesma transformação ocorre na relação existente entre a aglomeração de pessoinhas, que figuram tanto a individualização quanto à massificação, a fragmentação do homem moderno, bem como o pluralismo de suas singularidades. Mais adiante, as obras agrupadas no final do percurso já tendem à monocromia, à quietude compositiva; os movimentos têm leveza, as diminutas figuras pairam no ar e quase se diluem visualmente como que em evaporação. É perceptível nesse momento a maturidade alcançada pelo artista, o domínio das questões técnicas e expressivas e, até mesmo o possível rumo que sua pintura poderá



tomar em um breve espaço de tempo.

Concluo, após essas breves e talvez excessivas e pessoais considerações, que o trajeto da mostra não é mais só o caminho do artista em sua busca expressiva, mas configura-se como o próprio percurso do indivíduo. A dança irrequieta do homem torna-se a dança de todos os homens. Há uma transmutação das diminutas silhuetas na figura maior da humanidade. Ela nos diz que a multidão empresta forma ao indivíduo, pois que a individualidade é também construída a partir do coletivo. Em suma, o que o conjunto das obras parece nos indicar, é que a tensão criada pela repetição insistente e pela *gulliverização* do homem, enfatizada nas pinturas, se esvai ao compreendermos que o indivíduo é em sua própria essência uma multidão. Assim, a obra olha e é olhada, espelha e revela, pois é na arte que se entende a vida.

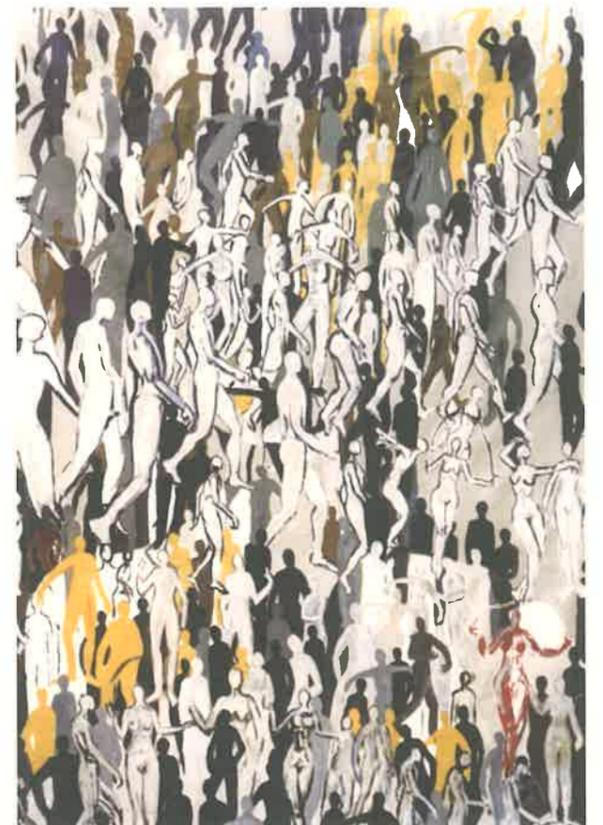
Espelho oculto/Eu olho a obra, a obra me olha/Eu me espelho na obra, a obra é meu reflexo/.

A obra me reflete/ A obra me oculta, sou eu entre vários *eus*/A obra espelha meu eu oculto?/

O meu eu é revelado na obra?/A obra me oculta e me revela/O olhar oculto da obra revela o ser espelhado em mim/ Meu ser, meu eu: a obra repleta de mim/A obra sou eu nela espelhada/.

A obra revela o ser além do espelho/A obra é mais que o reflexo: é mais que o ser/

Espelho de Alice? Olhar divino?



Luiz Henrique Schwanke

Um importante passo foi dado no dia 09 de julho passado, para a criação do **Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke**, na cidade de Joinville, em Santa Catarina, ao ser instituído o Instituto *Luiz Henrique Schwanke*. Em 2000 um grupo de voluntários propôs-se a elaborar o projeto de criação do Museu, a ser instalado no espaço da Cidadela Cultural Antártica, sendo submetido à apreciação do Conselho Municipal de Cultura de Joinville, em janeiro de 2001, que após analisar a sua relevância o aprovou por unanimidade. Através do decreto municipal nº 10.632, de 11/06/2002, foi criado o referido Museu e a Comissão que daria início aos trabalhos de desenvolvimento do projeto. Em 24/10/2002, também por decreto municipal, o de nº 10.804, foram nomeados os membros que compõem a Comissão de Implementação, com uma solenidade oficial na Sala do Colegiado, da Prefeitura Municipal de Joinville. A cidade embora tenha um considerável movimento artístico carece de espaço adequado para realização de exposições de obras de arte, cuja característica é de natureza contemporânea.

O Museu de Arte tem sido, até o presente momento, o local de exposições para todo tipo de linguagem artística, e tem, com toda a sua precariedade, tentado dar conta da missão que lhe foi atribuída, e o faz com competência. Porém seus ambientes são pequenos, há um excessivo número de janelas, muitas portas, muita madeira tornando-o vulnerável a possibilidade de incêndio. Muito embora, seu espaço externo seja de grande beleza e a casa um monumento histórico, já não atende mais as necessidades do meio artístico joinvilense, fazendo-se necessário pensar em um espaço que contemple exposições de grande porte. Joinville, a partir da presença cada vez mais significativa de um ensino da arte qualificado, tem possibilitado o acesso de diferentes camadas da população à produção artística exposta na cidade. É comum observar a presença de grande número de ônibus com escolares visitando as exposições, muitas vezes não tendo espaço para agendar todos os pedidos que vem das escolas. O que demonstra uma mudança no perfil dos frequentadores do Museu, que entendem o caráter dinâmico, mas, também, educativo deste espaço cultural e da experiência estética. A demanda que se apresenta é de um público melhor qualificado e o MAJ, já não comporta o tipo de expectativa que se tem com relação a ele.

A criação do *Museu de Arte Contemporânea - Luiz Henrique Schwanke*, com características de *museu fórum*, contribuirá, com certeza, para reverter o quadro aqui exposto, mas principalmente disponibilizará ao público um importante acervo composto de mais três mil obras, sendo que uma grande parte sequer foi mostrada uma única vez.

Schwanke: percurso do artista

Luiz Henrique Schwanke, viveu em Joinville, cidade natal, até o início da década de 70, quando foi para Curitiba cursar a Faculdade. Nessa época seus trabalhos eram de cunho primitivista, retratando a natureza local. Porém ao mudar-se para o Paraná, para cursar Comunicação Social, inicia as aulas de História da Arte, e nesse momento ocorre uma grande mudança na sua obra: a sua referência passa a ser a própria história da arte. Compreendeu logo que para construir o *novo total* seria necessário revisitar o já feito e partiu para a *transformação* e a *inversão*. O novo se daria a partir da reelaboração do passado.

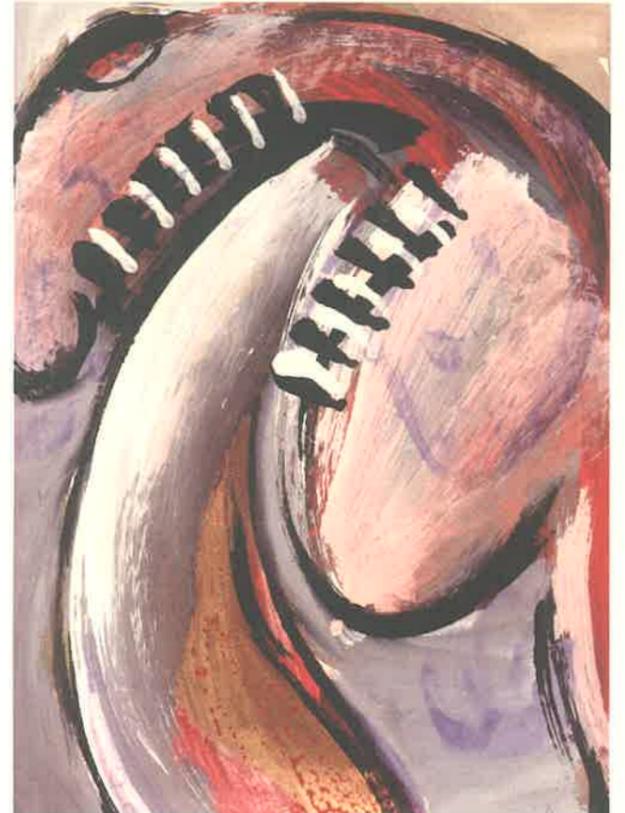
Sobre seu trabalho exercem importantes influências: a sua atividade ligada à publicidade, inicialmente, que o aproxima da Pop Art e de Warhol; assim como a atividade de teatro quer como ator, como cenógrafo ou como autor de textos teatrais. A partir de então, a sua obra tem o conceitual como elemento preponderante.

O caminho percorrido por Schwanke passa também por uma aproximação com o Concretismo, no princípio dialogando diretamente com as obras de Mondrian; mais tarde, com o Concretismo brasileiro. Em dados momentos, estabelece verdadeira síntese do Concretismo com a Pop e, por que não dizer, com o Minimalismo. Nesse período, não deixa de retomar aquele que foi o primeiro estilo a desencadear seu trabalho: o Barroco, através de Caravaggio. A luz barroca, ao ser retomada em diferentes momentos, será determinante e o elemento essencial para sua obra mais arrojada, o *CUBOLUZ* ou *Antinomia*.

Os gestos artísticos de apropriação, repetição, seriação e acumulação farão parte de sua produção artística. O primeiro esteve sempre presente, seja na apropriação da própria arte, seja na apropriação de objetos do cotidiano, porém sempre no sentido de ser apenas a referência inicial, já que o material apropriado sofre uma verdadeira reelaboração, cujo resultado final é algo novo e singular. O segundo, terceiro e quarto gestos aparecem em meados dos anos 80, na fase dos *linguagudos*, em que explora a repetição de perfis na configuração espacial, partindo da seriação e acumulação. Essa fase guarda relações com a seriação de Andy Warhol, porém com forte carga emotiva. A acumulação se configura de maneira mais acentuada no final dos anos 80, com a apropriação de frutos de plástico e as esculturas com baldes e bacias. Nessa fase, estão presentes na sua obra questões próprias do Minimalismo, do Conceitual, do Concretismo latino-americano e do Dadaísmo. Apropriando-se de produtos industrializados, transforma-os através da repetição, seriação e acumulação, revelando uma capacidade de síntese visual singular e uma grande erudição.

Nos primeiros anos da década de 90 (últimos de sua vida, tão bruscamente interrompida), busca no Novo Realismo a referência de seu trabalho, o que revela a sua conexão não só com o que passou, mas também com o presente, pois entendia que a arte do futuro passa por uma revisão da arte do presente.

A luz, retomada em diferentes momentos, foi elemento visual de grande importância, desencadeador da obra imaterial, o seu projeto mais ousado, tanto pela proposta artística quanto pelo envolvimento de grande quantidade de órgãos e profissionais. Schwanke, enquanto pessoa, foi discreto e reservado; enquanto artista, ousado. Possuía grande senso administrativo e político, conseguindo articular, com perspicácia, patrocínios e o envolvimento de outros profissionais na execução de seus trabalhos. A produção artística dos últimos tempos exigiu grande habilidade fora do trabalho de ateliê. Um processo extremamente desgastante, que requeria contatos, cartas, um verdadeiro agenciamento de marketing, pois, além da concepção, havia a venda obra. Esse quadro gerou uma situação até paradoxal: artista várias vezes premiado, reconhecido pela crítica, sua obra fez parte da exposição Brasil Século XX; no entanto, seu trabalho não foi comercial (haja vistas que a grande maioria de sua produção encontra-se em poder da família). Sua irmã, Regina, é quem cuida com grande esmero de praticamente todo o acervo. Mantém com dificuldade todo esse patrimônio, principalmente no caso das obras de plástico, afetado pelo ressecamento do plástico, que aos poucos vai se quebrando. Está ela, volta e meia, em contato com a empresa que doou os objetos, fazendo reposição das



peças danificadas pela ação do tempo.

Desde 1994 tenho dedicado boa parte dos meus estudos a produção artística de Schwanke, embora, muito, ainda, há por fazer já é possível uma visão mais clara de seu processo criativo, levando-nos a considerar que nada na sua obra foi gratuito, pelo contrário, a tudo o artista impôs um profundo estudo, até que compreendesse a sua gênese para então se apropriar, reelaborar e criar "*o novo total*". Schwanke buscou a universalidade através da apropriação da história da arte e do material cotidiano. Fez uso da citação e da desconstrução, atitudes típicas de um artista que transita numa linguagem "pós-moderna" e que pode, com certa tranquilidade, ser colocado entre os artistas brasileiros de nível internacional.

Fernando Bini - ABCA/PR

Corpo e memória em Deise Marin e Tânia Bloomfield



Tânia Bloomfield

Durante a realização de Faxinal das Artes – uma experiência de residência de artistas, ocorrida durante quinze dias, em maio de 2002, no Sudoeste do Estado do Paraná –, enquanto Tânia Bloomfield (artista convidada) distribuía, para os demais artistas, árvores do parque e um panfleto com os dizeres: *só é seu aquilo que você*, outra artista convidada, Deise Marin, recolhia moldes dos polegares de todos os participantes de Faxinal. Como a primeira, buscava compartilhar o achado da natureza, transformando-o em identidade, a outra procurava reter as identidades presentes, formando uma totalidade, um corpo, que representaria, em certos aspectos, a própria memória de Faxinal. As duas artistas, que foram fortemente marcadas pela experiência de Faxinal, tal como outros que lá estiveram, continuaram a experiência vivida no local e transformaram as alegorias daquela vivência em símbolos que agora são apresentados nesta exposição.

Claude Levi-Strauss diz que “é da natureza da sociedade que ela se exprima simbolicamente nos seus costumes e nas suas instituições”, ao contrário das condutas individuais, que nunca são simbólicas: mas “elas são os elementos, a partir dos quais, um sistema simbólico, que é sempre coletivo, se constrói” (*Antropologia e Sociologia*).

Apesar de amigas e de dividirem um ateliê, as duas artistas não trabalham associadas, mas, lembrando ainda o pensamento de Levi-Strauss, elas elaboraram individualmente suas pesquisas, nascidas, amadurecidas e compartilhadas no convívio com outros artistas e, principalmente, pela integração com a própria natureza transformando-a em cultura, como quer a antropologia. Natureza e cultura formam um sistema de oposição, que encontra na arte uma manifestação privilegiada, e esta cultura começa com a utilização da regra e da ordem. Esta é a herança que as duas artistas trazem de Faxinal. Agora é necessário ordenar e organizar os objetos e os materiais armazenados na memória. E o resultado será aquilo que teremos o prazer de participar como observadores.

As experiências iniciadas sob os olhares críticos dos outros artistas estão carregadas da experiência da alteridade, o eu e o outro, nas suas relações de identidade e de diferença. A consciência desse Eu que é um Outro pertence à modernidade e nos fez entender a alienação e a traição de si mesmo, que a arte contemporânea tenta recuperar. “Eu sou um outro”, disse Rimbaud. As Mitologias Individuais (termo de Harald Szeemann) parece que produzem uma volta a si mesmo, mas este voltar sobre si mesmo foi também um meio de colocar-se numa posição de melhor escutar o mundo depois que desapareceu a fronteira entre o si e o mundo exterior – são os momentos da esquizofrenia da arte (não do artista).

Em *O Ser e o Nada*, Sartre declara: “tenho necessidade do outro para aproveitar o máximo as estruturas do meu ser”. Assim, poderíamos afirmar também com Daniel Charles que a alegoria da experiência se torna signo pelo mistério do outro a partir do seu uso social.

Tânia Bloomfield – desdobrando suas pesquisas de Faxinal, guarda alegoricamente suas memórias em gavetas e armários, nos quais estão bem vivos os textos, as palavras ou fragmentos de enunciados. *Só é seu aquilo que você dá* é um dos versos de uma canção do grupo Lampirônicos, que, num jogo de linguagem entre ter e ser, mostra a ambivalência da vida material e espiritual, o efêmero da posse dos bens naturais, em relação aos bens espirituais e ao conhecimento: o que realmente nos pertence?

Nessa transformação da matéria em conceito, do ter em ser, do momento ao infinito, ela se aproxima de Donald Judd – *Judd de Memória* –, para quem a “arte é algo que se vê”, na sua materialidade, e que se impõe na sua específica presença. Da obra sem título, de 1965, um empilhamento de sete elementos semelhantes a gavetas, presos numa parede, na qual a artista preserva as dimensões exatas da obra original, mas anexando nelas puxadores. Caixas de aço presas numa parede, num alinhamento vertical e com intervalos iguais como objetos que se oferecem a uma visão total: frontal, superior, inferior, transversal, lateral, de fora, de dentro etc.

No texto que Judd escreve em 1965, *Objetos específicos*, ele diz querer sair da bidimensionalidade do quadro tornando obsoleto os termos pintura e escultura. Nestes objetos em três dimensões são banidos todo o ilusionismo espacial e toda a referência antropomórfica, como também toda a subjetividade – é um paralelepípedo cheio ou vazio de uma estrutura em metal fabricada industrialmente – a literalidade do objeto, o objetivismo rigoroso deve fazer com que a arte “assim coisificada deverá encontrar-se confrontada com a sua própria natureza” (Judd).

Tânia nega essa possibilidade da mesma forma que Van Gogh negou a impossível objetividade visual do impressionismo. Tudo para Tânia está carregado de significados, de presenças, de memórias ou de história, mesmo a fabricação mecânica da forma neutra de um material o mais anônimo possível. Assim dispostos, os objetos específicos de Don Judd lembram gavetas que a artista associa com imagens de infância, brincadeiras na areia, escrever versos, esconder pequenos objetos, e que ela guarda em gavetas, alegorias às “gavetas da memória”. Estes novos objetos agora são cheios e não mais vazios. Cheios notadamente das recordações dela, dos seus segredos, que serão compartilhados com o espectador, que poderá encontrar neles também suas lembranças, as únicas que ficam, pois o sistema de propriedade pode ser desfeito de um instante para o outro.

Voltamos, assim, ao pensamento da modernidade, que entendeu o homem como senhor da ruína e da guerra, ao destruir para sempre a pretensão de ser animal racional; desde o cartesianismo, o *cogito* trouxe a dúvida e pôs em crise o saber, cuja solução estaria, no que diz Emmanuel Levinas, que aquela traição de si mesmo, pela alienação notada na modernidade, pode ser salva pela experiência da humildade, que se completa na ação de colocar-se no lugar do outro.

Esta experiência do outro é também um *leitmotiv* da obra da Tânia: do “o que você vê é o que você vê” (Stella) minimalista ela insere a necessidade do outro, de um outro que nos observa; sua obra existe somente na presença do eu e do outro (lembrando Joseph Beuys). Sua obra é um comentário sobre a história da arte: ela parte dos *ready-mades* de Duchamp mostrando que nada é feito ao acaso, faz a crítica do formalismo minimalista dos anos 60 e chega ao comentário sobre o eterno e o efêmero, a partir dos “acumuladores de energia” de Beuys, pois a artista diz sentir-se bastante ligada à vasta carga simbólica que pesa sobre o homem contemporâneo.

A instalação se completa com a presença de outros objetos, que mostram a transição entre o puramente visual e o funcional, do vazio de sentido – mas que ela preencheu com a sua memória – ao objeto carregado de significados. Arquivo de aço cheio de terra e areia, escrivaninha, gavetas, armários não estão ali por acaso. Há móveis novos e usados num jogo com a metamorfose dos objetos no qual nada permanece. Os móveis usados trazem consigo toda a memória acumulada de uma cultura burocrática ou de um indivíduo que a utilizou, o objeto ainda está ali, mas o homem já desapareceu.

Dentro das gavetas ou sobre os móveis há terra, areia e por vezes outros objetos que não estão ali simplesmente para completar a composição, eles também trazem junto a sua história: um tubo de ensaio carrega o anel que circulou em Faxinal e que leva a inscrição “só é seu aquilo que você dá”, anel este que está associado a uma árvore, que continua viva em Faxinal do Céu; sobre uma escrivaninha de pés metálicos e gavetas de *fôrmica* (imitando madeira) lê-se a inscrição “Por que você?”, esperando que nossa imaginação a complete, ou nos acusando com um “Até tu, Brutus!”.

Numa pequena mesa de datilografia as letras GTCA (seqüências do DNA)

lembram o projeto do Genoma; temos nela a memória da sua história pessoal da mesma forma que o DNA é a história da totalidade, tanto do indivíduo como de sua raça. É importante lembrar que o DNA é formado por dois ramos de polaridade inversa, talvez também numa relação de alteridade e totalidade. São sempre claros na obra da Tânia os conceitos de posse e propriedade analisados como se fossem a versão contemporânea do tema das *Vanitas vanitatum* clássico. Lembram o *manet unica virtus* (só a virtude é durável), e que uma obra nunca é acabada, ela só se completa com a participação do outro, e aquilo que entendemos como o todo nunca é fechado, nunca é acabado.

Da assepsia minimalista chega-se aos ambientes burocráticos repletos de fantasmas, lembranças dos antigos escritórios, dos lugares profissionais, cheios de coisas desnecessárias para o mundo moderno, mas que contam parte da vida humana, dos que por ali estiveram, um mobiliário banal, obrigatório em toda a administração tradicional e que carrega consigo sua memória individual seja ela boa ou má, e mostram também que seu tempo passou e que tudo é supérfluo. Tânia nos conta que as coisas mais simples, os fatos mais vulgares, os objetos mais banais, tudo é carregado de memória, de história e de significados. Alguns mais simples, outros mais complexos, mas tudo é possível de ser interpretado, desde que o observador se coloque à disposição para desvendar o mistério de uma obra e participar do ritual do artista.

Deise Marin traz para a exposição uma história de tratamento da matéria e investigação sobre o tempo e suas possibilidades de transformação da matéria. O seu trabalho de agora continua as investigações de Faxinal das Artes de maio de 2002; e se apropria também do corpo (um assunto quase obsessivo para Tânia na sua obra anterior) e suas relações de alteridade e identidade: ela coletou os moldes dos polegares dos participantes do encontro. A obra final resultou em um conjunto de fotos, instalações e um vídeo.

Nela há também o jogo de contrastes, entre o orgânico e o inorgânico; o objeto técnico e o objeto natural; o oriente e o ocidente, todos em relação com o corpo e a sua ambivalência de identidade e totalidade. Cada dedo moldado é uma identidade, a identidade de um residente em Faxinal, mas no seu conjunto todos os dedos se parecem, perdem sua identidade na sua totalidade, tornam-se anônimos quando se misturam como massa.

O corpo é o espaço que o homem habita, diz Deise, ele pode ser o corpo vigiado e punido de Foucault ou o corpo entendido como corporeidade de Merleau-Ponty: a parte comprovada da exterioridade ou a parte objetivada de interioridade. O mundo é o lugar da significação, e a análise do corpo termina pela palavra, pela linguagem, pela comunicação. Foi assim o processo de elaboração da artista, que organizou sua obra como se fosse um parto, ligando-a a sua situação de grávida. Sua obra, portanto, é resultado de sua vivência e, da mesma forma que Tânia Bloomfield, ela transforma sua alegoria em símbolo partindo da experiência com a natureza que lhe oferece, espontaneamente, todos os seus motivos e a sua matéria. A experiência da maternidade a faz questionar sobre um eu que não é ela, mas que lhe é semelhante e reforça sua atitude com relação aos outros, e este outro que já nasceu agora lhe observa.

Também está presente a transformação da matéria pelo tempo, só que agora mais próximos do indivíduo e da coletividade. Os polegares contêm as impressões digitais – desde o paleolítico estas formas datiloscópicas são utilizadas na representação das identidades – e a transformação proposta por Deise é a da vivência

cultural mediada pela espiritual que torna o sujeito um *subjectil*. Da identidade do polegar, do objeto codificado, ela tira o molde, a impressão, e o que resta é o traço do corpo ausente. São os traços de um corpo despedaçado e dissimulado, um corpo em partes, cuja unidade do todo foi quebrada e integrada numa obra (como já o fez Jasper Johns), e que é também o sentimento de um perigo eminente ou inerente. Este corpo parcial, alegorizado, o corpo como fragmento, é uma alegoria barroca comum às obras pós-minimalistas nas quais há uma expansão do sensível, do erotizado, do sensual. A arte é entendida como um fluxo de energia entre o homem e o mundo, das



Deise Marin

Aquarelas, gravuras, e fotografias de Wols

Casa Andrade Muricy, Curitiba, 14 de agosto a 7 de setembro

Fernando Augusto - ABCA/ PR

Algumas linhas soltas no papel, o fundo quase sempre branco, as marcas da chapa de metal impressas como elementos expressivos, pontos, índices de forma que não chegam à figura, cores, manchas flutuando no espaço como escrita ou rabisco. Poesia. Música. Contenção e silêncio. Nervosismo e contemplação. Quase nada. O olhar passeia por essas imagens na suspensão dos significados. Mundo flutuante de sentido. Mas atento, percebe diferenças onde tudo parece quase nada e estabelecem relações entre uma pequena linha e outra, espessuras, tessituras, direções e a pressão da mão do artista. As linhas e pontos estão ali, mas poderiam estar em qualquer lugar. Em cima, em baixo, não há lugar certo ou errado no plano, há o espaço inteiro para se tentar ou se quiser, habitar, mas habitar com tentativas. Pequenos gestos que não propõem dominar, mas aceitar, descobrir a vontade do mundo, do espaço e colocar ali a própria vontade, fazer coincidir, existir como grama que forra o chão, amacia os passos dos transeuntes e se espalha, se ramifica, sem começo ou fim. Forma e fundo como entidades não separadas. A chapa de metal gravada tal como ela se apresenta no mundo das coisas, com suas ranhuras e acidentes, destrói a idéia de começo ou fim e aquela de uma pureza ideal a ser construída limando a sujeira do mundo. O branco do papel também é desenho/gravura. Pequenos traços, punções e pontos se organizam em círculos construindo uma espécie de constelação de estrelas, como na gravura "Pequeno buraco", noutras, as linhas gravadas constrói-se verticalmente sem desenharem nenhuma forma específica como em "Mancha para Georges Lambrichs", ou "Madeixas de cabelo". Os títulos referem-se a coisas do mundo, tanto quanto os próprios elementos visuais, mas esse ponto de contato se entrega logo a imaginação. Outra gravura tem o título "Grande mancha em forma de estrela", suas dimensões são: 10x7,5 cm. Cabe perguntar: o que é grande aqui senão a alma da percepção? De um lado escreve o próprio artista: "contamos nossas pequenas fábulas terrenas em pequenos pedacinhos de papel", do outro responde Fernando Pessoa: " tudo vale a pena quando a alma não é pequena".

Wolfgang Schulze = Wols

Alfred Otto Wolfgang Schulze nasceu em Berlim em 27 de maio de 1913 e faleceu em Paris em 1º de setembro de 1951. Morto aos 38 anos de idade, deixou poucos dados biográficos. Filho de pais abastados viveu em Dresden e desde cedo mostrou interesse diversificado por zoologia, música, esporte e fotografia. Na juventude estudou música, trabalhou com fotografia e em uma oficina mecânica para automóveis em Dresden, mas não chegou a terminar o 2º grau. Em 1932, voltou a morar em Berlim para tentar ingressar na Bauhaus, mas não foi aceito, tentou estudar etnologia, contudo, por não ter terminado o 2º grau esta e outras opções de estudo lhes são fechadas. Aconselhado por Moholy-Nagy mudou-se para Paris em 1932. No ano seguinte conheceu Gréty, sua companheira de viagens, fugas e trabalho por toda vida. Mas a sombra da guerra já havia se espalhado pela Europa e ele havia cometido o 'delito' de não se apresentar para o serviço militar, por isso, em 1935 foi preso e deportado para a França. Em 1939 foi novamente detido, permanecendo 14 meses em vários campos de prisioneiros no sul da França. Os anos seguintes foram atravessados com dificuldades das mais diferentes sortes, por fim se estabeleceu em Paris onde conhece Jean Paul Sartre, que daí por diante o apoiou financeiramente. Nesse tempo criou ilustrações

para obras de Sartre, Antonin Artaud, Franz Kafka, Georges Lambrichs e travou contato com os artistas Georges Mathieu, Albert Giacometti e os poetas Tristan Tzara e Jean Paulhan e outros. Em 1949 juntou-se com os pintores Camille Bryen, francês e o brasileiro Antonio Bandeira para formar o grupo de vanguarda "Banbryols" (nome formado com as sílabas dos nomes dos três artistas) que dura até a morte de Wols, em 1951.

Gravura e fotografia

Tanto na pintura quanto na aquarela o trabalho de Wols é estruturado graficamente. Nos quadros à óleo os elementos gráficos se unem na fatura demorada da tinta, nos desenhos e gravuras a superfície se move ritmada como uma partitura musical. Na fotografia seu olhar guarda, iconograficamente a realidade dos objetos, realizando retratos de um mundo que anda devagar, onde movimento e estaticidade se equivalem, e onde, conforme escreve o próprio artista "nossos pequenos dramas pessoais não contam muito, onde o belo e o feio se tornam um".

O que fotografa Wols? Diferente das experimentações de laboratórios comuns no seu tempo, tais como os raiogramas de Man Ray e outras abstrações que nos reportam as manipulações fotográficas na era digital, a fotografia de Wols se constrói sobre a égide Bartheana do *ça a été*, "isso foi", ou isso esteve a minha frente, estava ali, articulado com um pensamento, não uma crença nos princípios da Bauhaus. A composição é estudada, medida sem excessos, realizadas com sensibilidade de quem vê além do metro, admitindo na mesma medida razão e acaso. Assim o artista fotografa pessoas, retratos, lugares (becos, vitrines, ruas, calçadas e cemitérios), muros caiados e naturezas mortas, mas sobretudo fotografa o resto, a sobra, objetos ordinários, efêmeros, tais como: legumes, carnes e tudo o que de alguma maneira passa, e que foge ao olhar ou, mal chega a se definir como objeto de observação.

Nelas os acasos se ordenam ou se desorganizam o tempo todo entregues ao olhar, numa espécie de silêncio longo, placidez inquietante como ruas habitadas por poças d'água, janelas mostrando cemitérios, muros caiados que anunciaram em cartazes espetáculos passados e calçadas desgastadas pelo tempo e pela marcha dos humanos. Todas essas sobras, ainda de pé com uma estranha calma nos olham como se dissesse "eu estou aqui" ou "ainda não morri". Trata-se de paisagens que seriam desoladoras se não guardassem tal calma e o fazem, não como quem morre, nem como quem resiste, mas como quem passa ou simplesmente existe. Observar estes trabalhos é preparar o olho para ver "pequenas fábulas terrenas em pedacinhos de papel" é observar de perto, como um relojoeiro que, as vezes, coloca uma lupa no olho para ver objetos minúsculos, pontos, mas que se revelam importantes. Assim, estamos preparados para ver fragmentos de papéis gastos em muros também gastos, e nos papéis fragmentos de textos e nestes, restos de palavras e, por fim, índices de letras que já não podem ser lidas, mas apenas signos vistos em si mesmo, admirados em sua forma presente e ausente. "Nada é inútil - e nada é útil" lembra Wols. As pedras de ruas estão para as suas fotografias como as vagens, cebolas, latas de sardinhas ou aves depenadas. A linha do desenho e da gravura envolve toda matéria e seus possíveis significados. Em seus diferentes estados, todas as coisas (linhas, formas e objetos) são matérias e em todos os seus movimentos, por mais simples, organizados, casuais ou mesmo brutais que sejam, já são significados. A ação do artista (e as nossas) define-se nessas formas (desenho/fotografia), nesses suportes, sem nenhuma imposição ou afirmação. Do mesmo modo que ali estão e são, poderiam estar e ser em qualquer outro espaço. O que conta é a poesia, é a condição do fazer poesia, quase como quem percebe o ar que se respira, como o ato meditativo vivenciado na filosofia oriental zen budista que valoriza e reconhece a temperatura do ar nas narinas até chegar ao pulmão, sentindo-o, se renovando e percebendo a beleza da respiração Assim vemos a beleza nessas linhas. Poesia.

energias naturais e culturais como queria Beuys, ao se situar entre a arte e a vida. A arte contemporânea abandonou a tela como campo de batalha e passou a utilizar o corpo como campo dessa batalha. Nas instalações de Deise há também a afirmação de um niilismo tecnológico pela hibridação e pelo biomorfismo, em oposição ao design e ao *high tech*. De um lado temos um conjunto de fios metálicos, presos no chão e no teto, tensos pela ação de ímãs ou unidos por placas de prata que espelham o mundo à sua volta. Esse conjunto de materiais que representa a alta tecnologia, o peso, a leveza e a tensão, objetos de uma poética tecnológica, se opõe a um outro objeto, agressivo, ligado a um simbolismo arcaico, que entra em um diálogo perturbador com o anterior: o conjunto de dedos moldados em silicone lembra uma forma orgânica, pele humana ou animal, presa num gancho de carne de açougue, revela a tragicidade de um corpo fragmentado e interroga sobre os sentimentos ligados à vida.

Noutra instalação esse mesmo conjunto de dedos lembra um úbere de vaca, cujas "tetinhas" polegares marcam nas paredes, com o próprio sangue do animal, as impressões digitais dos artistas residentes em Faxinal - há aí um real quase bruto, uma composição de perceptos e afetos de se colocar no mundo, de se estar no mundo. Os fios que se tendem procuram encontrar-se e na sua tensão eles criam uma linearidade própria da tecnologia, mas também da jóia, do material caro, do material de valor, acrescido pela prata que possibilita um espelhamento pouco nítido. De outro lado, o sangue é entendido como vital desde a pré-história, o sangue lembra sempre sacrifício, ritual - como esquecer a ação de Ben Vautier em 1969 de "bater com sua cabeça na parede" até que seu sangue a manche ou que a dor se torne intolerável? Do rito ao mito, a magia vem em socorro da arte. O artista sente vontade de criar o mundo novo e utiliza-se de elementos orgânico como material, apresenta-se ele próprio como demiurgo, como xamã (Beuys) - para Mírcea Eliade, o xamã é o precursor do poeta. Este caráter sacrificial, às vezes, até mesmo punitivo, abre o caminho para um processo de liberação, a evocação da carne como um ritual de espiritualidade. O jogo de espelhamento propõe o engajamento do corpo na atividade artística pela descoberta de si e do outro, o reflexo é um equivalente do simulacro, como a sombra, ele é um duplê essencial da realidade pela sua imagem, uma imagem borrada, pouco nítida, e que espelha o belo "triste" da arte moderna, que para Levinas caracteriza a ingratidão do outro para com o mesmo, entendendo que uma obra funciona como "um movimento do mesmo para o outro e que jamais volta ao mesmo" - o que temos é a forma distorcida da realidade, a subversão da categoria de original e originalidade, que é tema de discussão tanto da obra de Deise quanto da obra da Tânia.

O trabalho de Deise Marin se completa com um vídeo realizado ainda em Faxinal do Céu e que leva o título do conjunto: *Eu não sou este corpo*. Nele nós encontramos uma das chaves para penetrar nos seus rituais misteriosos - as metamorfoses do corpo e do tempo. A água, a luz e os ruídos são elementos de transparência, de reflexo, de movimento e de transformação que estão em busca de sua identidade a qual é encontrada na mão do artista. O vídeo se conclui com o encontro do conjunto de dedos em silicone, que são os depositários da memória da dualidade da natureza, do estar entre o natural e o artificial.

A exposição de Deise e Tânia é uma oportunidade de pensarmos sobre a nossa própria relação conosco mesmo e com o mundo, pois, acompanhando Catherine David, a importância da nova sensibilidade que a arte contemporânea suscita, por vezes longe dos ideais estéticos de beleza, é voltada para as questões existenciais.

Na arte contemporânea tudo se tornou discurso; as instalações, os vídeos, como também as performances, são dramaturgias, e os objetos reintroduzem a dimensão ficcional. Mesmo que as obras das duas artistas apresentem esta dificuldade de uns e outros com a comunicação, na sua interrogação pela força simbólica da arte, elas conseguem recuperar também o valor da beleza que a estética contemporânea afastou, a partir de Donald Judd, a quem Tânia presta sua homenagem, ao destruir o caráter fetichista de produto de consumo, ela capta no seu processo a beleza do material e a força da linguagem, o artista hoje não participa da feitura das obras-primas, a noção de original e de obra única já foi questionado por Walter Benjamin. Deise nos coloca diante do produto industrial de valor estético como uma jóia, como objeto precioso e o compara à preciosidade da vida, os objetos afastando-se da tecnologia chamam a atenção para a nossa própria existência e a existência dos outros.

Concluo, citando ainda Levinas, para quem a "história da humanidade se torna o relato da sublimação e da profanação do amor do próximo. O amor se experimenta na proximidade «do eu para um outro» e se verifica «através de todas as modalidades do dar, até a suscetibilidade do dom último de morrer pelo outro".

Exposição Tânia Bloomfield e Deise Marin, Museu Metropolitan de Arte - MUMA, Curitiba - PR. Agosto e setembro de 2003.

Créditos das Fotos: Deise 03: foto de Orlando Azevedo; Deise 04: foto de Orlando Azevedo; Tânia 01: foto de Gogô; Tânia 05: foto de Orlando Azevedo. As demais fotos são de Fernando Bini.

A Dança da Metamorfose



Betânia Silveira - Instalação *Diaphana*. Meia-calça de nylon e silicone. Foto de Teca Bittencourt.

Roseli Hoffmann Schmitt - ABCA/SC

Betânia Silveira nasceu em Belo Horizonte, MG e, atualmente, vive em Florianópolis/SC. É ceramista. A realização de seus objetos cerâmicos corresponde a uma série de operações interligadas a um mundo plástico rico em diversidades de materiais.

Ao longo de suas pesquisas, incorpora o plástico e a borracha silicone. A exposição "Diaphana", apresentada na Galeria Municipal de Arte da Fundação Cultural de Blumenau/SC, mostra uma série de objetos brancos e translúcidos, que deixam ver através de si, dispostos em forma de instalações suspensas. Betânia constrói um universo feminino e intimista, empregando casulos, ninho e meias finas. Betânia possui uma forte unidade, um fio condutor, que move os segmentos de seu trabalho, o não-espaco - a presença-ausência do corpo. Aquele segmento que existe, mas não ao primeiro confronto - a busca pela essência do ser. A individuação implica na transformação do ser. A artista diz: "as teias da realidade, que ao mesmo tempo nos atam, nos aprisionam a convenções regidas pela sociedade. É preciso encontrar saídas, brechas, para a construção do "ser humano."

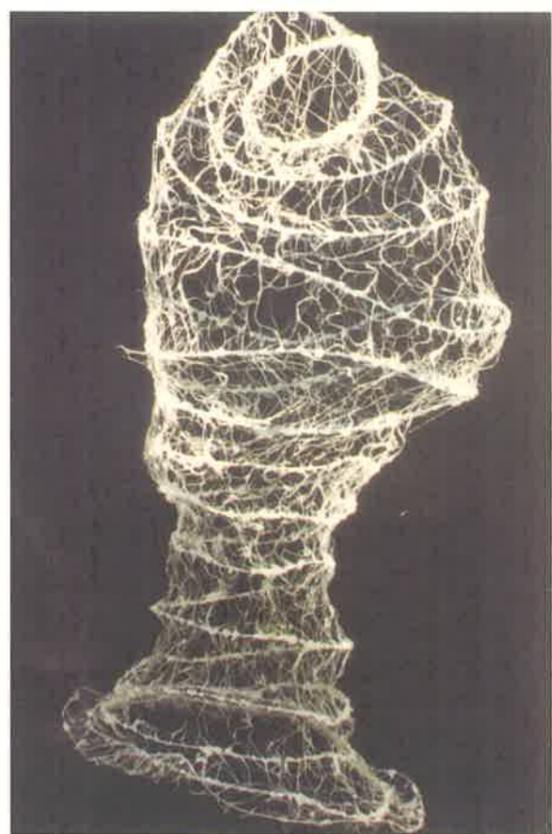
As obras da Betânia mostram as quantidades de peles que o ser humano é obrigado a trocar ao longo da jornada de vida para encontrar a sua essência.

É a metamorfose pela qual passa o ser humano.

Os objetos diaphanos simbolizam as brechas, as lutas e as saídas contra a massificação do ser. A sua leveza faz com que o simples transitar por entre eles resultam na dança da metamorfose, sugerindo a dialética do movimento. O ninho é uma instalação de chão idealizada para ser o canal de contato do homem consigo mesmo e é constituída com

materiais como o PVC, a cerâmica, os espelhos e o silicone.

A cerâmica combinada com os tubos representa o canal condutor para o encontro com sua própria imagem refletida em pequenos espelhos. O ninho - um nicho acolhedor e quente - é o núcleo da metamorfose, os casulos são a transformação em si e a pele largada no chão aponta para o processo de transmutação. As teias que ameaçam e imobilizam corpos, pensamentos e até sentimentos, >ironicamente se transformam em crisálidas.



Betânia Silveira - Instalação *Diaphana*. Fio de nylon e silicone. Foto de Teca Bittencourt.

Môa - Véus do Tempo

Nadja de Carvalho Lamas - ABCA/ SC

No dia 15 de agosto, estendo-se até 18 de setembro, foi aberta ao público a exposição de pinturas, *Môa Véus do Tempo*, no espaço da SCAR - Sociedade Cultura Artística, em Jaraguá do Sul, Santa Catarina, do artista Moacir Moreira.

Esta é uma das maiores exposições de Môa, que vem construindo sua trajetória durante mais de 30 anos. O seu percurso artístico é resultado de intensa pesquisa, passando pelo desenho, pela instalação e agora, totalmente mergulhado na pintura onde o véu é o suporte.

Moa, nasceu e cresceu em Joinville, mas atualmente reside em Porto Alegre. Participou de diversas coletivas, dentre elas, Joinville, Florianópolis, Curitiba, Salvador, Porto Alegre, São Bernardo do Campo, Langenhagen - Alemanha, Bienal de São Paulo no ano de 1976, Pelotas - RS. As individuais foram em Porto Alegre, na Casa de Cultura Mário Quintana, na Galeria BADESC em Florianópolis, Galeria do Rosário em Curitiba, Museu de Arte de Joinville, dentre outras. Após a mostra de Jaraguá do Sul, começam os preparativos para 2004 com as individuais que acontecerão na Espanha, nas cidades de Altea e Barcelona, e na seqüência Portugal.

Sua obra é de uma suavidade intensa, mas ao mesmo tempo revela um grande força, movimento e densidade. Sua poética é marcada por sensibilidade e ascese, através da linguagem da pintura sobre o véu. Explora a transparência e a leveza do suporte, criando uma forte tensão visual ao imprimir sobre eles densas e coloridas pinceladas. Os pássaros vêm e vão, velam-se e revelam-se num intenso movimento das velaturas.

Na composição observa-se uma ordem construtiva implícita na aparente desordem do deslocamento, há um ritmo que se alterna na forma ou na cor, que impõem um pensar, um mergulhar na imensidão espessa de pássaros. Gestos de repetição, seriação e acumulação ficam evidenciados na sua pintura, indicando que algo mais complexo se passa na aparente singeleza de sua linguagem. Môa consegue através de um processo de artesanato clássico, trabalhando com a emulsão e velaturas, elaborar uma pintura densa e singular, rica em nuances, própria de quem tem uma profunda familiaridade com a técnica, o material e o suporte.

Môa não é um artista que salta de um estilo outro, ou de uma temática a outra, mas de mergulho na pintura em busca do esgotamento de todas as possibilidades como que a buscar a essência. Impõe-se o desafio e a disciplina de investigar sobre o mesmo, porém evidenciando o significativamente diferente, a partir de intensa pesquisa, de busca.

Os pássaros em movimento têm um sentido simbólico e estão em estreita relação com o conceito de tempo, são registros de fragmentos. Segundo o próprio artista são *rolos de véus, eles vão como o vento, como em fogo, são ricos em cores [...] são poéticos pela própria figuração, são românticos, são meio almas [...]* Os pássaros vão para além da dimensão humana sobre o tempo, que é uma convenção, revelando a seqüência de cada instante. Sua obra é pura poesia.

Moa é primoroso em cada detalhe da elaboração da obra ao catálogo, supervisiona cada item e tem controle integral da montagem, ainda que tenha sempre uma equipe lhe assessorando. Tudo têm que ser e estar perfeito.

A exposição teve como assistente na curadoria Alena Rizi Marmo, texto de Gleber Pieniz, apresentação de Denyse M. Zimmermann da Silva e Nadja C. Lamas. com realização da SCAR.

O site do Moa é www.moaar.com.br

Releituras de 60 obras de Bispo do Rosário



A prova de que a arte contemporânea sofre de esquizofrenia e paranóia é a obra de Arthur Bispo do Rosário (1911-1989), hoje saudada como das melhores do país. Bispo do Rosário já nos representou na 49ª Bienal de Veneza e possui uma divulgação que raros artistas têm.

A obra conceitual do pugilista que se fez marinheiro e que nos últimos 20 anos de vida produziu mais de mil objetos, internado como esquizofrênico-paranóico na Colônia Juliano Moreira, Rio de Janeiro, surpreende por sua criatividade e sua forma obsessiva de alavancar elementos do cotidiano. Por essa visão estética que o Centro Cultural Banco do Brasil organiza *Ordenação e Vertigem*, curadoria de Agnaldo Farias, o mais ambicioso evento da entidade, desde a inauguração do CCBB, em março de 2001.

“Nosso objetivo é organizar um evento multidisciplinar, a partir de um tema único”, diz Walter Vasconcelos, responsável pela entidade paulistana. A proposta já foi feita com sucesso no Rio, há dois anos, quando da mostra do Surrealismo, e reuniu 750 mil visitantes. Na época, Walter Vasconcelos respondia pelo CCBB carioca: “visitando museus na França, percebi a importância do aspecto multidisciplinar, que permite aproximações diferentes”.

Ao redor de 60 obras de Bispo do Rosário, o CCBB congregou logo de início programação que envolve música, dança, artes plásticas, cinema, fotografia e ciclo de debates. No dia de abertura, às 13h, foi apresentada a missa “In Memoriam de Arthur Bispo do Rosário”, composta pelo músico Arrigo Barnabé. Um pouco antes foi executada a peça “Sinfonia para Cem Metrônimos”, de György Ligeti, com duração de 25 minutos. A obra de Ligeti, criada em 1962, é a instalação que fica no foyer do CCBB, ao reunir os cem metrônimos diante da instalação de Nelson Leirner. As duas peças musicais serão repetidas ao longo do evento, e terá a presença de Hermeto Paschoal, Tetê Espíndola e outros.

O curador Agnaldo Farias, responsável pelo segmento de artes plásticas, selecionou 12 artistas para fazerem uma releitura da obra de Arthur Bispo do Rosário: “Embora a figura principal seja Bispo do Rosário, não quero dizer que os artistas apresentados sejam influenciados por ele. Escolhi nomes que trabalham com o par *ordenação e vertigem*” diz o curador. Farias apresenta o vídeo de Lia Chaia – *Desenho Corpo* –, no qual a jovem artista recobre seu próprio corpo, ao desenhar com uma esferográfica azul.

“Enquanto Bispo descosturava suas roupas para produzir obras, como se seu corpo se evadisse para os objetos, Lia faz uma operação simétrica, revestindo seu próprio corpo”, diz Agnaldo Farias.

o saber das ciências, das artes, da filosofia, da psicanálise ou da sociologia se depara no século XX com mudanças a respeito de como se ordenam seus princípios e coloca em questão a organização de suas leis, que se apresentam mais aleatórias do que se esperava. Esse é o ponto principal de convergência entre os processos da ordenação e da vertigem. Para refletir sobre tais questões, este evento – uma mostra plural que constrói laços e busca afinidades entre artes plásticas, cinema, fotografia, dança, idéias e música – parte da estética de Bispo e convida curadores, artistas e intelectuais para dialogar e produzir outras obras a partir do estreito limite entre a busca da ordenação e seu encontro com a vertigem ordenadora.

Para o evento, foram especialmente selecionadas peças da obra de Bispo que dialogam com a arte contemporânea, deixando de fora seus aspectos mais exóticos e místicos e colocando o artista ao lado de artistas contemporâneos cujas produções estabelecem e sugerem afinidades com sua obra. Não é apenas Bispo, o artista em vertigem, que surpreende o espectador com a qualidade plástica de seu trabalho, mas principalmente é o espectador que se surpreende na própria vertigem de ordenação.

Curadoria geral do projeto: Jane de Almeida e Jorge Anthonio e Silva. Apoio: Grupo Takano

Dança: Ordenação e Vertigem; Corpo - Instalação de Vera Sala.

Local: Térreo

Apresentações: quintas 04, 11, 18 e 25 às 12h30; sábados 06,13, 20 e 27 às 14h e domingo 07 às 17 h.

“Cada louco é guiado

por um cadáver” (Arthur Bispo do Rosário)

Um cadáver incrustado nos olhos, nos músculos, nos ossos. Um corpo em convulsão, precário, frágil, degradado. Um corpo em que são rompidos os limites entre o dentro e o fora.

É esse corpo de situações-limite que o trabalho *Corpo Instalação*, proposto pela curadora Vera Sala, apresenta a partir de um conjunto de performances. Não se trata de um espetáculo “palco-platéia”, mas sim da criação de um espaço que funciona como extensão, como dobras e desdobramentos do corpo e que propõe um novo olhar sobre esse.

Exposição: Ordenação e Vertigem. Local: Subsolo, térreo, 2º e 3º andares, de 02 de agosto a 12 de outubro – 12h às 20h. Entrada Franca

O segmento de artes plásticas, com curadoria de Agnaldo Farias, apresenta alguns artistas cujas obras possuem afinidades com a produção de Arthur Bispo do Rosário. Embora não se considerasse artista e não tivesse feito o que fez em nome da arte, nada o impediu de ter sua obra qualificada como artística. O colecionismo, a catalogação e a ordenação compulsivas dos objetos mais variados dos quais ele se apropriava; a relação com a palavra, seja ela um nome próprio, de raiz toponímica ou de cunho ficcional impreciso; a afetividade com os objetos cotidianos, expressa na atitude de revesti-los com as linhas azuis que obtinha descosendo o próprio uniforme de interno; a utilização de suportes expressivos que não as canônicas tintas e telas; todos esses aspectos, além de tantos outros, são exemplos da vizinhança da obra desse grande artista com movimentos artísticos do século XX. Artistas: Adrienne Gallinari, Courtney Smith, Elida Tessler, Leonilson, Lia Chaia, Lia Menna Barreto, Marcelo Silveira, Marcos Chaves, Marepe, Martinho Patrício,



Nelson Leirner e Sandra Cinto.

Na sala de exposições do subsolo, o projeto de fotografia, sob a curadoria de Rubens Fernandes Junior, apresenta a produção de fotógrafos brasileiros integrados ao conceito geral da ordenação e da vertigem. Os artistas convidados são Cássio Vasconcelos, Eustáquio Neves, Gal Oppido, Penna Prearo, Márcia Xavier e Odires Mlászho, que, com obras especialmente desenvolvidas para o Centro Cultural Banco do Brasil, complementam a proposta curatorial do evento.

Idéias: Ordenação e Vertigem. Local: Cinema/auditório de 09, 10, 11, 16, 17 e 30 de setembro – 18h30

12 de setembro – 17h e 18h30 e 13 de setembro – 16h Gratuito – Mediante retirada de senhas com 30 minutos de antecedência

A estética de Arthur Bispo do Rosário e sua posição em relação à arte serão os pontos de partida para um ciclo de palestras que contará com intelectuais de várias áreas da cultura e das artes, como filosofia, sociologia, teologia, estética, psiquiatria e psicanálise. Os palestrantes foram convidados a produzir artigos e palestras com reflexões sobre a dualidade “ordenação e vertigem” e a contemporaneidade. Durante o ciclo, será lançado catálogo da exposição e publicação dos artigos proferidos pelos palestrantes.

9 de setembro – Miragens: a Identidade e Fetiche – Olgária Matos, professora de Filosofia Política do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

10 de setembro – Rupturas Criativas: Arte, Paixão, Loucura – Lucia Santaella, Livre docente, Semioticista e pesquisadora de Estética. Diretora do Centro de Estudos em Comunicação e Semiótica na PUC/SP.

11 de setembro - A Poética da Alteridade - Ivo Assad Ibri, Doutor em Filosofia pela USP, é professor titular do Departamento de Filosofia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da PUC-SP.

12 de setembro - Arthur Bispo do Rosário: artista – Ricardo Aquino, diretor do Museu Bispo do Rosário, às 17h. A Perplexidade da Arte Ante o Abismo – Nicolau Sevchenko, professor da Universidade de São Paulo, membro do Centro de Estudos Latino-americanos de Londres, às 18h30.

13 de setembro – A Antropologia Medieval da Vertigem – Luiz Felipe Pondé, Professor de pós-graduação de ciências da Religião na PUC-SP e de Filosofia na FAAP-SP.

16 de setembro - Loucura, Feminilidade e Criação – Uma Leitura Psicanalítica da Arte – Joel Birman, psicanalista e professor titular do Instituto de Psicologia da UFRJ e adjunto do Instituto de Medicina Social da UERJ.

17 de setembro - O Caos e suas Ordens – Renato Janine Ribeiro, Professor de Ética e Filosofia Política na USP. 30 de setembro – Instalações/intervenções em espaços específicos: convergências e elementos diferenciais – Mesa redonda com Agnaldo Farias, curador, Professor Doutor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da USP – São Carlos.

Centro Cultural Banco do Brasil
Rua Álvares Penteado, 112 - Centro - São Paulo
(próximo às estações Sé e São Bento do metrô)
Informações: (11) 3113-3651 / 3113-3652
Terça a domingo – das 12h às 20h

www.cultura-e.com.br

Ordenação e Vertigem

Arthur Bispo do Rosário (1909 ou 1911 a 1989) não produziu sua obra tendo a arte como pretensão, e isso o coloca em uma posição inédita e muito particular. Ele, a partir de suas vertigens, organizou e se apropriou de objetos cotidianos, dando-lhes uma plasticidade surpreendentemente contemporânea. Ao mesmo tempo,

Olívio Tavares de Araújo – ABCA/ SP

Pensando em voz alta

Amílcar de Castro - *Composição*, 2001. Imagem retirada do catálogo da exposição.

É curioso, mas observem que no universo da arte moderna brasileira, se quisermos relacionar os dez “maiores” artistas, ou os dez mais importantes – ou, em suma, os dez que mais nos agradam –, quase certamente ficaremos nos nomes de pintores: Tarsila, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Ismael Nery, Guignard, Volpi, Pancetti, Dacosta, Portinari, algum outro. Dificilmente alguém se lembrará de agregar à lista escultores do porte de Amílcar de Castro, Sérgio Camargo ou Victor Brecheret, cuja qualidade, no entanto, transita em julgado, e sabidamente não é menor que a dos citados. Menos ainda se lembrará de um desenhista, como Marcello Grassmann, ou de um gravador, como a inigualável Fayga Ostrower dos anos 1950 e 60, que nos deu a melhor abstração lírica da época. É um lapso explicável. Primeiro, porque pelo menos desde o Renascimento existiu em toda a cultura ocidental certa tendência a privilegiar e nobilitar a pintura em relação às demais técnicas. Sabemos hoje que nenhum raciocínio teórico-estético legítima tais hierarquias, mas o fato é que, do lugar de honra que ocupava na Antiguidade clássica, como expressão por excelência do humanismo, a escultura desceu para uma espécie de segundo posto não oficializado; quanto ao desenho e à gravura, ficaram semi-relegados como disciplinas propedêuticas ou ancilares. O desenho serviria sobretudo para que o pintor e o escultor desenvolvessem seus projetos, antes de transferi-los para o material definitivo. E a gravura seria um recurso para multiplicar imagens e barateá-las, no âmbito do mercado, sem as ambições e a ‘profundidade’ das artes ‘maiores’.

Trata-se de diferenças circunstanciais e não de essência. Repito que nada, no plano da criação, do resultado ou da eficácia, as fundamenta. A qualidade de uma obra de arte – de Arte com maiúscula, não só nas artes plásticas – independe da técnica adotada e de grandezas mensuráveis: dimensões, duração, complexidade, eloquência. Ninguém pensaria em afirmar que, pelo fato de exigir uma mole

orquestral do tamanho de um bonde e agenciar uma pletoira de cantores, a Oitava Sinfonia de Mahler (a “dos Mil”, assim chamada justamente porque na estréia havia esse número de executantes) é superior ao trio-divertimento para cordas K.563, de Mozart – um translúcido diálogo entre violino, viola e violoncelo, com o qual o compositor presenteou um amigo que sempre lhe emprestava dinheiro nos apertos, e diminuía suas agruras sobre a terra. Sob todos os aspectos, qualquer sinfonia composta após Beethoven encara e resolve muito mais variáveis do que as sinfonias de Haydn. Nem por isso é, *ipso facto*, melhor.

Mas não vamos perder de vista nosso assunto. O segundo motivo pelo qual nossa hipotética lista dos dez mais talvez esquecesse os escultores é que, no Brasil, eles foram menos numerosos e tiveram menos visibilidade. Não sei se há outros, mas na raiz disso, indubitavelmente, encontram-se os problemas logísticos da própria escultura, mais cara de produzir, mais difícil de transportar e expor, mais frágil no caso dos originais em gesso, argila, terracota, exigindo um espaço especial para ser adequadamente colocada. Vende-se pouco ao colecionador particular e depende de áreas públicas, do apoio do estado, de uma política cultural estruturada e ambiciosa que nunca foi a especialidade do Brasil. Um desenho pode-se fazer de graça, na solidão de um quartinho; uma gravura, com levíssimos utensílios, no silêncio dos ácidos e placas. Já a escultura exige, no mínimo, um vasto ateliê, e provavelmente auxiliares, em etapas sucessivas. Se, pois, no plano do espírito e do alcance expressivo, todas as técnicas realmente se equivalem, no plano prático produzir uma escultura não é para qualquer um; exige até o vigor físico. Exige obrigatoriamente, além disso, uma espécie de vigor psicológico e moral, de coragem para enfrentar materiais habitualmente pouco dóceis, de grande peso, volume ou quantidade, combatendo-os tenazmente com fogo, água e instrumentos contundentes ou cortantes, até conseguir submetê-los à vontade do artista. É claro que Amílcar de Castro sempre se serviu de maçaricos e prensas hidráulicas extremamente poderosas para cortar e dobrar as placas de ferro maciço de até 20 cm de espessura com

que construía sua obra. Mas o vi trabalhando, e era impressionante a força que, nesses momentos, se desprendia *dele*, de sua cabeça prateada e seus gestos de comando – embora fosse um homem miúdo; e das máquinas passava batida.

Começemos pelo começo: por nosso primeiro escultor moderno, o maior depois do Aleijadinho, na opinião do polêmico Prof. Pietro Maria Bardi, que gostava de atitudes e frases radicais. Trata-se de Victor Brecheret, cuja obra participou da “Semana” de 1922, data por assim dizer oficial do nascimento do modernismo no Brasil. Por sua vez Brecheret – como vários outros grandes artistas brasileiros – não nasceu aqui, o que não teria importância a não ser por um dado *positivo*: a receptividade da cultura brasileira e a naturalidade com que nela floresceram talentos de origens variadas. Imigrante italiano com estudos na Europa, Brecheret foi descoberto um pouco antes da “Semana” pelos poetas Menotti del Picchia, Oswald e Mário de Andrade, e imediatamente despertou entusiasmo. “Para nós, era no mínimo um gênio”, escreveu o último.

Bruno Giorgi (1905 - 1993) - *Cabeça do escritor Mário de Andrade*, circa 1942. Catálogo da exposição.

Oitenta anos depois da “Semana”, com uma perspectiva mais ampla e certa fleugma assegurada pelo tempo, não saberia dizer-lhes se Brecheret se credencia de fato a esse título. Confesso minha dúvida, aliás, se mais de um artista brasileiro, em qualquer área, chegou realmente a gênio; o único, talvez, seja Carlos Drummond de Andrade – uma escolha que muitos acharão surpreendente, mas que posso defender mais circunstanciadamente em outra oportunidade. Quanto a Brecheret, continuará sempre, em definitivo, como um dos dois escultores figurativos mais brilhantes que o Brasil teve no século XX (o outro também era italiano: Ernesto de Fiori), e o mestre consumado e único de uma beleza típica da época, embalsamada pelo perfume do estilo *art deco*. Não quero causar polêmicas e reconhecimento desde já que um terceiro escultor de sangue italiano, Bruno Giorgi, se destacou até mais que de Fiori, através de sua produção ampla e requisitada, abrangendo a figuração e a abstração. Sua marcante presença nesta exposição o comprova. Todo o Brasil respeita, em Bruno Giorgi, uma contribuição extensa e variada e o exercício permanente da arte

como forma (e meta) da vida.

Mas o presente texto, humildemente, falará de sensações e descobertas pessoais. É a contribuição que lhes posso dar. Creio, assim, que Ernesto de Fiori foi nosso escultor expressionista por excelência – tanto quanto, num outro plano, Brecheret, com suas formas equilibradas e harmoniosas, foi nosso grande escultor de índole clássica. Ainda que nunca sejam de grande porte e conservem certo caráter intimista, as obras de de Fiori trazem sempre as cicatrizes de sua modelagem dramática e intensa e vibram nervosamente, como sua pintura. Convém não esquecer que foi também um excelente pintor, um pouco eclipsado, em seu tempo, por outras estrelas politicamente mais bem conectadas, mas hoje em plena ascensão. Embora Volpi, com seu orgulho operário, o negasse, é evidente que de Fiori o influenciou, no final dos anos 1930, tanto no gesto, na pincelada, quanto na descoberta de um novo patamar para a pintura. E convenhamos que não é pouco mudar os rumos de Volpi, de nossos pintores o mais original.

Mas ainda não encerramos o caso Brecheret. Alheio ao ideário dos modernistas típicos – Mário e Oswald à frente –, para ele não importava, em última instância, ser artisticamente ‘brasileiro’ nem evidenciar o Brasil em sua obra – ainda que o Brasil esteja muito presente em sua última fase e seja o tema do “Monumento às Bandeiras”, em frente ao Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Quando o descobriram, fazia uma arte expressiva e dramática, em que apareciam algumas influências de Rodin, e que os modernistas desejavam ardentemente ver engajada na causa da arte nacional. Mas ao retornar a São Paulo em 1930, após quase dez anos vivendo na Europa (não estava pessoalmente aqui, em 22), Brecheret tinha-se transformado num artista caracteristicamente *art deco*, com tudo o que esse rótulo implica de internacionalismo, sofisticação e domínio racional da expressão. Esse Brecheret frustrou profundamente a expectativa de seus antigos companheiros, e eles passaram então a criticá-lo. Nasce com ninguém menos que Mário de Andrade a idéia de que na Europa sua escultura se tornara “fria, estilizada”, decorativa, quase confundível com “certos objetos de arte compráveis nas bijouterias chiques”. Mais tarde, até um crítico tão sensível como Sérgio Milliet bateria numa tecla parecida. Muita gente – com certeza a maioria – não sabe disso, mas essas injustiças são repetidas ainda hoje, sobretudo na crítica ligada à universidade, por simples falta de atenção e de *coragem* para discordar da autoridade dos mestres, cujo julgamento estava contaminado por suas próprias circunstâncias e projetos. Olhando-o com a isenção que o fim das estéticas nacionalistas nos permite, Brecheret se prova o legítimo fundador da escultura moderna brasileira – mas não brasileiro. Dentro de sua proposta, foi um artista universal, criador de uma beleza serena, apolínea, requintada, às vezes até um pouco hierática.

Serenas foram ainda as esporádicas contribuições de Lasar Segall, um dos poucos mestres a transitar com idêntica qualidade em qualquer técnica, e as de Ceschiatti, outro de índole clássica, artista em quem admiro sobremaneira o *esprit de clarté*, e adequação e a elegância. E muito peculiares em sua combinação de fantasia e morbidez, de flora

a escultura brasileira

e fauna reais e sonhadas, foram, enfim, as obras de Maria Martins, talvez a única representante autêntica da tendência surrealista no Brasil. Também as aquarelas de Cícero Dias na década de 30 e as pinturas de Ismael Nery bordejaram o surrealismo, mas, como regra, em sua vertente mais onírica, mais leve; só Maria Martins se aventurou na vertente terrível. O próprio André Breton admirava sua obra e nela apontou a "flexibilidade total da matéria rígida", graças à qual seus bronzes parecem efetivamente transformar-se quase em perecíveis substâncias orgânicas.

Acredito que a qualidade de Brecheret é internacional. Não só não foi um epígono como, pelo contrário, contribuiu precocemente para a definição do *art deco* na escultura européia (lembrem-se de que passou a década de 20 na Europa). Além disso, suas peças estão entre as mais depuradas e *réussies* desse estilo, justamente por ultrapassarem o decorativismo algo imediato que percorre as de vários de seus pares europeus; colocam questões de forma e luz muito mais requintadas e profundas do que eles. Sem embargo disso – e das outras contribuições sensíveis e importantes –, percebo também que, como um todo, a escultura figurativa brasileira acaba não tendo tido, ao longo do século XX, a mesma extensão e a mesma representatividade da abstrata. Assim como a "Semana" de 22 foi o marco inicial do modernismo, coube às primeiras bienais de São Paulo sinalizarem, no começo da década

de 1950, a internacionalização dos valores e a chegada das novas linguagens abstratas. E a primeira a se desenvolver no Brasil foi a geométrica, através do concretismo, seus precursores e sucessores, num movimento extremamente articulado, proselitista e aguerrido. Coube aos concretistas introduzir a noção de arte como produto e não como expressão, estrita, rigorosa, antiindividual, anticonfessional e antilírica, ligada aos novos meios de produção e adotando os novos materiais que lhe são próprios.

Contudo, não foi exatamente assim na escultura. Meio surpreendentemente, existiu, não só no Brasil como em toda a América Latina, a partir da segunda metade do século passado, uma vigorosa floração de escultores construtivistas, fundados na geometria – mas não amarrados por qualquer ortodoxia nem resistentes *a priori* às possibilidades expressivas. Digo que surpreende porque, em princípio, costuma-se imaginar que os povos latinos (ainda mais os latino-americanos) seriam os desorganizados e fundamentalmente afetivos, reservando-se aos anglo-saxões a razão e o rigor. Mas a lição da História é diferente. Afinal, o Renascimento foi italiano, e o cartesianismo, francês; já o Romantismo

brotou na Alemanha, um alemão proclamou que Deus morreu e a partir daí tudo se tornava permitido, e o filósofo Georg Lukács tem um longo estudo sobre a crescente trajetória do irracionalismo até Hitler, o mais pleno triunfo da loucura no aparentemente mais civilizado país da Europa.

Assim, desde o começo dos anos 1970 apontou-se insistentemente a "vocalização construtiva" da arte da América Latina, a qual inclui certa reação à entropia tropical e a necessidade (mais intuitiva que formulada) de criar projetos claros e estáveis num contexto onde eles são poucos, onde há tanta coisa a ser feita. *Pari passu* com a vocalização construtiva, corre a noção de "geometria sensível", que foi inclusive o nome de uma exposição internacional organizada em 1978 por Roberto Pontual. Quer dizer: o primado do construtivismo e da ordem sem perder a sensibilidade e a intuição; mais ou menos o projeto do movimento neo-concretista, nos anos 1960, no Rio.

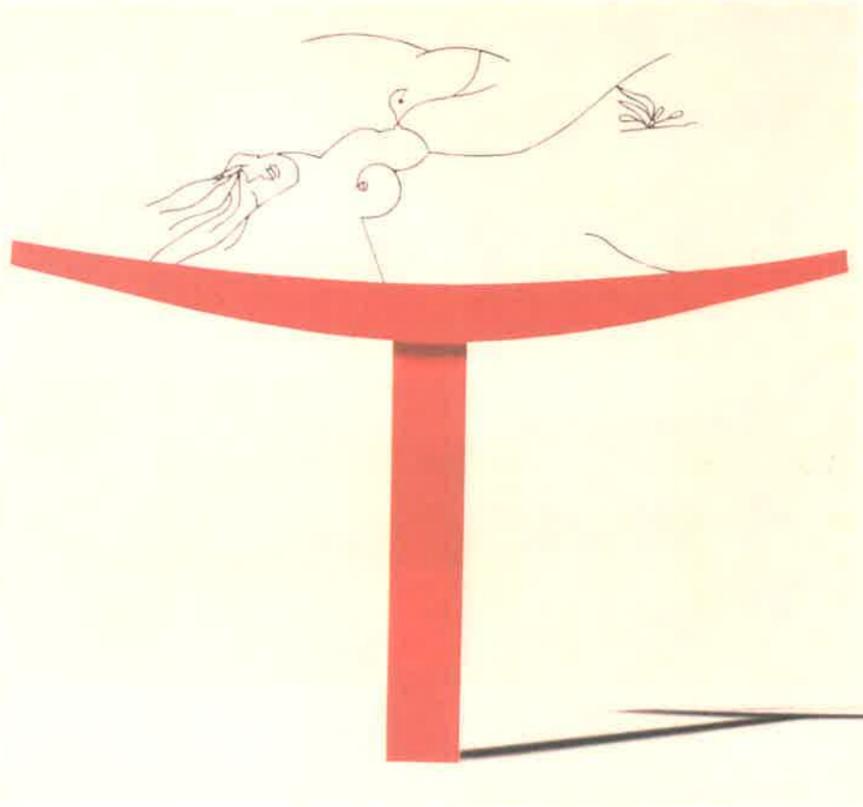
Sobre esse pano de fundo se inscreve e se compreende, acredito, a melhor e mais ampla produção escultórica brasileira. Egresso do concretismo, Franz Weissmann se juntou, depois, aos neo-concretistas. Neo-concretistas foram Amílcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica. Sérgio Camargo não se ligou a nenhum movimento específico mas tinha com esses artistas e seus ideais todas as afinidades. De ascendência neo-concretista é a produção recente de artistas de gerações



Ione Saldanha (1919 - 2001) - *Bobina*, circa 1972. Catálogo da exposição.

mais jovens, como Waltércio Caldas. E mesmo que não descendam dos concretistas nem dos neo-concretistas, artistas tão diversos quanto Ione Saldanha, Emanuel Araújo, Tunga e o próprio Oscar Niemeyer se balizam sempre pelo *juste milieu*, por aquele mesmo desejo de acerto e contenção livre de peias e regras *a priori*.

Lygia Clark e Hélio foram, como se sabe, inventores de linguagem em nível internacional – essa coisa tão rara, em geral, e quase impossível entre artistas do terceiro mundo. Os "bichos" com que Lygia Clark se impõe, na década de 60 – placas de alumínio polido interligadas por dobradiças, que o espectador manipula criando formas infinitas –



Oscar Niemeyer (1907) - *Mulher II*, 1999. Imagem retirada do catálogo da exposição

, e os "trepantes" em que os bichos, a seguir, se desdobram, constituem exemplos pioneiros de "obra aberta", e chega a ser quase inacreditável que estruturas à primeira vista tão simples e estritas possam ao mesmo tempo gerar uma tal sensação de poesia. Deles se pode afirmar algo parecido com o que afirmou Sartre dos "móviles" de Calder: a artista estabelece um "destino" de movimento, que depois as obras cumprem por si mesmas. Como lhes disse há mais tempo, este texto pretende oferecer um testemunho e um gosto pessoais: afinal, estou apenas pensando alto. Devo, portanto, confessar-lhes um amor especial por Lygia Clark – sobretudo a dos anos 60 –, por Amílcar de Castro e por Sérgio Camargo. Amores não são sentimentos muito explicáveis, nem temos que os justificar. Ainda assim, permitam-me destacar o impecável universo de Sérgio Camargo, que tanto me encanta, e para o qual não vejo outra definição senão a que deu Winkelmann, o ilustre helenista do século XVIII, para o *ethos* da Grécia clássica: "Nobre simplicidade e silenciosa grandeza". E permitam-me ainda realçar a inteireza ética e estética da sólida escultura de Amílcar, mineiro como Drummond, dobrando os noventa por cento de ferro do sub-solo aos oitenta por cento de ferro de sua vontade. Como mineiro que também sou, identifico perfeitamente a mineira sobriedade de Amílcar, o horror à retórica, seu quase pudor em relação a qualquer tipo de efusão, seus poucos gestos categóricos e enxutos para estabelecer uma poética direta e exata. Num outro contexto inteiramente diferente, Drummond fala de formas "calmas, permanentes e necessárias"; sem tirar nem pôr, assim são as de Amílcar. Seria, enfim, difícil falar de uma escultura abstrata informal, propriamente, opondo-se à geométrica; os elementos tipicamente gráficos e gestuais que, nas técnicas bidimensionais, fazem parte do informalismo tornam-se impossíveis na terceira dimensão. Podemos entretanto estabelecer dicotomias entre mais lírico e menos lírico, mais livre e espontâneo ou mais construído e pensado.

No pólo lírico-dramático da escultura abstrata brasileira habita a original, quase insólita obra de Frans Krajcberg, com quem desejo terminar esta conversa de amigos. Depois de transitar, nas décadas de 1950 e 60, pela pintura e pela gravura, ele se consagrou com uma linguagem muito pessoal, ritmada e orgânica, baseada no aproveitamento de raízes e troncos dos mangues da Bahia. Não se parece com qualquer outra de que eu me possa lembrar, no momento.

Sob toda obra de arte verdadeira se esconde sempre uma porção de leituras às vezes divergentes, sem que uma implique na inveracidade de sua oposta. A obra de Krajcberg sempre foi vista como um canto de amor à natureza tropical, pela qual esse sofrido judeu nascido na Polônia, que participou da segunda guerra mundial como engenheiro de pontes do exército soviético, se apaixonou, de fato, depois de emigrar para o Brasil. Nos últimos anos, à interpretação amorosa tem-se somado a da denúncia ecológica, afirmando todos que Krajcberg grita contra a destruição da natureza.

Acho, entretanto, que Krajcberg vai ainda mais longe do que isso. Ao protestar contra a destruição da natureza ele está protestando contra toda forma de morte – inclusive a *do ser humano*. Não sei se ele próprio o percebe, e se defende um pouco através do argumento ecológico, ou se apenas faz sua catarse, liberando-se inconscientemente de alguns dos demônios que o afligem. Toda obra de arte é necessariamente um ato de amor à vida, é em si mesma uma forma de resistência à entropia. Quando assistimos a um filme de Ingmar Bergman – que nos mostra todos os mais profundos desvãos e misérias do homem – saímos da exibição engrandecidos e melhores, desejando menos sofrimento no planeta. Krajcberg também nos aponta esse caminho, que se percorre *per aspera ad astra*.

Vamos abrir as válvulas das sensações com a mostra da Tate na OCA



David Hockney - *A Bigger Splash*, 1967. Acrílica s/ tela, 242,6 x 243,8 cm.

Você entra na OCA e dá um mergulho na arte contemporânea inglesa. A tela *A Bigger Splash*, de David Hockney, domina a primeira sala da mostra do prédio da Oca, em São Paulo.

A tela colorida dá o título à exposição. *A Bigger Splash: Arte Britânica da Tate de 1960-2003* traz ao Brasil 109 obras do acervo da respeitada Tate de Londres. O material é de primeira linha e não deixa transparecer a crise financeira da Tate Gallery desde o ano passado. As verbas governamentais para os museus ingleses foram aos poucos findando nos últimos meses, o que impediu novas aquisições. Mas a julgar pelo que se vê nesta mostra a produção britânica vai muito bem, não perdeu o ar majestoso da terra da rainha Elizabeth II. A mostra está toda organizada em ordem cronológica. O visitante deverá percorrer a Oca de alto a baixo. Preciosidades emergem já no início: quatro obras de Francis Bacon (1909-1992), uma delas é um tríptico. Bacon, bem mais velho que a maioria dos

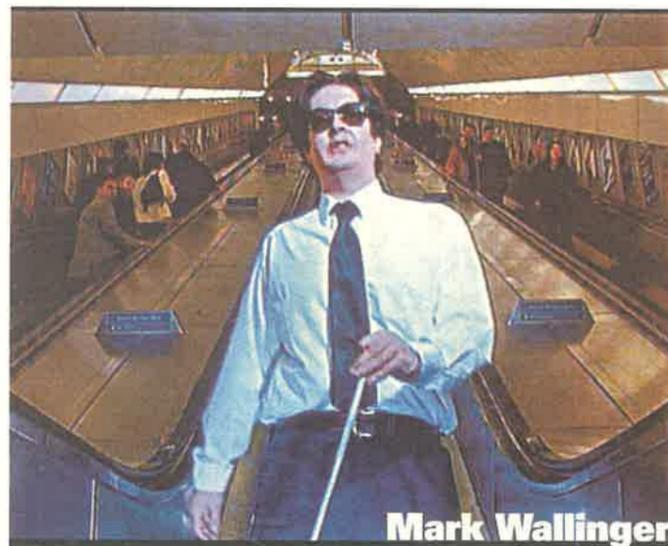
artistas selecionados para a mostra, foi um precursor. Como os artistas de hoje, vivia na corda bamba entre o figurativismo e o abstracionismo. Atravessou a Segunda Guerra Mundial. Sendo homossexual numa época em que o preconceito era grande, Bacon foi o pintor de telas sombrias e dolorosas. Neste pavimento estão ainda um quadro de Lucian Freud e a obra de Hockney que nomeia à exposição. Mas se descermos um piso, a viagem pela OCA tem novo alento. Está lá a célebre escultura de Anthony Caro, *Early One Morning*, de 1962. Quando foi produzida era algo de novo; uma peça sem base, apoiada no chão, com as emendas expostas, completamente abstrata.

A curadora da Tate, Mrs. Joanne Bernestein, diz que foi um choque. Caro foi o líder da chamada new generation, que dominou o cenário artístico mundial dos anos 60. Novos artistas surgiam, a maioria nascida no final ou imediatamente após a guerra. Por isso viam o mundo - e a arte - com olhar renovado. Nos anos que se seguiram as esculturas eram de corda e areia, obras que usavam objetos do cotidiano, tais como talheres e pratos, além de as

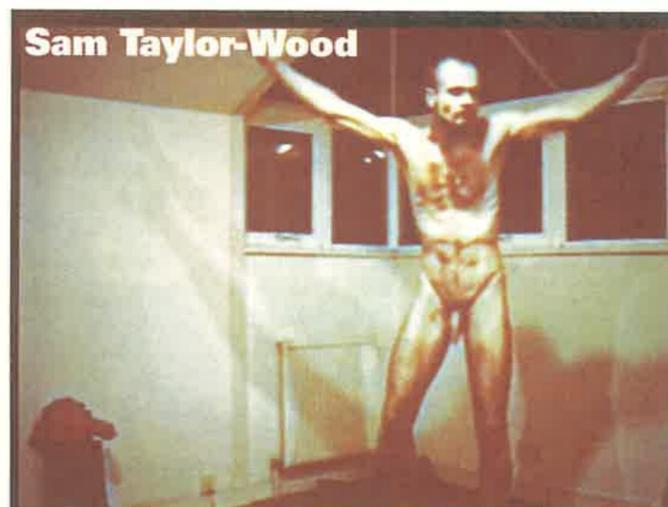
f a m o s a s performances dos anos 70. A experimentação não admitia limites. Já nos anos 90 o ar circunspecto dos britânicos daria lugar ao sarcasmo. Em *The Last Supper* ('A última ceia'), Damien Hirst brinca com embalagens de remédios, consumidos compulsivamente.

O caráter da produção britânica está materializado na Oca: referências à metrópole, como placas de sinalização ou mapas, o uso de experiências pessoais como matéria-prima, a estética pop e ainda elementos gráficos e de ilusão de ótica. Como toda exposição de arte contemporânea, a mostra da Tate na Oca tem obras que podem parecer enigmáticas ou até banais.

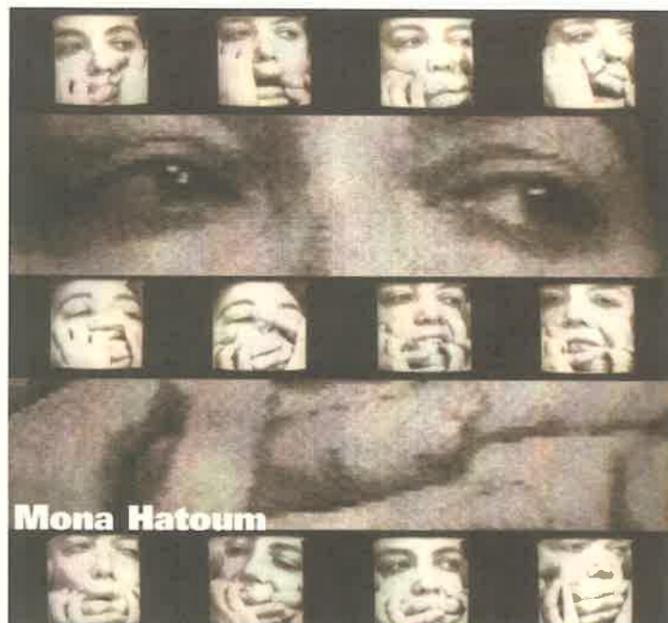
—O preconceito existe em todo o mundo, diz a curadora da Tate, Joanne



Mark Wallinger



Sam Taylor-Wood



Mona Hatoum

Os vídeos da exposição estão no Instituto Tomie Ohtake

Bernestein. Em Londres, costumo escutar pessoas dizendo que tal obra é tão boba que qualquer criança seria capaz de fazê-la. Deve-se, pois, entrar sem idéias preconcebidas e ter em mente a frase de Bacon sobre o objetivo de sua pintura. *Quero abrir as válvulas das sensações.*

Parceria abca e Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos



Alunos do Curso do Correio

A **Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos** aprovou, para efeito de financiamento, o Projeto da **ABCA Arte e Sociedade: interfaces do popular e do erudito**, coordenado por Mirian de Carvalho.

O projeto consta de quatro cursos, tendo como objetivo levar aos professores de Educação Artística do Ensino Fundamental e Médio, e ao público em geral, conhecimentos de História e Teoria da Arte, considerando o entendimento da produção artística nos planos social e estético, através das trocas entre o erudito e o popular.

As atividades terão lugar no **Centro Cultural Correios / RJ**, de agosto a novembro deste ano de 2003, terças e quintas, das 18h às 19h 20, de acordo com a seguinte programação:

Ver e Ouvir Arte. Prof. *Geraldo Edson de Andrade*, dias 14, 19, 21 e 26 de agosto / **Reflexos do Impressionismo na Arte Brasileira.** Prof^a. *Zuzana Paternostro*, dias 2, 4, 9, 11 de setembro / **A Interação entre o Popular e o Erudito nas Artes Plásticas no Brasil.** Professor: *George Racz*, dias 7, 9, 14 e 16 de outubro / **O Retrato como Meio de Representação da Individualidade Brasileira.** Prof. *Alberto Cipiniuk*, dias 4, 6, 11 e 13 de novembro.

Inscrições: de 2^a a 6^a, de 9,00 às 18,00 horas, no Centro Cultural dos Correios: Rua Visconde de Itaboraí, Rio de Janeiro: telefone (021) 22 19 53 01 ou e-mail: centroculturalrj@correios.com.br. Certificado de frequência a quem assistir 75% das aulas.

Israel Pedrosa, discípulo e amigo de Portinari

A convite da *Academia Brasileira de Arte* da arte, no dia 28 de abril deste ano, Israel Pedrosa, proferiu conferência em comemoração ao *Centenário de Nascimento de Cândido Portinari*. Discípulo e amigo de Portinari, Israel Pedrosa rememora, nesta entrevista, lições e diálogos com o mestre. Pedrosa nos fala, também, sobre suas atividades atuais, como pintor e pesquisador, mencionando o trabalho *Dez Lições Magistrais*, e o lançamento do livro *O Universo da Cor*, no dia 22 de setembro próximo.

MC: - *Sobre o aprendizado e a amizade com Portinari:*

IP: - Durante meu longo contato com Portinari, de 1942 até sua morte, em 1962, inicialmente como aluno, depois como amigo, correligionário político e confidente, mas acima de tudo, como seu discípulo, o que me considero até hoje, ouvi dele uma infinidade de conceitos sobre pintura e a vida. Logo no início de seus ensinamentos, no casarão do Cosme Velho, ele surpreendeu-me com essa proposição: "Você sabia que o preto na luz é mais claro que o branco na sombra?"

Durante o período em que eu estudava em Paris (1958-1951), Portinari passou algum tempo lá. Tivemos oportunidade de visitarmos juntos vários museus e dele recebi preciosos ensinamentos sobre técnicas de pintura e análises de cores, em contato direto com obras de alguns dos pintores de sua preferência, destacando-se entre eles a figura de Paulo Veronese. Relembro aqui alguns conceitos do Mestre de Brodóski: "Em matéria de técnica da pintura, os antigos realizaram tudo. É só procurar com cuidado que o germen está lá."

Diante do quadro *Bodas de Caná*, de Veronese, declarava: "É uma das mais completas lições do emprego da cor ministrada até hoje". E entrava em detalhes de análise altamente instrutivos.

MC: - *Outros comentários de Portinari sobre pintura:*

IP: - Sobre o caráter hegemônico da escola de Paris, declarava: "Se Almeida Júnior (José Ferraz de) fosse francês seria considerado um dos maiores pintores do século XIX e princípio do século XX".

E em momento de entusiasmo, quando terminou o retrato do então Cônsul Jayme de Barros, em Paris (1950), disse: "Um belo retrato, não tem importância a época em que ele tenha sido feito. O tempo se encarrega de incluí-lo numa galeria geral em que o único fator que importa é a expressividade".

Depois de uma palestra de Siqueiros, na ABI, em 1934, em que o muralista mexicano exaltava novos materiais para a realização da pintura, dizendo que o pincel estava ultrapassado, que era chegada a hora do emprego da piroxilina, da pistola a ar comprimido e dos novos instrumentos e técnicas industriais na pintura, Portinari perguntou-lhe: "Escuta aqui Siqueiros, você prefere uma poesia escrita a máquina ou a mão?"

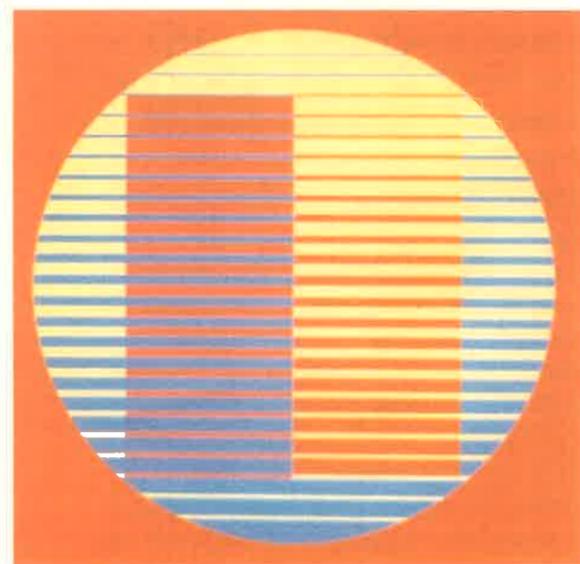
Diante da crescente teorização da arte de crianças e dos loucos, Portinari ironicamente comentou: "Crianças e loucos sempre existiram, o que não havia antes era quem os levasse a sério".

MC: - *Referência de Portinari sobre a fama:*

IP: - Sobre o sentido da glória, Portinari contou-me, certa vez, que teve idéia exata do quanto sua fama penetrara na imaginação popular quando ouvira de um camponês analfabeto da região onde nascera: "Portinari é um homem famoso, ele faz um risco é um milhão!"

MC: - *Menção ao seu trabalho seu trabalho atual de pesquisa e sua produção pictórica:*

IP: - Há mais de doze anos venho escrevendo textos e pintando



réplicas de obras de grandes mestres da pintura universal que constituirão o livro *Dez Aulas Magistrais*. Título inspirado na magistralidade dos ensinamentos desses mestres à humanidade, através de suas vidas e de suas obras.

A rigor, o livro além de ser um amplo exercício da pintura, é também uma advertência de que todo o instrumental científico e tecnológico atual contribuirá para o desenvolvimento artístico se as mentes que os manipularem estiverem trabalhadas pela herança formal da historicidade da arte. Além de tratar da pintura no ocidente, desde o Renascimento, pelo ângulo do desenvolvimento do emprego da cor, por julgar que toda grande obra só poderia ser realizada por determinada vida excepcional, o livro aborda aspectos da existência desses mestres que justificariam esta tese.

MC: - *Pintores referendados nos seus escritos e nas telas relacionadas às Dez Lições Magistrais:*

IP: - Assim são tratadas as vidas de Leonardo da Vinci, Hieronymus Bosch, Vermeer de Delft, William Turner, Van Gogh, Paul Cézanne. Paul Klee, David Alfaro Siqueiros, Cândido Portinari e Jackson Pollock.

O pintar essas réplicas como cópias fiéis dos originais, além de ser uma homenagem aos seus autores, é uma rememoração dos anos de estudo dessas obras que constituíram uma paixão da vida inteira, anos em que, sem que eu soubesse, germinavam em mim os elementos que iriam abrir-me as portas do domínio do fenômeno da cor inexistente.

MC: - *Outros estudos a serem editados este ano:*

IP: - Por razões circunstanciais interrompi, em dezembro último, o trabalho das réplicas para as *Dez Aulas Magistrais*, para realizar o livro *O Universo da Cor*, que deverá ser lançado na segunda quinzena de setembro próximo, pela Editora Senac Nacional. Também se encontra no prelo o texto da palestra que realizei na *IV Semana de Letras Neolatinas*, do Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ, que deverá sair ainda este ano, a ser publicado em *Dialoghi: Rivista di Studi Italic*.

Percival Tirapelli - ABCA/ SP

Tesouros de Portinari

MAM se concentra nos anos 30 e 40 e exhibe faces de Portinari

Uma homenagem, não uma retrospectiva. É como o crítico de arte Tadeu Chiarelli delinea a mostra "Portinari Cem Anos: Alegorias do Brasil", da qual é curador. Com esse princípio, Chiarelli buscou obras produzidas num curto e importante período da produção de Candido Portinari, entre os anos 30 e 40, e se concentrou na representação das mulheres, da alegoria da terra, em vez de dar lugar aos trabalhadores, homens, mais comumente associados à obra do pintor paulista.

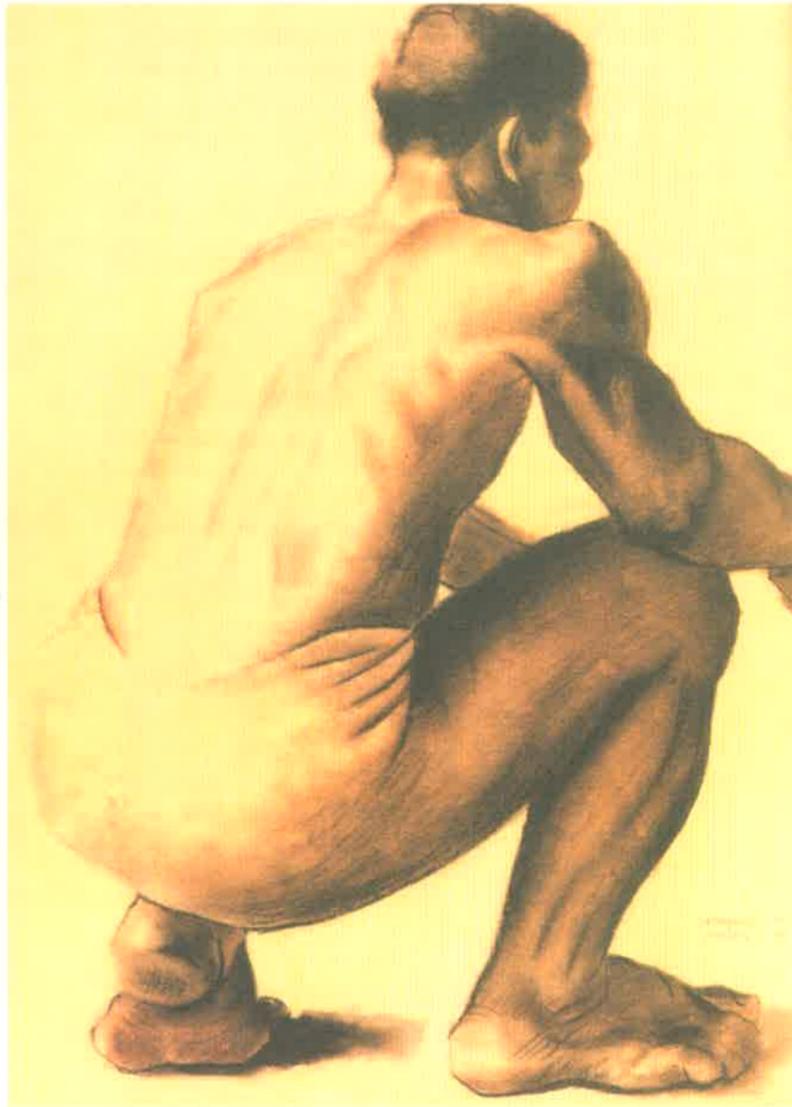
"Em geral, as pessoas adoram ou detestam o trabalho de Portinari, mas pouca gente vê a elaboração formal que há nas obras", aponta o curador. "Foi pego um período curto para que o público possa perceber as mudanças pelas quais ele passou. E um tema só, como o das mulheres, facilita esse entendimento", explica Chiarelli. O crítico diz crer que boa parte da rejeição e da incompreensão da obra do artista partam de um preconceito, da prioridade que se dá à ligação de Portinari ao governo Vargas em detrimento da obra em si. "É preciso escapar dessa visão pequena, do "sociologês", do preconceito de uma elite que impede a interpretação da obra." Pesquisador de Portinari, Chiarelli elabora a exposição como um estudo minucioso e fluido da obra do pintor. "Mas é um estudo que eu compartilho com o espectador", afirma. Para ratificar o compartilhamento, foram escolhidas obras pontuais e raras.

"Baianinha" (1936) e "Figura" (40) nunca foram expostas em museus. Também é a primeira vez que uma instituição mostra "Colona" (37), desenho definitivo em papel craft para os afrescos do prédio do Ministério da Educação. "Negrinha" (30-35) apareceu pela última vez em público em 1978, e "Mulatinha de Laço Vermelho" (43), no ano de sua produção. "Mulher Chorando" (45) teve sua última aparição pública em 1946, em Paris, e só recentemente foi catalogada pelo Projeto Portinari.

A obra pictórica de Cândido

Portinari é sem dúvida a primeira dos modernistas a ganhar reconhecimento internacional. Nasceu em Brodósqui em 1903, estudou no Rio de Janeiro e lá viveu praticamente todo o tempo depois de sua viagem prêmio à Europa entre 1928 e 1930, quando se casa em Paris.

Em 1935 fez sua primeira mostra nos Estados Unidos da América do Norte onde exporia várias vezes e pintaria em



Portinari - Croquis para O cacau, 1938. Carvão e sanguinea s/ papel, 57 x 39,5 cm.

1942 os murais na Biblioteca do Congresso Nacional. Seu maior triunfo é a doação que faz à sede da ONU em Nova Iorque dos painéis *Guerra e Paz*, em 1957. Realizou exposições individuais em Paris e Munique em 1957, Nova Iorque e Buenos Aires dois anos depois, e participou constantemente de eventos internacionais como a Bienal de Veneza em 1959. Foi também, segundo o próprio Portinari, uma experiência feliz a que viveu em 1956 quando trabalhou em Israel.

Ovacionado e criticado no Brasil, morreu em 1962, plena era da arte moderna brasileira realizando a utopia da criação da nova capital federal. É assim que Brasília fica sem a obra deste artista social e politicamente militante, e o Rio de Janeiro é o mais presenteado com sua obra, de fácil acesso ao público no atual Palácio Capanema - os azulejos do antigo Ministério da Educação e Saúde nas paredes entre os pilotis. Internamente, murais e diversas telas nos gabinetes. Em Belo Horizonte, a celebrada Capela da Pampulha de 1942, de Oscar Niemeyer, ganhou de Portinari os azulejos, via-sacra e painel de São Francisco, de 1954. Em Salvador, na cidade baixa, encontra-se o painel da *Chegada da Família Real Portuguesa à Bahia*, de 1952.

Portinari, acusado de ter servido ao Estado Novo de Getúlio Vargas, deixou uma obra humanista onde o homem é o foco central. Um homem intimamente ligado à terra, à construção de uma nação e da busca de um sonho utópico de igualdade social. Filho de imigrantes italianos, trabalhou na roça e foi manejar o pincel nos salões da *intelligentsia* nacional. Golpeou nas tintas gordas linhas negras e profundas, expondo a alma dos migrantes. A sensibilidade do sonhador imigrante - que, conforme suas memórias, era feliz na labuta dos cafezais - mesmo sob acusações de excessivas aproximações picassianas, soube retratar o brasileiro alijado da sociedade.

Nos anos quarenta, quando se avaliava todo movimento modernista, sua indecisão entre a figuração e a abstração torna-se motivo de lutas entre críticos. Mário de Andrade corresponde-se intensamente com ele na preparação de artigo para publicação, e reconhece a monumentalidade de sua obra de cunho nacionalista e universal. Antonio Callado, prefaciando a publicação *Candido Portinari*, pintor que nos legou mais de 4.800 obras em diversas técnicas, traça sua carreira internacional comparável apenas a outros dois brasileiros: Villa-Lobos e Oscar Niemeyer, ao mesmo tempo em que se interroga como seria a permanência de sua importância como artista em um país longe dos grandes museus, galerias, revistas e bolsas de arte do primeiro mundo.

Portinari na capital do café

O acesso às artes plásticas pelo grande público - e era apenas este o público que Portinari almejava - no Brasil, dá-se a partir da criação dos museus e, em São Paulo, pela Pinacoteca do Estado e Museu de Arte de São Paulo. Mesmo para os artistas brasileiros, o contato com as obras de estrangeiros, se dá a partir da Bienal Internacional de São Paulo em 1951.

O contato do grande público com a obra de Portinari tem-se dado pelas grandes retrospectivas, principalmente no MASP, praticamente a cada década, e em exposições temporárias em outros museus e galerias, intensificadas nas comemorações dos cem anos de seu nascimento. Sua obra é de fácil acesso pela Fundação Candido Portinari, com sede no Rio de Janeiro.

Roteiro Paulistano

Poder-se-ia iniciar um roteiro paulistano de Portinari pela Pinacoteca do Estado, instituição que primeiro adquiriu uma obra do pintor interiorano, e onde podemos ver *O Mestiço* e desenhos de trabalhadores. Deste mesmo ano, no acervo do MASP, temos *Lavrador de Café* e no Instituto de Estudos Brasileiros na USP, *A Colona* e *Retrato de Mário de Andrade*, ambos de 1935. Naquele ano era mostrado nos EUA *O Café* adquirido pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Mas o que faz reunir estas obras em diferentes instituições? A dignidade do *Mestiço*, 1934 retratado com o mesmo porte monumental de Mário de Andrade, traz soluções de perspectivas renascentistas muito próximas. Há, porém, a diferença da linha de horizonte que ao mesmo tempo que engrandece também subjuga a figura do mestiço. Em *Mário*, a linha na altura dos ombros

na Cidade de São Paulo

monumentaliza os ideais do modernista, que revelou e dignificou a cultura popular não fazendo distinção daquela proclamada como erudita. A face do poeta, ocre, cor de terra clara, nasce como uma chama no "céu folclórico". Já o corpo do *Mestiço* cresce enraizado nos marrons levemente golpeados. O recurso perspéctico das rochas lembra De Chirico e a pose renascentista, um atrevimento davinciano aclimatado à mestiçagem de uma figura masculina. Perspicácia de um imigrante fiorentino que nasceu no mundo caipira. Em *Lavrador de Café* (MASP), o sangue vêneta pulsa mais uma vez nas linhas infinitas dos cafezais, na pose franca destacada pela linearidade que traz a figura para o primeiro plano, na luminosidade surgida de cada elemento. O trem confirma a direção oposta do olhar do lavrador que vê o progresso chegar. Por fim, um trocadilho bem ao gosto italiano, expresso pictoricamente: o da terra *rossa* com terra *roxa* que ficou no vocabulário português para determinar a boa terra vermelha na qual os imigrantes italianos cultivaram o café.

Já na Cidade Universitária, duas obras possui o Instituto de Estudos Brasileiros, o IEB/USP, que pertenciam ao acervo de Mário de Andrade, *Retirantes*, de 1936, e *A Colona*, de 1935, obra magnífica, preparatória para o *Café*. A têmpera que mede 97 x 130cm não é considerada uma figura preparatória, mas suplanta em beleza e imponência quando se a compara com apenas uma figura a mais em *Café*. O corte fotográfico e o peso da figura com os lábios entreabertos, olhos cerrados de cansaço e a tez queimada pela luz tropical, são de beleza incomparável. O gesto de desolação beira a contrição de uma *Mater Dolorosa* que sente o vazio de um sonho acabado, de um parto inútil. Os pés, que lembram aqueles do Cristo Morto de Mantegna, completam o cenário cinza.

Voltando ao MASP na Avenida Paulista, tem ele a honra de ter no acervo uma das mais pujantes obras do mestre de Brodóski, quando expõe a série *Bíblica*, 1942, e *Retirantes*, de 1945. Pode-se dizer que ali os cinzas e pretos delineadores das formas assemelham-se às perturbações da alma do artista na busca de uma saída para sua obra. Em *Último Baluarte*, assume a admiração pela *Guernica* de Picasso, que tanto o impressionara no ano de 42 quando em Nova Iorque. Esta coragem, assumida por centenas de artistas da primeira metade do século XX, de trilhar as formas picassianas dilaceradas para representar os horrores da guerra, é feita com consciência pelo nosso mestre brasileiro. Necessário foi realizar a série com *Sacrifício de Abraão*, *Jeremias*, *A Ira das Mães* e *Jó*. Trilhou pelos

temas sacros como todos os grandes artistas. Propôs ver o mundo celeste cinza - não azul. Humanizado e culpado dos horrores. O divino fundiu-se ao humano com um sentimento que transcende a obra mundana picassiana. Estava preparando-se para dar um salto aos temas universais: a angústia e a morte.

Se retornarmos ao acervo do IEB/USP e observarmos *Retirantes*, veremos que oito anos separam aquela tela da série do acervo do MASP, *Retirantes*, *Enterro na Rede* e *Criança Morta* compõem a trilogia de suas obras-primas sobre tela. São elas a continuidade e a superação da fase anterior do traço picassiano. O colorido surpreende pela exatidão. Poder-se-ia compara-la à ousada superação que Giorgione teve do *chiaroscuro* de Da Vinci. Quanto à feitura, a obra consolida sua fama do aprendizado acadêmico de acabamento primoroso. No aspecto simbólico, é um socialista substituindo os temas sacros do *Caminho do Calvário*, com *Retirantes*, *Criança Morta*, com a *Pietà* e o mais literal, o *Enterro na Rede* com a *Deposição de Cristo*, tríptico digno da expressividade de Grunewald.

Se do melhor em telas podemos ver nos museus paulistanos, tal não ocorre com sua obra monumental de murais e painéis, sempre recebidos com polêmicas. Em Belo Horizonte a capela na Pampulha ficou anos sem poder ser consagrada por causa de um cão pintado aos pés do São Francisco. Em *A Primeira Missa no Brasil*, no Rio de Janeiro, Portinari excluiu os índios da cena, contrariando os relatos de Caminha e o quadro referencial de Vitor Meirelles. Também a cruz fincada ao solo não aparece. Comprado pelo governo paulista, *Tiradentes*, que foi executado entre 1948 e 1949 para um colégio de Cataguases, MG, esteve exposto no Palácio dos Bandeirantes e atualmente encontra-se no Salão de Atos do Memorial da América Latina. Nele, a composição de 309 x 1767 cm não chegou a ser tão difícil como o foi na *Construção de Rodovia I, II, III e IV*, de 1936 (na Rodovia Presidente Dutra, trecho da descida da Serra das Araras e há anos fechado para visitas). Em ambas as composições impera a horizontalidade. Em *Construção de Rodovia*, recorre ao recorte e aproximação das figuras; já em *Tiradentes* forma grupos, sendo o central o cadáver do herói com a cabeça sobre o cadafalso. À esquerda, uma mulher amparada chora o enforcamento, observado pelas milícias reais ao fundo. A segunda figura de importância é a do herói iluminado por um fecho de luz amarela que dignamente recebe a sentença da condenação; o primeiro grupo da esquerda representa a prisão. O painel ganha mais ar quando o artista representa partes do corpo esquartejado tendo as montanhas das minas gerais ao fundo. A última parte da direita apresenta dois grupos de mulheres sendo um que chora ao ver a cabeça do herói exposta em praça pública e outro que se liberta das correntes. Essas correntes rimam - plástica e simbolicamente - com o primeiro grupo do início da leitura do painel. Na ocasião não foi bem visto, pois certamente os críticos tinham como referencial histórico para a cena o quadro de Pedro Américo, assim como tiveram o da *Primeira Missa* de Vitor Meirelles. Pouco mais das obras do caipira vêneta se pode ver em espaços públicos na capital do café. Ainda no Memorial da América Latina, a série de desenhos para ilustração do livro de Hans Staden que seria impresso nos EUA - desenhos que comprovam suas convicções políticas socialistas de visão de mundo, não cedendo às sugestões de *maneirizar* os índios canibais. No centro da cidade, há dois painéis do autor. Um em galeria na Rua Barão de Itapetininga, completamente abstrato, e outro realizado em mosaico na sobreloja do antigo Hotel Comodoro, na Avenida Duque de Caxias, que representa a epopéia dos bandeirantes.

São, porém, inúmeros os quadros em coleções particulares paulistanas (inclusive o *Natureza Morta*, uma das duas telas feitas por ele em Paris, assinada e datada de 1930), galerias e museus como Museu de Arte Contemporânea da USP (*Mineradores*, 1941; *O Cangaceiro*, 1956), Museu de Arte Moderna e Museu de Arte Brasileira, embora neles nem sempre as obras estejam expostas.

Os últimos painéis que Portinari fez, tendo como tema o café nas suas diversas fases desde a colheita até o carregamento no Porto de Santos sempre estiveram expostos no BankBoston quando na Rua Libero Badaró, e agora estão ainda mais dignos na nova sede da Av. Berrini. Nas diversas vezes em que pude admirá-los, assim como aqueles de Washington, Nova Iorque, Rio de Janeiro e Salvador - sinto a presença constante do homem. Se o tema universal do homem cedeu aos individualismos de qualidades glorificadas pela modernidade como o consumismo, a velocidade e a própria pintura em si, Portinari, felizmente, não conseguiu se modernizar. Continuou com a universalidade dos temas que dignificam a condição do homem, a luta pela injustiça e a apologia do trabalho. Nestes últimos painéis ele claramente repensa sua própria trajetória pictórica. Reinventa-se com um novo *Café* semelhante àquele de 1935. As cores, antes terrosas, são agora claras. As formas realistas se agitam agora no espaço simétrico e constroem a composição em ritmos verticalizados. A figura do homem negro que carrega o saco em *Café* ganha agora valor próprio suportando todo um "carregamento" pictórico e ritmado do "beneficiamento" do café. Da mesma maneira que o artista joga com o conceito de terra *rossa* e terra *roxa*, ele mimetiza o ritmo das máquinas de seleção dos grãos. Sem dúvida um último esforço para adentrar, mesmo que a contragosto, o abstracionismo.

Fora da cidade de São Paulo, temos as obras em sua terra natal, Brodóski, sua casa transformada em museu com a capela feita para sua *nonna*, frente à praça onde está a capela de Santo Antônio, e na igreja de Batatais onde se encontra um acervo de arte sacra comparável àquele da Pampulha em Belo Horizonte. A pintura em tamanho natural de Santo Antônio, recentemente restaurada, dá a dimensão da maestria do pintor que poderia ter nascido em Florença, mas que, felizmente para nossa celebração, nasceu no interior paulista.

Bibliografia

- ANTONIO BENTO. Portinari. Rio de Janeiro, Leo Christiano Editorial, 1980.
 BATISTA, Marta Rossetti. Coleção Mário de Andrade - Artes Plásticas, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros/ USP, 1984.
 CALLADO, Antonio. Cândido Portinari. Rio de Janeiro, Edições Finambras, 1997.
 FABRIS, Annateresa. Cândido Portinari, Série Artistas Brasileiros. São Paulo, Edusp, 1996.
 LIMA, Alceu Amoroso. Arte Sacra - Portinari, Rio de Janeiro, Edições Alumbramento, 1982.
 Catálogo A Pinacoteca do Estado, São Paulo, Banco Safra, 1994.

Neide Marcondes - ABCA/SP



“ENTRE SONHOS E CONFLITOS”: A VISUALIZAÇÃO ESTÉTICA DA 50ª BIENAL DE VENEZA

Sem a tradicional verbosidade crítica do gosto e jargões estéticos, isolando as comparações com as anteriores mostras, podemos, entre “*Sogni e Conflitti, La Dittatura dello Spettatore*”, sinalizar a Bienal de Veneza de 2003 como sinal dos tempos, tempo contemporâneo. Existe “tempo”? ou os acontecimentos estão no tempo/são o tempo? Talvez o não deslumbramento, lembrando Marc Augé, com o exótico e com o bizarro nestes tempos que vivemos, está presente nesta 50ª ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE, tanto para os autores como para os espectadores. Na linguagem de Gianni Vattimo, este é o fim do *novo*, pois os acontecimentos tornam-se rotina e se dessocializam.

A informação, comunicação, mensagem pronta nos títulos, o lúdico > sinal dos tempos, tempos de uma exacerbada contemporaneidade em que nos deparamos com os *flash mob*, também presentes na Bienal veneziana.

A obra instala um mundo quando no seu evento, permitindo a espacialização, e inaugura mundos históricos. A obra abre um mundo. O que não foi permitido no Pavilhão da Espanha, com obras do artista Santiago Serrano, que restringiu o acesso a seu evento apenas a espanhóis com passaporte!! Seu mundo ficou restrito à Espanha e a espanhóis com cidadania legalizada. E por que, em uma Bienal Internacional (Veneza), este protesto contra a globalização cidadã da União Européia?

O percurso temporal da arte não é linear, mas caracterizado por procedimentos formais, informais, repetitivos e sucedâneos. Assim, o caminho do *Giardini* com objetos / escultóricos / passaportes e a leitura súbita que proporciona com a união/desunião das fronteiras do mundo. Neste itinerário estético, o espectador defronta-se com zonas e instalações significativas como a Instalação / Performance *We Are the World*, obra em ação no Pavilhão da Holanda, que oferece aos espectadores uma bebida destilada, preparada performaticamente em taças de cristal; ao lado deste evento, pessoas – crianças e adultos – cortam e recortam o couro vermelho, em formas simétricas e assimétricas, à frente de um mostruário de calçados vermelhos. No passeio pelos pavilhões, o espec-

tador usufrui da representação dos Estados Unidos, quando o artista Fred Wilson se afasta, consciente e propositalmente, da atividade tecnológica e deslumbra um neobarroco entre um multiculturalismo histórico e o kitsch com lampadários de vidro murano entre quadros de Carpaccio e



Foto de Neide Marcondes

Mantegna, afrescos e reproduções africanas. Nascido no Bronx, o artista sustenta que a cultura ocidental é resultado de um multiculturalismo histórico e crê que Veneza é a cidade ideal, uma cidade comercial, dinâmica quanto Nova York.

O “minimum” do supermodernismo também está presente em painel de 18.000 pílulas e aparece como instalação de Damien Hirst, da Inglaterra. E o Egito e Grécia se desligam da idéia anterior de realçar sua “cor-local” e partem, o primeiro com instalação de um repetitivo objeto / pássaro em som minimalista, em noite escura; no Pavilhão da Grécia, a artista Athanasia Kyriakakos e o arquiteto Dimitris Rotsios transformam o espaço em *Intron*, um site específico com profusão de idéias e conceitos dirigidos ao público em vídeos expostos em passagens fabricadas, que convidam ao caos do ambiente em rampas desconjuntas que refletem sons em fusão visual.

O projeto “*Archivio – acque minacciate*”, em mostra no pavilhão projetado por Alvar Alto, é uma instalação interativa que leva à reflexão do mundo contemporâneo: memória, espaço, tempo. O conceito de tempo, sua caducidade e relatividade são elementos essenciais na arte de Ruri, que representa a Islândia. O trabalho artístico de Ruri tem um ponto referencial: a água; mas até quando? Detendo a condição ocular de um arquivista, a instalação deste artista compõem-se de 52 fotografias de cascatas, que são ornadas com sons do turbilhão da água, com o intuito de despertar na consciência pública a importância do elemento *água* no

mundo, neste dramático século XXI, criando relação interativa e física com o público.

Um verdadeiro sonho e conflito aborda o polonês Stanislaw Drózd com *Alea iacta est* no jogo de embate e símbolo, ao propor o jogo de dados > conflitante é a situação subjetiva inerente ao homem. O artista situa o espectador frente a uma parede coberta de dados: o *minimum*, a repetição, a plasticidade contínua. O espaço estéril delimitado pelas paredes só contém, em seu centro, uma pequena mesa com dados, o que torna possível a integração lúdica do espectador.

No Pavilhão da Hungria a solidão de um corpo, de reconhecimento atemporal, histórico e internacional, acéfalo. Trata-se do corpo de Nefertiti,



Foto de Neide Marcondes

objeto escultórico de András Gálik e Balint Havas.

O lúdico, no entanto, continua Tubos fluorescentes e iluminados oferecem-se para uma sinestésica passagem (relembrando o produto artístico dos anos 70) no Pavilhão da Bélgica, com o artista Carsten Höller. A pintura e o denominado “quadro de cavalete” apenas se mostram em alguns pavilhões; é o caso de um jogo de quebra-cabeças, demonstrando cenas antigas de paisagens e filmes de artistas do Vietnã, denominado *Destruição da Memória*. No Pavilhão do Brasil, as pinturas decorativas de Beatriz Milhazes e quadros em técnica mista, com fotos impressionisticamente vistas, de Rosângela Rennó. E o Irã, com pinturas/fotos em um hiperrealismo de Shirana Shabbasi. Interessante e significativo notar uma Bienal com artistas, a maioria da década de '60, mas que informam e comunicam como autores experientes e sensíveis, que tornam visíveis os problemas sociais, políticos, ecológicos, religiosos e institucionais.

E o *Arsenale*? Espaços: *Clandestini, Zona d'urgenza, La Struttura della Crisi, Rappresentazioni Árabe, Il Quotidiano*

Alterato e Stazione Utopia. Um panorama multifacetado de um mundo em dimensões que se confrontam e levam à reflexão com a condição do espaço urbano do Egito. A arte africana contemporânea demonstra o tecido, efeito do colonialismo e do pós-colonialismo da migração e da globalização. A *Zona d'urgenza* constitui-se em processo de aventura e diálogo com o público, como bem expressa a arte da Filipina e da China. Crise, povo, alterações cotidianas e utopias. Bem caracterizadas em *La Struttura della crisi*, espaço onde o Brasil se faz representar. Atmosfera mais expressionista, orgiástica do homem contemporâneo do que a cadência de um neo-minimalismo, transformaram a sede do *Arsenale*. Um trajeto mais insinuoso e exclamativo, mas com momentos/espacos de descanso e reflexão, demonstrados em design contemporâneo com aconchegantes almofadas e sofás vermelhos, em produtos inventados, criados em formas retas e geometricamente dispostos. Outra direção, mais linear e histórica, está no *Museo Correr* a mostra *Pittura / Painting: de Rauschenberg a Murakami*, pintura contemporânea de 1964 –



Foto de Neide Marcondes

2003, que faz parte do Brasil/Connects, com Jasper Johns, Lucio Fontana, Andy Warhol, Francesco Clemente, Basquiat, Lucien Freud, Alberto Burri, sem a presença da pintura brasileira; Brasil, que demonstrou uma tradição no aspecto pictórico desde, especialmente, o século XIX.

A 50ª BIENAL DE ARTE DE VENEZA E ARREDORES



Antes de entrar nas considerações críticas que desejo fazer sobre a 50ª Exposição Internacional de Arte da Bienal de Veneza, quero partir de um problema geral passível de verificação também nela. Trata-se da queda de público verificada nas grandes exposições internacionais, depois do trágico episódio de 11 de setembro de 2001, com o alargamento conseqüente à universalmente contestada intervenção anglo-americana no Iraque. Dois anos passados do atentado de Nova Iorque, pode-se verificar quanto se modificaram no plano da recepção as maiores manifestações artísticas no mundo e como as mesmas viram decrescer o número de visitantes, isso numa dimensão que já obriga a adoção de novos critérios para outras exposições congêneres. **A tensão se demonstra evidente, mais ainda acentuada com a trágica situação em que se encontram as relações do mundo ocidental com a resistência em Bagdá.**

Principalmente na Itália – daremos exemplos disso – os reflexos negativos fizeram com que importantes exposições apresentassem resultados finais de perda de público em proporções superiores a 20%, em relação às previsões ou aos dados tradicionais das mesmas organizações. Exemplo notável do fenômeno foi o alarme lançado pela Fundação Agnelli, condutora de um dos mais importantes espaços expositivos de Veneza e da Itália, o Palazzo Grassi. Tal alarme já encontrou solução com a solidariedade de diversos grupos, o que cria para o Palácio Grassi um novo endereço de administração e de política artístico-cultural.

As três últimas exposições do Palazzo Grassi: 1) *Balthus* (setembro 2001 a janeiro 2002), 2) *Da Pulvis de Chavannes a Matisse e Picasso – verso l'arte moderna* (fevereiro-junho 2002), 3) *I Faraoni* (setembro 2002 a maio 2003) – pagaram as conseqüências pela perda da paz internacional, em particular a monumental exposição de arte egípcia.

Outras importantes manifestações artísticas italianas passaram pela mesma experiência, como foi o caso da magnífica exposição de Ferrara, *Gonzaga – La celeste Galeria – Il museo dei Duchi di Mantova*, bem como a mostra de Parma, Parmigianino e il manierismo europeo. Assim, a 50ª edição da Bienal de Arte de Veneza se inaugura e se incorpora em tal difícil atmosfera.

50ª Bienal de Veneza

A presente edição da Bienal veneziana, dirigida por Francesco Bonomi e por grande equipe de coordenadores de seções (Igor Zabel, Hou Hanru, Catherine

David, Gilane Tawadros, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, Gabriel Orosco, Daniel Birnbaum, Massimiliano Gioni), no mínimo nos deixa uma sensação de perplexidade. A começar pelo título desejado por Bonomi, *Sogni e conflitti*, por ele logo alargado com uma espécie de subtítulo, *La dittatura dello spettatore*, como se não bastasse a carga de abstração denotativa contida na não muito inventiva relação entre *Sonhos e conflitos*. Talvez o curatore italiano quisesse com o subtítulo atenuar a carga de quase óbvio do título principal, alargando-o para a questão da recepção. Porém, a consideração do que vem definida uma certa recepção como *Ditadura do espectador*, numa Bienal de Arte moderna e contemporânea, é algo que faz de uma perplexidade relativa, uma perplexidade absoluta. **Pela primeira vez em quarenta anos de frequência da Bienal de Veneza, verifico como o título – guia da manifestação – se reflete e quase danifica completamente as contribuições dos muitos pavilhões nacionais dos *Giardini* e de outras sedes fora do centro.**

O Pavilhão do Brasil

Exemplo disso é o pavilhão do Brasil, mais que nunca anônimo, como que escondido em si mesmo. Nele estão duas artistas representativas da arte brasileira dos nossos dias, com um reconhecimento não somente nacional: Beatriz Milhazes e Rosângela Rennó. Os quadros de Milhazes e as fotos modificadas de Rennó, em particular as telas da Milhazes, *Elefante azul* e *Mágico*, bem como a *Série vermelha*, de Rosângela Rennó, são trabalhos de alto nível artístico. Mas, tudo isso se banaliza no contexto do Pavilhão brasileiro, bem como o texto de apresentação do organizador o alemão Alfons Hug, que analisa a obra das duas artistas, com um texto modelar de como certa forma de erudição indesejada, pode ser nociva para um texto de crítica de arte. Não desejando ficar no vago, lembro a impropriedade da aproximação da criação da natureza-morta de pintores do Brasil holandês à moderna e modernista expressão de Tarsila do Amaral. Isso para falar das raízes de *sonhos e conflitos*, certamente inexistentes, na pintura de Beatriz Milhazes.

Deste pequeno exemplo brasileiro se pode compreender a atmosfera geral da 50ª edição da Bienal de Veneza. Edição que nos dá a mais certa sensação de indesejável repetição, de um *remake* que desalenta. Ainda que, considerados isoladamente, é sempre um deleite estético retomar a visão de obras de artistas como Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Andy Warhol, Tobias Rehberg, Robert Gober, Carol Rama e, notadamente, os que se encontram na mostra do Museu Correr (será que uma exposição museal é mais gratificante do

que uma manifestação de Bienal?) em cuidadosa e eficiente organização de Bonomi: Rauschenberg, Hockney, Jasper Johns, Lucien Freud, Burri, Fontana, Bacon, bem como outros. Mas essa já se pode considerar uma exposição típica de museu. Para complemento da festa, a Bienal concedeu dois Leoni d'Oro pela carreira: a Carol Rama e a Michelangelo Pistoletto.

Os arredores da Bienal

Muitas exposições, algumas delas de alto interesse artístico, alargam o espaço veneziano nesse tempo da 50ª Bienal. Delas, tomo em particular consideração duas: a do pintor brasileiro Gonçalo Ivo, exposto na Vernic Design Art Gallery, e a dos fotógrafos Oliver Chamarin e Adam Broomberg, na Galleria Imagina. Pela segunda vez, Gonçalo Ivo expõe suas obras na Venice Gallery, uma das mais ativas galerias venezianas na apresentação de artistas internacionais contemporâneos. Esta segunda exposição, onde o artista brasileiro mostra mais de trinta “pezzi” da sua última produção, se enriquece de catálogo crítico com texto de Lionello Puppi, um dos estudiosos italianos mais atentos à produção da arte brasileira. Dele recordamos, em particular, valiosos estudos sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer.

Gonçalo Ivo, com atividades que passam do Rio a Paris, onde tem residência estável, é um dos mais interessantes talentos da atual pintura brasileira. Nele encontramos uma inicial raiz figurativa que se depura na direção da abstração, com a qual o pintor chega à posse de uma nova forma de figuração. Gonçalo Ivo demonstra, desta maneira, de haver conquistado um domínio expressivo que lhe permite, a partir de incomum riqueza cromática, atingir uma representação da natureza e das coisas em geral praticamente sem confins. Na sua pintura as definitivas conquistas do abstracionismo servem para a criação de uma sempre inédita visão do mundo. A sua é uma pintura na qual cor, cores, formas, sugestões de formas se fazem objeto da dimensão estética. À aparente predominância do racionalismo formal, feito de geometrias e assimetrias, logo ocorre a presença da emoção criadora, o que, em geral, dá ao quadro do pintor uma diversa dimensão de grandeza poética. Nesse complexo jogo de invenções, Gonçalo Ivo exprime igualmente a difícil condição de em sendo essencialmente ligado às linhas da pintura internacional, identificar-se igualmente como pintor brasileiro. Isso pela sutil capacidade que lhe é própria de inscrever signos típicos da tradição visual nacional numa grande dimensão plástica universal. Isto ele o faz com suas árvores, seus bosques, suas florestas, seus “currais de peixes”, “panos da costa, etc”.

“Ghetto”, de Oliver Chamarin e Adam Broomberg

A mostra da Imagina – Galleria d'Arte e Caffè – novo espaço da praça veneziana, que se transformou no centro da vida artística e intelectual da cidade, o Campo Santa Margherita – apresenta dois insólitos fotógrafos, ativos a partir de Londres. Chamarin e Broomberg realizaram uma longa reportagem fotográfica no espaço dos “diversos” e a essa deram o título de “Ghetto”. A palavra, hoje de uso universal, presente nas mais diversas línguas, é de origem veneziana. Na história da Sereníssima República, sempre aberta à presença do mundo, mas igualmente zelosa da própria identidade e autonomia, era aquele espaço fechado destinado às outras etnias, no contexto urbanístico veneziano. Mais tarde limitou-se tragicamente ao confinamento dos judeus, e não só em Veneza.

A metáfora do “ghetto” guia os dois fotógrafos na busca dos lugares de violência a que hoje muitos homens se vêem submetidos em grupos. Os “ghetti” de Broomberg e Chamarin são 12, desde o campo dos imigrados em fuga da Tanzânia até a difícil vida numa floresta da Patagônia.

Adam Broomberg e Oliver Chamarin, como editores e fotógrafos da revista *Colors*, documentaram a vida, os usos e costumes das gentes, impondo-lhes sempre as mesmas perguntas: “Como foi que chegou aqui?”, “Quem detém o poder por aqui?”, “Aonde você vai para ficar sozinho?”, “Para fazer amor?”, “Para tratar de seus dentes”, etc.

A máquina fotográfica procura, dessa maneira, fixar a alma da gente. Dessas reportagens fotográficas resultou o livro dos dois artistas: *Ghetto*, ed. Trolley, Londres, 2003. Dos doze percursos vividos por Chamarin e Broomberg, a exposição veneziana exhibe dois: 1) René Vallejo, hospital psiquiátrico, Cuba – 2) Prisão de máxima segurança, África do Sul. Ao violento e quase mágico realismo das imagens do manicômio cubano, passe à dimensão da violência mítica da prisão sul-africana, onde o poder dos grupos dominantes passou, conservando-se no tempo, mudando só o signo de sua representação, sempre mostrada a partir de um número crescente: se ontem era 127; hoje é 128. A violência do signo se vê na simples exposição do “128”, empunhado através das grades, unívoco no seu poder. A essa mítica forma de isolamento, corresponde uma outra quase mágica: no “ghetto” cubano, Mario – em resposta às perguntas dos fotógrafos, ao ser fotógrafo dá as costas máquina e inclina a cabeça diante de uma parede azul.



A GÔNDOLA E A INSTALAÇÃO

Jorge Coli - ABCA/ SP

Curadores, subcuradores, um meandro muito intrincado de percursos temáticos, uma porção de temas secundários em princípio submetidos ao tema geral "Sonhos e Conflitos - A Ditadura do Espectador": a 50ª Bienal de Veneza deixa uma impressão esgarçada, meio confusa e indiferente. Nenhum tom vigoroso parece se delinear. Há, porém, uma inflexão política. Nos jardins se encontram os pavilhões construídos por diversos países durante o século 20: são como pe-



Foto de Neide Marcondes.

quenas embaixadas, pequenos territórios artísticos nacionais. Pontuando o caminho central, Alessandro Petti e Sandi Hilal, um casal ítalo-palestino, plantaram grandes passaportes abertos, maiores que um homem. Os autores vivem, na carne, o drama de fronteiras a transpor e de nacionalidades em conflito. Essa instalação intitula-se "Stateless Nation"; os passaportes apresentam anomalias; entre elas a de representarem uma nação palestina, que não existe. No pavilhão da Espanha, o artista Santiago Serra pôs dois guardas que só permitem a entrada de espanhóis. Todos os visitantes de outras origens são barrados. Dentro, não há nada: é o sentimento de discriminação que conta. O simulacro engraçado transformou-se em jogo, tendo como referência a situação dramática de milhares de pessoas que tentam passar, em condições por vezes terríveis, dos países pobres aos países ricos. O pavilhão da Venezuela se encontra fechado: foi determinação do artista escolhido, Javier Tellez, buscando denunciar o abandono da cultura pelos poderes públicos, que ele percebe em seu país.

Playground - O pavilhão da Itália, na Bienal de Veneza, é o maior de todos e foi reservado, neste ano, para uma espécie de balanço internacional de artistas contemporâneos prestigiosos. Há obras fortes que surpreendem e há obras pervertidas que fascina. Estão dispostas, porém, sem grande cuidado museográfico, nem parecem se relacionar entre si de algum modo inteligível. A curadoria afirma que quis evitar o "espetáculo", mas parece ter chegado antes a uma indiferença sem cálculo.

Outros pavilhões fugiram dessa árida banalização: o caso mais espetacular é o da Inglaterra, onde Chris Ophili transformou o es-

paço interno numa espécie de luxuoso estojo símile art déco, forrado por tecidos de verdes, vermelhos, amarelos intensos, que põem em valor suas obras.

O pavilhão dinamarquês, batizado para a mostra de "Blind Pavilion", foi transformado por Gitte Orskou e Olafur Eliasson num conjunto de efeitos óticos: luz que retira a cor das pessoas e objetos, caleidoscópios enormes e extraordinários, câmaras escuras, causando prazer não muito distante do que oferece um parque de diversões.

A Austrália enviou as obras de Patricia Piccinini: esculturas hiper-realistas, se essa expressão é apropriada para seres saídos de uma teratologia inquietante.

Vírus - Muitas das videoinstalações, graças à facilidade técnica, tendem, pela repetição, a revelar seus limites. As obras de Michal Rovner, no pavilhão de Israel, porém, os ultrapassam. São ambientes onde todas as paredes se recobrem de projeções, mostrando marchas incessantes de seres humanos em fila. São mesas onde se vêem, sob cápsulas de vidro, como se fossem culturas de laboratório, minúsculos grupos humanos que se aglutinam ou se dispersam. Os movimentos se repetem, com leves variantes individuais. Há ali uma terrível redução do homem à obediência coletiva, sua transformação em objeto de alguma ciência tirânica e cruel.

Anemia - Os artistas que se destacam na Bienal de Veneza não dissimulam o sen-



Foto de Neide Marcondes

timento exangue geral. Essa falta de nervos, de convicção, talvez venha de uma outra ditadura, que não é a do espectador e nem mesmo do curador: a ditadura das festas de inauguração, quando aqueles espaços são preenchidos com figuras do jet-set. Em tais momentos, as mostras devem brilhar como cenários, onde a arte é pretexto secundário. Nos dias comuns, o público busca sentido, mas a coerência é aproximativa: os significados fortes foram-se com a representação social que terminou.

O Neo-Expressionismo alemão no MAM-SP



Georg Baselitz - *Pastorale (Day)*, 1985 - 1986. Óleo s/ tela, 333 x 330 cm.

Alberto Beuttenmüller - ABCA/SP

A mostra alemã do acervado Deutsche Bank traz 148 obras, produzidas entre os anos de 1975-85 e tem por título O Retorno dos Gigantes. Esses artistas alemães fizeram parte de um grande movimento para restaurar a figuração, o Expressionismo e da liberdade de criação, que culminou na Documenta, de Kassel, em 1982, quando foram apresentados grandes painéis, que deixou o espectador pequeno ante as enormes telas exibidas.

A exposição oferece uma continuidade à programação do Mam-SP sobre a década de 1980 no Brasil, pois há diversos pontos em comum entre o Neo-Expressionismo Alemão, a Transvanguarda Italiana e a Arte Brasileira do mesmo período com a Geração 80.

O visitante tem assim a possibilidade de ver reunidos no mesmo espaço obras de mais de uma dezena de artistas alemães, engajados no que eles chamavam:

"a volta à ordem" ou o retorno à pintura, mas que acabou contribuindo para grandes mudanças no cenário artístico internacional.

A seleção das obras pelo curador Ivo Mesquita, que pesquisou a enorme coleção do Deutsche Bank – o maior acervo institucional do mundo com 50 mil obras, segundo o curador Friedhelm Hütte – o que impressiona é a qualidade e a diversidade dos trabalhos. Estão presentes grandes nomes da arte alemã, como Georg Baselitz, que abre a mostra com uma série de gravuras em várias técnicas, Helmut Middendorf, Jörg Immendorf e A.R. Penck. Destaque-se ainda a única mulher do grupo – Elvira Bach – cujas telas misturam o gesto livre e o uso de cores fortes e contrastantes. Além dos citados, merecem ainda destaque os projetos para mural de Middendorf, obras de grande intensidade lírica e as experiências de caráter político do grupo Mülheimer Freiheit ou Liberdade para Mülheim, representados por artistas como Jiri Georg Dokoupil e Walter Dahn, que foi aluno de Josef Beuys.

Pierre Restany (1930-2003)



Em pé: José Roberto Teixeira Leite, Justo Pastor Mellado (Chile), Silvia Valdez (Arg.), Pierre Restany, Lisbeth Rebollo Gonçalves, Sonia Von Brusky e Diana Domingues. Sentado à esquerda: Horacio Safons.

Henry Meyric Hughes/ International President

At the press opening of the Venice Biennale, a crowd of several hundred people, including the representatives of many National Sections of AICA (Austria, Belgium, Brazil, France, Germany, Ireland, Puerto Rico, Russia, Sweden, the USA, the UK ...) gathered in the blazing heat, in front of the French pavilion, to pay their last respects to their colleague and friend, the great French critic, Pierre Restany, who had died a couple of weeks before. A series of short tributes from a number of Pierre's closest associates - of which the briefest and most moving were from his widow, Jos De Kock and the artist, Yoko Ono - were enough, perhaps, to suggest the range of his sympathies, but could only hint at the impact of his writings and his personal charisma. Alfred Pacquement, the director of the Centre Georges Pompidou paid tribute to Pierre's role, as the founder and promoter of *Le Nouveau Réalisme*, in the early 1960s and Nicolas Bourriaud and Jérôme Sens spoke of his inspirational example, as the titular President of the newly established project spaces in the Palais de Tokyo. The collector, Gino de Maggio and exhibitions manager, Paulo de Grandis, (founder of the sculpture 'Open' in Venice) spoke of Pierre's devotion to Italy and to contemporary Italian art. Appropriately enough, it was left to Christophe Domino, the President of the French Section of AICA, to underline the nature of Pierre's lifelong attachment to our Association and its international ideals - a subject which Pierre himself had addressed, in his characteristically idiosyncratic way, at the Fiftieth Anniversary Celebrations at UNESCO, in Paris, in 1999. All the published obituaries have concentrated, naturally enough, on Pierre's early advocacy of the work of now celebrated artists, including Arman, César, Klein and Tinguely, and of the links that he established between these artists in Paris and others in Milan, including Fontana and Manzoni, and Japan, including representatives of the Gutai Group. They have also drawn attention to the fact that he had represented a new type of critic, who was as partisan and engaged as the artists he championed and firmly committed to the idea that art was itself a piece of reality and commentary on the nature of that reality, within the context of society at large. Pierre first joined AICA in 1954, was active on many Commissions, attended numerous

Congresses and twice served as Vice-President of the French Section, from 1981-84 and 1989-96. Although it is hard to imagine his ever becoming involved in the organisation's internal politics and administrative affairs, it is less difficult to understand the appeal that AICA (and its parent organisation, UNESCO) held for him, as an outsider to the French critical establishment and the outstanding contribution he was able to make, on account of his effulgent personality, his nomadic lifestyle and his unusual skills as a linguist. It was at the 1960 AICA Congress in Warsaw that Pierre first became seriously engaged with the contemporary art of Central and Eastern Europe, when most of his colleagues in the West were too complacent or short-sighted to look beyond the limits of the commercial market. It may be said that articles that he published and the exhibitions that he organised on his return to Paris from this and subsequent trips to Warsaw and Prague contributed significantly to our understanding of the cultural renaissance in Poland under Gomulka and Czechoslovakia, at the time of the short lived 'Cultural Spring' of 1968.

My own first encounter with Pierre was as a fellow jury member at the small international painting biennial at Cagnes-sur-Mer in the mid 1970s, when he dominated the proceedings with his wit and strategic naps. We stayed in contact, in the ensuing years and often met casually at arts events such as the Venice Biennale and the São Paulo Bienal, where Pierre held court. A place in his address book would lead to the occasional surprise, such as an invitation to join him on the jury of a new biennial, in a capital city in the Middle East that I believed had never heard of before or a summons to Milan for an interview for *Domus*, on the grounds that this (on top of a fee) would provide us both with an excuse for an evening with friends, at a good restaurant. The last time I saw Pierre was when he came over to London with his wife, Jojo and friend, the artist Jean-Pierre Raynaud, for the Royal Academy's exhibition, 'Paris: Capital of the Arts 1900-1968', which he relished with a characteristic mixture of spontaneous enthusiasm and critical acuity. But friendship with Pierre brought other rewards, in the shape of introductions to a steady trickle of visitors to London from many parts of the world - most of them artists, and many of them young or unknown. It is to this capacity for friendship that the eminent British art critic, John Russell alluded, in a recent letter to me, with personal recollections of AICA, in its early years. In this, Russell described the atmosphere in an AICA meeting in Paris, in the

early 1950s, where 'there was a rowdy, but vivid scene with people getting up all the time and trying to make an effect. I did not know my way around till a year or so later, but a later friend for life was Pierre Restany, who was open to everyone and took the trouble to help us.'

Pierre had been among the first of us to foresee the effects of the globalisation of culture and the corresponding expansion of the interest in minority languages, cultures and beliefs. For AICA he accurately predicted an evolution towards a kind of 'supple corporatism', which would be 'less prestigious, but more professional' and suggested that the ambitious young d'Artagnans among the art critics of the future should follow the path already plotted out for them on the ever-expanding web of electronic communications. But Pierre's own particular forte was a curiously old-fashioned and timeless one - his seemingly limitless curiosity, which enabled him to go in any direction that art and his own unerring instinct for the unexpected would dictate. We shall all miss Pierre's infectious enthusiasms, his quizzical responses and his limitless capacity for life. We have lost a friend, but we have won an example of selfless dedication to a set of causes with which we can all identify.

Depoimento especial de Sonia von Brusky

No fim dos anos 60, quando eu estudava com Ivan Serpa e iniciava minha carreira, Pierre Restany era quase um mito. Encontrei-o pessoalmente no Rio Grande do Sul durante a realização da II Bienal do Mercosul, em 1999. Ninguém nos apresentou, acho que pensavam que já nos conhecíamos. Durante algum tempo eu o escutava de longe, mas vencendo minha timidez comecei a aproximar-me nas reuniões informais no bar do hotel, onde acabamos conversando longamente. Só no último dia, tendo sido presenteado com o livro *Figurações Anos 60*, de Daisy Peccinini, percebi que eu era artista. Quando regressé a São Paulo resolvi enviar-lhe alguns catálogos com o meu trabalho, e para minha surpresa ele me respondeu por carta, dizendo que gostara muito. Mande-lhe então fotos de minhas mais recentes esculturas, feitas com sucata de canos de automóveis, e pedi-lhe que, se gostasse, fizesse uma análise crítica. Ele me respondeu que o seu pensamento se identificava inteiramente com o meu trabalho, e realmente algumas semanas depois enviou-me um texto com um estudo profundo, no qual me colocava ao lado de Helio Oiticica e Ligia Clark; dizia entre outras coisas: "Nada pode corresponder mais diretamente as opções determinantes de minha sensibilidade do que o projeto *Elegia a Vida* que Sonia desenvolve desde 1997". E terminava dizendo: "Estou feliz em compartilhar com Sonia desse feliz momento de sincronismo na leitura do nosso presente". Na verdade o ensaio de Restany iniciou a série de Cadernos nos quais venho publicando os meus trabalhos, e sendo trilingue tem sido aproveitado em varias exposições nacionais e internacionais. Acredito que tenha sido o ultimo texto de Pierre sobre um artista brasileiro, pois se houve outros não tive conhecimento, nem foram divulgados. Pierre Restany é, sem dúvida, um dos mais importantes críticos da vanguarda do Séc. XX, e como tal respeitado e conhecido em todo o mundo. O fato de ter vindo muitas vezes ao Brasil e de ter acreditado no valor da arte e dos artistas brasileiros levou-o a ser um de seus maiores e mais entusiastas divulgadores. Acredito por outro lado que suas idéias inovadoras tenham de certa forma influenciado os artistas brasileiros. No Brasil, só tivemos o breve contato durante a II Bienal, mas depois disso trocamos muitas cartas e e-mails e nos tornamos amigos. Ele fazia questão de

observar meu trabalho e eu lhe enviava fotos, publicações em revistas, jornais e catálogos. Nestes últimos anos ele acompanhou toda a evolução de minha obra, incentivando ainda mais minhas pesquisas. Pierre Restany não será esquecido, não só porque nos deixou muitos livros com propostas avançadas, mostrando seu profundo conhecimento e compreensão da arte contemporânea, como também por seu valor espiritual, sua simplicidade e seu amor à arte e aos artistas. Era um ser humano excepcional, e por isso está sendo tão homenageado e pranteado. Por isso será sempre lembrado.

Henry Meyric Hughes

Henry Meyric Hughes (born 1942) is an independent curator, consultant and writer on art. He is President of the International Association of Art Critics (AICA), in Paris and President of the International Foundation Manifesta, in Amsterdam, which organises the European Biennial of Contemporary Art (Rotterdam 1986, Luxembourg 1998, Ljubljana 2000, Frankfurt 2002 and San Sebastian, 2004). From 1968-92 he worked for the British Council in Berlin, Lima, Paris and Milan and as Director of the Visiting Arts Organisation, ending up as Director of Visual Arts (1986-92) and Deputy Commissioner (1979-84), then British Commissioner for the Venice Biennale (1986-92). From 1992-96 he was Director of the Hayward Gallery, in London and was the official commissioner for the XXIII Council of Europe exhibition, 'Art and Power - Europe under the Dictators 1930-45' (London, Berlin and Barcelona, 1995-96), in addition to working subsequently as a visual arts consultant for the Council of Europe, to whose Cultural Committee he presented a paper on contemporary art exchanges and 'The Needs of Central and East and Peripheral Countries in Europe', with recommendations, in April 1999. He was subsequently Associate Curator of 'The Age of Modernism - Art in the 20th Century' (Martin-Gropius-Bau Berlin 1997) and contributed to the exhibition and catalogue, '50 Years of Art in Central Europe, 1949-1999' (Vienna, 1999). His survey show, 'Blast to Freeze. British Art in the Twentieth Century' is currently on view at the Kunstmuseum Wolfsburg, Germany (Sept. 2002-Jan. 2003) and will then move to the Musée d'Art Moderne 'Les Abattoirs', Toulouse, from February-May 2003. Recent publications include catalogue essays for the exhibitions, 'La Casa, il corpo, il cuore' (Vienna 1999) and 'Il Dono - The Gift and Hospitality in Contemporary Art' (Siena 2001). He was, until recently, a member of the specialist Advisory Committee of the Museum Ludwig Wien and is currently on the Advisory Committee of the Galleria d'Arte Moderna, Bologna. He speaks French, German, Italian and Spanish. In 1997, he was appointed Officier des Arts et des Lettres by the French Government. In 2002 he was awarded the Cross of Merit ('Bundesverdienstkreuz') by the President of the Federal Republic of Germany.

Floriano Martins - ABCA/ CE

Paulo Neves: a solidária sabedoria do maravilhoso



Foto de Manuel Patinhas

Fui apresentado ao escultor Paulo Neves através da poeta portuguesa Rosa Alice Branco. Uma curiosidade é que enquanto eu estava em Portugal ele se encontrava justamente em minha cidade, Fortaleza, realizando duas esculturas para o espaço externo de um Shopping Center. Paulo Neves nasceu em 1959 (Oliveira de Azeméis, Portugal). Frequentou a Escola Superior de Belas Artes do Porto, no final dos anos 70, e vem desde então expondo regularmente em inúmeras cidades portuguesas. Trabalhos seus também podem ser encontrados em países como Espanha, Moçambique, Alemanha, Estados Unidos, e agora no Brasil. Alguns críticos chamam a atenção, em sua obra, para a inter-relação que traça entre o maravilhoso e o cotidiano. Francisco Providência observa que “as providências constituem o seu principal argumento escultórico”, destacando nele “criaturas que dormem ou que olham expectantes, finos perfis que emergem da massa informe do material deixado em bruto ou pouco trabalhado”. Embora ele se declare não muito interessado no Surrealismo, é interessante observar que a crítica Maria João Fernandes opina que Paulo Neves sabe “como transformar em figura, em rosto, a matéria de um sonho, como sonhar a matéria do rosto do mundo”. E mesmo a sua intensidade do viver aponta nesta direção, como bem salienta Rosa Alice Branco: “Não existem dicotomias nem oposições na obra do escultor; quando muito, uma aparência de contradição produtiva, uma ambigüidade que surge apenas no que a uma estética da recepção refere. O que encontramos são coexistências inesperadas de variáveis à primeira vista incomensuráveis, mas que partilham uma surpreendente intimidade”. Fato é que sua escultura está impregnada daquela relação com o maravilhoso e o mistério, este último entendido da maneira como defendia Magritte, como algo “absolutamente necessário para que exista o real”. A mesma relação encontramos traçada entre vida e obra, entre acaso e ordem, visível e invisível, o que me leva a compartilhar completamente com a lúcida observação de Rosa Alice Branco, quando diz que “a ambigüidade entre o acabado e o inacabado é do mesmo tecido da ambigüidade entre o sagrado e o selvagem”, acentuando que Paulo Neves “cria e estrutura sem encerrar a forma, sem a domesticar. Constrói uma obra e, simultaneamente, apaga-a enquanto obra, deixando-a respirar em sintonia com o espaço com que coabita. Na verdade, não se trata de ambigüidade, mas de coexistências felizes nascidas da naturalidade com que encara as peças que vai criando.” A seguir, o leitor brasileiro tomará seu primeiro contato com a obra e o pensamento deste escultor português: Paulo Neves.

FM – Gostaria que inicialmente falasses um pouco de tua trajetória, formação, primeiros anos, opção pela escultura etc.

PN – Sou profissional da escultura há 25 anos. Frequentei o curso de pintura da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Desde muito cedo tive uma paixão muito especial pela madeira, embora actualmente trabalhe outros materiais como o bronze, o ferro, a fibra de vidro e a pedra.

FM – Disse certa vez o poeta José Angel Valente que “talvez o supremo, o mais radical exercício da arte seja um exercício de retração. Criar não é um ato de poder (poder e criação se negam), é um ato de aceitação e reconhecimento.” Como se dá a criação em Paulo Neves? Como percebes, por exemplo, as relações entre vazio e coisa criada?

PN – É na relação com o material que as coisas acontecem. É

olhando para um tronco ou um bloco de granito que surgem as ideias. A escultura acontece com a relação que estabeleço com o material, tal como se estabelecem as relações com as pessoas... falando com elas, estando com elas. Muitas vezes, essa relação é estabelecida de forma inconsciente e só no final vem a consciência das coisas.

FM – O crítico Eduardo Paz Barroso, considera tua obra da mesma importância que a de escultores como João Cutileiro e Zulmiro de Carvalho. O que pensas a respeito desse tipo de comparações?

PN – Ambos os escultores que referes foram muito importantes para mim desde o início. São artistas de referência que, para alguém novo que quer ser escultor, surgem como o que se quer ser um dia, com uma obra própria.

FM – Mas sinto que eles não seriam as influências maiores em tua obra. Poderias nos falar algo a este respeito? Ou tens alguma restrição ao tema das influências?

PN – Realmente não foram aqueles que maior influência exerceram na minha obra. Os lenhadores, responsáveis pela lenha que nos mantém quentes no Inverno, foram e ainda são muito importantes na minha obra. O mesmo se pode dizer acerca daqueles que trabalham nas pedreiras. Os amigos também são importantes. E eu penso que somos constantemente influenciados, mesmo inconscientemente, por aquilo que nos rodeia.

FM – E como dialogas com teus contemporâneos de uma maneira em geral? Conheces acaso a obra do galego Fernando Casás ou do catalão Ricardo Ugarte, para citar nomes apenas dentro da Península Ibérica?

PN – Em relação aos meus contemporâneos ibéricos gosto muito do Francisco Leiro, do Manolo Paes, do Chillida...

FM – A propósito, ao escrever sobre Eduardo Chillida (ensaio publicado na *Agulha* # 24, maio de 2002), o crítico mexicano Miguel Ángel Muñoz, chama a atenção para o fato de que este artista maneja de tal maneira a abstração que, “graças a ela, a forma recupera seu estado natural. Ou seja, sua intenção é purificar a linguagem plástica e sonora da escultura.” Qual seria a tua intenção em termos de linguagem? O que buscas através da escultura?

PN – Em termos de linguagem, pretendo criar uma relação entre o bruto e o polido, entre o estado original e a intervenção. Através da escultura, procuro a minha salvação.

FM – Em página na Internet dedicada ao escultor João Cutileiro, se diz ali que ele é “o responsável pela grande viragem da escultura portuguesa nos anos 80 e pela ruptura com a estatutária oficial, fazendo-a evoluir do classicismo estilizado para uma nova era completamente liberta da iconografia vigente”. Qual te parece seja hoje o cenário da escultura portuguesa, em termos estéticos?

PN – Realmente João Cutileiro foi o pai da escultura contemporânea portuguesa, servindo-se de máquinas até então não usadas nesta área, e também elas modernas, criando assim uma nova linguagem na escultura.

Actualmente, a escultura portuguesa reflecte muito do contributo de Cutileiro, particularmente no que diz respeito à escultura em pedra. A madeira e o aço, ou o ferro, por exemplo, são igualmente trabalhados lançando mão de recursos tradicionalmente não usados: as motosserras, as rebarbadeiras, cortes em plasma, a jacto de água... As novas ferramentas permitiram a criação de linguagens próprias na escultura e esta tem vindo a evoluir nesse sentido.

FM – E como têm convivido crítica e mercado com este panorama atual?

PN – Acho que a crítica tem vindo a mostrar-se receptiva às novas tendências e o mercado recebe bem as propostas dos escultores contemporâneos.

FM – A propósito de uma iniciativa em curso da Fundação Cupertino de Miranda, no sentido daquela casa vir a criar um Museu do Surrealismo, diz o crítico João Garção que “reunir documentos e obras de alguns surrealistas já falecidos, sem simultaneamente acompanhar e divulgar aquilo que ainda hoje os surrealistas fazem (casos de Nicolau Sâão, Ruy Ventura ou Carlos Martins, por exemplo), é acabar por mumificar a actividade surrealista em Portugal”. O que pensas a respeito e como vês possíveis desdobramentos do Surrealismo nas artes plásticas em Portugal?

PN – Não sendo um grande apreciador do Surrealismo, a minha posição resume-se a respeitar o trabalho realizado por aqueles que criam nessa corrente. Considero que “a actividade surrealista em Portugal” deve ser divulgada, independentemente de os seus representantes estarem ou não vivos e não excluindo a possibilidade de criação de um museu para tal.

FM – Recentemente criaste duas peças para espaço aberto em um Shopping Center no Ceará, onde uma vez mais se repete tua opção por trabalhar com materiais locais. Qual a razão disto?

PN – Deve-se trabalhar os materiais da região onde se vive e aqueles com os quais se estabelece contacto. Comecei a trabalhar a pedra quando um dia descobri as pedreiras de mármore do sul de Portugal, a fibra de vidro quando vi alguém a fazer pára-choques de carros. No Ceará trabalhei o chamado granito “Casablanca”, primeiro porque era uma pedra local e segundo por ser uma pedra clara, o que me agradou mais.

FM – Recordo aqui uma entrevista que fiz ao escultor costarricense Edgar Zúñiga, onde me disse acreditar firmemente “que devemos fazer todo o esforço, de qualquer posição, para voltar a integrar o homem aos canais da inter-relação e convivência com as demais forças do planeta e do cosmos, desenvolvendo desta maneira, em sua maior expressão, a espiritualidade”. Vejo em tua obra uma preocupação neste sentido, e gostaria que o comentasses um pouco.

PN – De momento encontro-me a fazer anjos... um dia fiz uma exposição chamada “Nascimento e Morte”, outra denominada “Via Sacra”... Um dia houve em que fiz uma exposição sobre trilhos, instrumentos agrícolas antigos... O meu trabalho desenvolve-se entre o sagrado e o profano, talvez.

FM – E como verificas essa relação entre sagrado e profano em tua vida, em tua visão de mundo, comportamento etc.? Como vive o Paulo Neves, entre o que ele é e o que ele cria?

PN – O sagrado é o que eu procuro, o que sinto realmente. O profano é o que faço sem sentir verdadeiramente. Na verdade eu procuro fazer o que sou. Gosto de andar descalço no Verão, sentir a terra quente nos pés e sentir a terra húmida junto aos regatos. Gosto de sentir o vento e a chuva bater-me na cara no Inverno e depois ir para junto de uma lareira. Gosto de aquecer as mãos numa chávena de café quente. Gosto das aldeias e gosto das grandes cidades. Gosto muito de desenhar com a moto-serra e ouvir o som da rebarbadora.

FM – Não havendo uma métrica única para a interpretação da arte contemporânea, ela acaba sendo valorada por múltiplas perspectivas. Isto acabaria criando, de alguma maneira, uma dificuldade no entendimento do público? E de que maneira a própria crítica ampliaria essa dificuldade, se cabe colocá-lo assim?

PN – Penso que o importante é, face a uma obra de arte, reagir, positiva ou negativamente. A relação que se estabelece com ela pode passar pelo agrado ou pelo desagrado e aí ela já está a exercer uma ação sobre o público, não o deixa indiferente. A crítica tem um importante papel a desempenhar enquanto referência para o público.

FM – Mas na prática, Paulo, crês que este papel venha sendo bem desempenhado? Poderias exemplificar em termos de crítica de arte em Portugal?

PN – Na verdade, penso que este papel não é bem desempenhado. Os críticos em Portugal não visitam os espaços onde trabalhamos,



a maior parte deles não sabe como os artistas vivem e onde vivem. FM – Deixo-te aqui a tribuna livre, para que acrescentes algo que certamente esqueci-me de sugerir.

PN – Gostaria de dizer que ter ido ao Ceará fazer uma peça foi importante para mim. Tive oportunidade de trabalhar um granito muito diferente do nosso e de deixar uma obra minha num outro continente. Esta peça surgiu como homenagem aos pais dos donos do investimento, o industrial português Carlos Oliveira e o arquitecto brasileiro Luís Fiúza, daí o seu nome “Os Antónios”, já que ambos assim se chamavam.



Fernando Botero - *Nossa Senhora de Cajica*. Óleo s/ tela. 234,4 x 181,8 cm. 1972

As gordas figuras de Botero em Veneza

Parece que as artes plásticas e visuais passam pelo mesmo fenômeno da literatura. O pintor e escultor mais rico da América Latina é o colombiano Fernando Botero, de 71 anos, embora a crítica não o admita como um grande artista. Assim como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Jorge Luís Borges são expoentes para a crítica literária, mas não têm o sucesso de venda de Paulo Coelho no mundo, nas artes plásticas Botero –acusado de *kitsch* e mau-gosto com suas figuras gorduchas – vende mais que qualquer outro artista da atualidade. O sucesso popular de Botero deu-lhe o lugar de o mais rico artista da América Latina. A obra do artista das figuras gordinhas, quase sempre retratadas em cenas banais do cotidiano é facilmente reconhecida até pelos que não visitam mostras de arte. Uma exposição de 22 de suas gordas esculturas ocupa as margens dos canais de Veneza, no centro histórico da cidade – fato raro no local – competindo de certo modo com as atrações da arte contemporânea da Bienal de Veneza.

Quando o leitor findar a frase, a mostra de Botero estará em outro país, exibida ao ar livre, como já ocorreu em

Paris. Desta vez essa exposição itinerante irá a Tóquio, Cingapura e Viena, mas há possibilidade, não confirmada, de que circule por outros países.

Em pesquisa da revista inglesa *Art Review* de maio de 2003, Botero é o único latino-americano, entre os dez artistas vivos, que mais venderam em leilões nos últimos trinta anos. É o quinto que mais vende. Da sua vasta produção, 622 obras foram leiloadas, entre telas e esculturas. O valor atingido supera os US\$60 milhões. Botero vende mais que todos os artistas latinos e até alguns famosos como Anthony Caro, David Hockney e Lucian Freud. Uma tela de Botero de uma gorducha poderá atingir US\$2 milhões. Nos últimos cinco anos, diversas cidades puderam ver a retrospectiva de Botero, incluindo-se na relação São Paulo Rio de Janeiro, Paris, Nova Iorque e Buenos Aires. Suas esculturas ocupam os espaços das maiores avenidas do mundo de Madri a Londres, de Buenos Aires a Paris. A revista norte-americana *Time* informou que Botero talvez seja o artista vivo mais rico do mundo. Seu sucesso tem mais de cinco décadas de produção em massa. Fernando Botero, porém, é generoso. Nos dois anos que se passaram doou US\$120 milhões em obras de seus colegas mais famosos – coleção de 85 obras ao Museu de Bogotá, além de 200 quadros e esculturas com sua assinatura ao Museu de Medellín, cidade onde nasceu.



Descoberta de obras de Turner traz à luz um tesouro

A descoberta de 500 obras perdidas de J.M.W. Turner já é vista como uma das principais notícias das últimas décadas no mundo das artes britânicas. Algumas das telas nunca foram vistas em público; outras nem foram exibidas desde a morte do pintor, possivelmente o mais importante da Inglaterra.

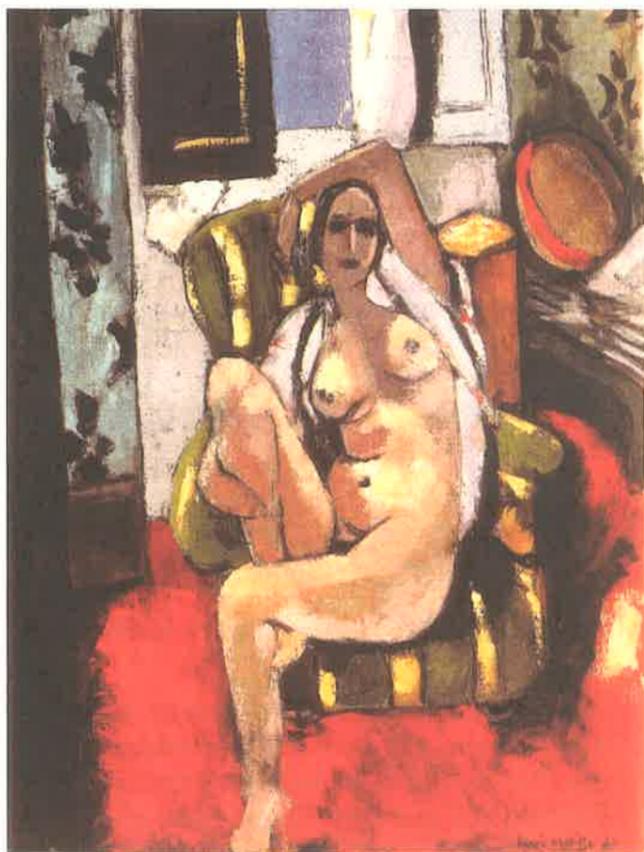
A inestimável descoberta surgiu como resultado de uma cooperação sem precedentes entre colecionadores privados, pequenas galerias e a Tate Gallery, responsável pela condução da pesquisa, que durou 14 meses e o resultado divulgado recentemente.

“Demorou um ano para que localizássemos as 500 obras perdidas. A Tate teve de começar do zero. Não havia qualquer pista sobre a localização dos quadros”, disse um porta-voz da galeria londrina. As obras redescobertas formam parte de uma coleção mais ampla, com mais de 2.000 pinturas dispersas localizadas durante o projeto Turner Worldwide. A localização levará ao domínio público juntas, pela primeira vez, cerca de 200 pinturas a óleo, por volta de 1.800 aquarelas e 200 desenhos a lápis, muitos dos quais guardados, esquecidos ou identificados incorretamente em pequenas galerias de todo o mundo. A busca começou em um site na internet que apelava aos proprietários particulares, curadores e *merchants* para que ajudassem a localizar as centenas de obras perdidas. O pedido atraiu uma resposta vigorosa.

Aquarelas de Turner foram vendidas por até 2 milhões de libras em leilões recentes, enquanto os quadros a óleo do artista são ainda mais valiosos, cotados entre 5 milhões e 10 milhões de libras no caso das obras mais conhecidas. Os experts da Tate fotografavam todas as novas descobertas e colocavam as fotos na internet, criando a maior e mais importante galeria online para a obra de qualquer artista. O projeto ainda quer descobrir 400 quadros que Turner teria pintado. As fotos das obras em detalhes serão colocados no site da Tate (www.tate.org.uk), na esperança de que os atuais proprietários das obras se apresentem. Entre os Turners que foram localizados está “O Castelo de Harlech”, aquarela pintada na década de 1830. John Ruskin, o historiador de arte que promovia a carreira de Turner, adquiriu a tela por 63 libras em 1840, e a obra deve valer milhares de libras. A aquarela foi vendida em 1882. Não se sabia de seu destino até que foi localizada com um colecionador dos EUA pela Turner Worldwide. A galeria online de Turner, estabelecida com o auxílio da BT e do fundo de novas oportunidades da National Lottery, inclui imagens de alta resolução das 30 mil obras legadas à Tate Gallery pelo espólio do artista e funciona como catálogo definitivo da obra de Turner.

César Romero - ABCA/BA

MATISSE E PICASSO



Henri Matisse - *Odaliscas com Tamborim (Odalisque au Tambourin)*, 1926. Óleo s/ tela, 74,3 x 55,7 cm.

Depois de Londres e Paris, agora é a vez de Nova Iorque apresentar com grande pompa no Museu de Arte Moderna (MoMA) a célebre exposição "Matisse e Picasso". São dois gênios da pintura, colocados lado a lado para contemplação e estudos comparativos da obra realizada. Ma montagem fez-se questão de colocar juntos trabalhos sobre um mesmo tema, as semelhanças, as coincidências e as diferenças.

Esta não é a primeira vez que Matisse e Picasso têm suas obras lado a lado, em 1945 no Victoria And Albert Museu, Lonons, em 1946 expuseram no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas e no Stedelijk Museum de Amsterdã, mas sem dúvida esta do Moma é a mais completa e bem organizada, o que mais profundamente traduz o esforço dos dois para a auto-superação. Picasso era um grande inventor de linguagem, um intempestivo, não tinha nenhum medo de experimentar. Matisse era pintor por excelência, um primoroso colorista, contido, intimista e calculista. Personalidades muito diferentes, o espanhol desinibido, dado a muitos amores, touradas e festas, o francês inibido, apresentava crises depressivas e não tinha a habilidade do colega em se tratando de mídia. A desenibição de um e a timidez do outro foram marcas que trespassaram suas vidas e desaguaram na obra realizada.

Nasce Henri-Emile Benoit Matisse em 31 de Dezembro de 1869 em Lê Cateau - Combrésis na França. Em 1887 vai a Paris estudar advocacia e a exerce por pouco tempo em Picardia. Em 1891 regressa a Paris para estudar arte, ano seguinte foi admitido como aluno de Grestave Moreau. Em 1895 foi admitido como estudante da Escola de Belas Artes de Paris. E partiu para o mundo da arte até 3 de novembro de 1954 em Nice - França, aos 85 anos, quando faleceu.

Pablo Ruiz Picasso nasce em 25 de outubro de 1881, às 9:30 horas em Málaga, Espanha. Vive sua infância entre Madrid e Barcelona. Em 1904 se instala definitivamente em Paris, em atelier da rua Ravignan, no lendário Bateau-

Lavoir". Paris foi sua morada e seu laboratório. Em 1973, morre em Notre-Dame-de-la-Vie, em Mougins, França. Deixa 1880 pinturas, 7.089 desenhos, 1.335 esculturas, além de 201 cadernos com mais de 5 mil desenhos, 880 cerâmicas e 20 mil provas de gravuras.

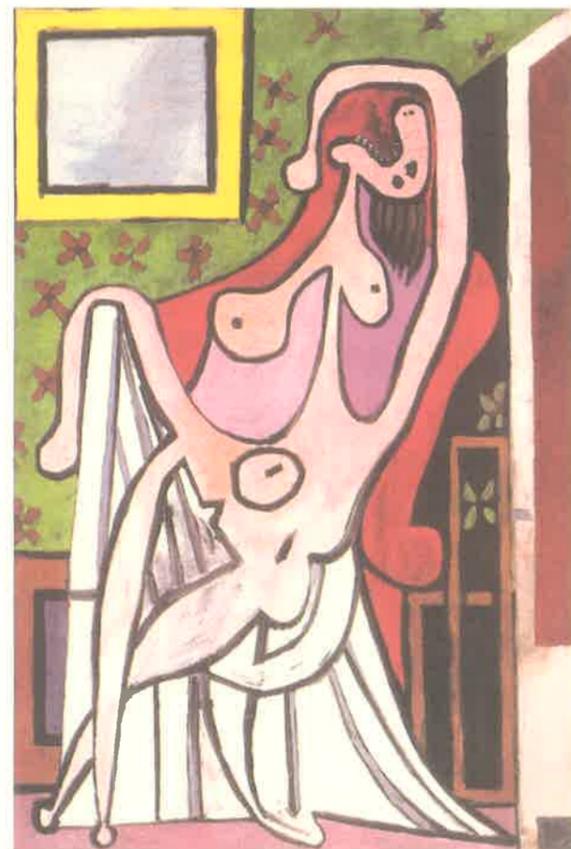
O primeiro encontro entre Henri Matisse e Pablo Picasso se deu na primavera de 1906 em Paris. Em 1913 perguntaram a Picasso: "Você gosta de Matisse?" e ele respondeu de pronto: "Bom, Matisse pinta quadros bonitos e elegantes. Éle é compreensível". Em 1929 pergunta parecida foi feita a Matisse "O que você acha de Picasso?", longo silêncio e ele falou: "Ele é caprichoso e imprevisível, mas compreende as coisas" Um reconhece a elegância e o outro o capricho, e assim como se pode explicar a semelhança entre os dois?. Em 1931 Matisse inaugurou uma retrospectiva nas galerias George Petit, ano seguinte seria a vez da retrospectiva de Picasso, Picasso estava preocupadíssimo com a situação. O resultado foi o reconhecimento dos dois como gênios da pintura. Em 1916 foi uma fase de provocações entre ambos, nascia uma competição sadia que os fez crescer.

As diferenças - Picasso usa menos cores que Matisse, este abusa do colorido. Durante muitos períodos um ignorava o outro em profundo silêncio. Picasso era extrovertido e desinibido, sanguíneo, Matisse introvertido deprimido e observador. Ambos tinham graves problemas financeiros na juventude e tornaram-se abastados na idade adulta e velhice.

O pintor espanhol era boêmio, freqüentava bordéis, teve 7 mulheres e relacionamentos tumultuados, como com Dora Maar modelo principal do painel "Guernica" que apanhou no dia da libertação de Paris - "Bato em Dora porque ela fica mais bonita quando chora".

O francês era comedido pouco interessado nos relacionamentos. Picasso trabalhava compulsivamente e outro necessitava de longas pausas para reflexões e viagens. Mau humor contrastava com suavidade. Picasso seria a parte ativa das circunstâncias e o outro a passiva, mas era quase sempre Matisse que fazia Pablo refletir.

Numa entrevista Matisse declarou "Não gosto nada da arte abstrata. Picasso pensa exatamente como eu". Um prestava muita atenção ao trabalho do outro, e constantemente traziam o mesmo tema para as telas, era na realidade a tentativa de superação. Com grande diferença de idade eles pertenciam à mesma geração e que sem duvida eram seus maiores representantes. Os elogios eram contundentes: Matisse - "Só existe uma pessoa que tem o direito de me criticar. Picasso." Picasso: "Levando tudo em consideração, só existe Matisse." Seus diálogos eram sempre sobre suas obras nunca pessoais. Matisse tinha muito medo da influencia de Cézanne, Picasso de Delacroix. Ambos em desenhos e litografias procuravam economias de meios, dizer com o mínimo o essencial. Tinham uma memória prodigiosa sobre o que fizeram e faziam. Trocavam quadros, emprestavam alguns para passar temporada no atelier do outro e mais compravam um o trabalho do outro. Se visitavam freqüentemente e conversavam horas a fio sobre arte.



Pablo Picasso - *Grande Nu na Poltrona Vermelha (Grand Nu au Fauteuil Rouge)*, 1929. Óleo s/ tela, 195 x 130 cm.

Matisse foi quem introduziu Picasso na arte africana. Também foi Matisse quem deu a Picasso os pombos, que terminaram dando origem à "pomba da paz". Um mostrava ao outro que não se foi suficiente longe. Matisse queria o reconhecimento de Picasso que lhe mostrou a arte africana, e em 1920 este declarou "A arte negra? Não conheço". Picasso era colecionador de peças africanas basta ver no Museu que leva seu nome em Paris.

Em 1941 Matisse comentou com Pierre Courrthion: "Os Stein também compravam Picasso. A Pintura de Picasso me interessava muito. Um dia, ao encontrar Max Jacob nos bulevares, eu lhe disse: "Se não fizesse o que faço, queria pintar como Picasso. Veja só, disse Max " que estranho! Sabe que Picasso fez a mesma observação a seu respeito?."

O crítico de arte John Elderfield falava que a arte de Picasso era mais voltada para o monocromático, para o difícil e o dissonante, a de Matisse colorida, fácil e harmoniosa.

Picasso explorava a fundo o signo e Matisse a profusão decorativa. Eles costumavam se comunicar através das pinturas, queriam salutarmente superar um ao outro, tinham uma relação ambígua.

No final da vida Matisse começou a trocar os pincéis pela tesoura, criando recortes de papéis coloridos, quando soltava as cores baseado nos contornos. "Falando sobre os recortes, um Picasso entusiasta: "é uma raríssima combinação de criação e o prazer da diversão". Picasso o : vigor da invenção, Matisse a vitória da cor: "Poucos sabem da angustia que tive para capturar esta luz da minhas pinturas, essa luz que nunca me abandonou". Quando Matisse morreu novembro de 1954, Picasso não foi ao enterro, mas ficou profundamente abalado.

Com quem mais estabelecer o diálogo pictural?. Passou algumas semanas sem pintar e revelou: "Matisse me deixou de legado umas odaliscas, vou cuidar delas" e em dezembro começa sua série "Mulheres de Argel", concluídas em fevereiro de 1955.

XXXVII Congreso AICA Internacional en El Caribe

nuevos puntos de vista y reapropiaciones

(Repositions and Repossessions)

Allison Thompson Presidenta
AICA Caribes del Sur

PRE-CONGRESO : del 6 al 8 de Noviembre 2003

CONGRESO : del 10 al 16 de Noviembre 2003

Estimadas/os colegas,

La AICA Caribes del Sur tiene el gran honor de organizar el 37o Congreso anual de AICA en noviembre de 2003 en Barbados y en Martinica. A continuación les presentamos el programa de esta manifestación, esperando que sea de su interés, incitándoles a venir y así poder confrontar la riqueza cultural de las Antillas.

La AICA del Caribe del Sur se fundó en 1997 gracias a la reunión de varios territorios cuya población no era suficiente para crear secciones autónomas desde un punto de vista geográfico. Una de las prioridades de dicha federación es facilitar la comunicación y el diálogo entre las comunidades—con frecuencia aisladas—de artistas y de críticos en la todos estos territorios.

Nuestra sección cuenta con miembros que viven en Barbados, Martinica, Guadalupe, Jamaica, la República de Guyana, Haití, Curaçao, Cuba y el estado de Florida. Conforme a nuestro compromiso de interacción y a un desarrollo duradero, la AICA Caribes del Sur propone un programa de debates y actividades entorno a los desafíos que hemos de afrontar tanto a nivel regional como internacional. El 37 Congreso de la AICA se presenta como un momento histórico para los Caribes, siendo a su vez un importante aprendizaje para sus participantes. Según nuestra política de fomentar la cooperación regional, la AICA República Dominicana se encarga de la organización de las actividades del programa pre-congreso, que coincidirá con un festival nacional de cultura en dicho país. Será una buena ocasión para conocer las diversidades culturales, francófonas, anglófonas e hispanas de todas las Antillas.

¡Estaremos orgullosos de recibirlos en este Congreso, evento que consideramos inédito e inolvidable!

Temas del Congreso

Los temas propuestos para este congreso tienen como finalidad incitar a los congresistas a reconsiderar las definiciones de arte, su rol y sus funciones. Este enfoque, reto en sí mismo, reviste un carácter especial para el Caribe — región marginada, reducida a una visión exótica o totalmente ignorada por el mundo artístico urbano de las sociedades desarrolladas. La historia de nuestra región, resultado del encuentro entre culturas de pueblos americanos, europeos, africanos y asiáticos, bajo el colonialismo, unido a las influencias posmodernas del turismo y de los massmedia, es el ejemplo de fenómeno de hibridación producidos en otros lugares del planeta. El tema "Nuevos puntos de vista", se dirige a la producción y a la promoción del arte fuera de los "centros artísticos" tradicionales, tanto geográficos como institucionales. El hecho de proponer, elaborar, promover nuevos puntos de vista materiales e intelectuales exige una reapropiación de poderes y derechos.

1. El arte público / El arte popular

Durante esta sesión, la discusión se centra en la interacción entre el arte y los individuos. Se basará en dos aspectos: el arte, oficial y no oficial, en el espacio público; y el arte popular, conocido también como el arte exterior, el arte intuitivo, u otro. Podemos considerar el carnaval como ejemplo de las posibles mezclas entre estos dos aspectos.

2. El desarrollo artístico en las pequeñas comunidades / En vías de desarrollo

Esta sesión intenta identificar y presentar los desafíos a los que se enfrentan nuestros artistas, críticos y organismos que se dedican al desarrollo de la cultura visual en los países pequeños y / o en vías de desarrollo. Las restricciones económicas, políticas y técnicas; el impacto del turismo; la marginación cultural, son algunos centros de interés.

3. Los organismos - El conservador - El crítico

Esta sesión tratará sobre las motivaciones y los compromisos de las empresas y de las personalidades que apoyan las fundaciones culturales, los museos nacionales, las galerías, las bienales, las revistas de arte, las agencias patrocinadoras

internacionales...; insistiendo en la manera utilizada para justificar la necesidad de desarrollo de un impacto constructivo entre las diferentes entidades, mostrando de qué modo reaccionan, estimulan, validan, manipulan, y a veces ejercen por separado una influencia bajo diferentes aspectos de la cultura visual.

A further call for papers

A call for papers was circulated through AICA chapters and on the web site of AICA Southern Caribbean with a closing date for abstracts of 28 March 2003. We have received some excellent papers and numerous requests for an extension to the deadline for the submission of proposals. We have taken this request into consideration and are pleased to announce a further Call for Papers. To those of you who missed the original deadline, this is your opportunity to submit a proposal and join us in what will be an exciting and unique Congress in the Caribbean.

Please submit abstracts in MS Word no later than 31st July 2003. Proposals will be responded to by 8th August. Final papers must be received by September 12, 2003.

All abstracts should be in English, French or Spanish and should include the following:

- 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.

They should be sent by e-mail to aicasc_congress@hotmail.com not later than **July 31st 2003**.

Itinerary of the Congress and Pre Congress

The Pre Congress tour together with connecting flights to Barbados will be organized by AICA Dominican Republic. Participants should contact Laura Gill at laurap@tricom.net

Dominican Republic - Pre Congress

Thursday 6 to Saturday 8 November 2003 Pre Congress organized by AICA Dominican Republic.

BARBADOS - CONGRESS

Venue: Frank Collymore Hall
Key Speaker: Gerardo Mosquera
Adjunct Curator, New Museum of Contemporary Art, New York.

- Monday 10 November 2003 AICA : Executive Board Meeting and Registration of delegates.
- Tuesday 11 November 2003 :

AICA Annual Congress.

- Wednesday 12 November 2003: AICA Congress.
- Thursday 13 November 2003:

AICA Congress.

MARTINIQUE - CONGRESS

Venues: Atrium Yes Amphitheatre Frantz Fanon
Atrium - rue Jacques Cazotte - Down town in Fort de France
Key Speaker: Virginia Perez-Ratton
Directrice de l'espace d'art contemporain Téor/ética (Costa Rica)

- Friday 14 November 2003 :

AICA Congress

- Saturday 15 November 2003 :

AICA Congress

- Sunday 16 November 2003 :

General Assembly
37th AICA CONGRESS - CARIBBEAN REPOSITIONS AND REPOSSESSIONS

Barbados - Martinique - November 2003

Congress Registration Form

Registration Fee

AICA Members Euro €150 / US\$150

Non-Member Euro €200 / US\$200

TRAVEL AND ACCOMMODATION

Booking for flight transfer from Barbados to Martinique together with hotel accommodation in both countries can be made through the following travel agency: Reservations can also be made for participants traveling directly to the

Congress from Europe through Paris.

Bookings can be made through:
Selectour Richard Flechon Voyages
111/113 Rue Ernest Deproge
97200 Fort-de-France
Martinique

Tel: 0596 73 35 35

Fax 0596 63 90 20

e-mail: riflev@wanadoo.fr

Contact Person: Gilette Fléchon

Our tariffs include : Flight, transfers and hotel

Participants traveling from Martinique to Barbados only:

Includes return air fare and hotel accommodation in Barbados for 5 nights.

08/11 Leave Fort de France, Martinique for Barbados

13/11 Leave Barbados for Fort de France, Martinique

Rate per person: Hotel Rockley Beach Club or Coconut Court Hotel

All inclusive Breakfast only

Single room 1135 € 745 €

Double room 890 € 570 €

Triple room 860 € 500 €

Participants traveling from Barbados to Martinique only

Includes return air fare and hotel accommodation in Martinique for 3 nights.

13/11 Leave Barbados for Fort de France, Martinique.

16/11 Leave Fort de France, Martinique for Barbados

The hotel offered in the package is the NOVOTEL CARAYOU and is situated in 3 ilets and people will have to take the ferry (15mins) to arrive in town. This hotel is very nice.

Rates per pers. Breakfast only Half board (dinner)

Single room 395 € 410 €

Double room 370 € 385 €

Drink package : soda, juice, mineral water, wine, coffee 27 €

Kindly note that these rates are subject to changes regarding the date of purchase.

Participants traveling from Paris

Departure from Paris

We are still awaiting confirmation of Air FRANCE (rates and availability). At this date the new rate is :

07/11 Leave Paris for Fort de France, Martinique

16/11 Leave Fort de France, Martinique for Paris

Hotel SQUASH Breakfast only Half board (transfer)

Single room 690 € 720 €

Double room 680 € 710 €

Example 1 - For those making their own flight arrangements to Barbados

One air fare Barbados-Martinique-Barbados + 5 nights

Barbados (Single Coconut) 745 euros + 3 nights in

Martinique (Single CARAYOU breakfast only) 395 euros.

Total 1140 Euros

The same rate will apply for those arriving and departing from Martinique

Example 2 - For those traveling from Europe.

One air fare Paris-Martinique-Paris + one night (Single

SQUASH Breakfast) 690 euro + one air fare Martinique-

Barbados-Martinique + 5 nights Barbados (Single Coconut)

745 euros + 3 nights in Martinique (Single CARAYOU

breakfast only) 395 euro.

Total 1830 Euros

Participants wishing to make their own hotel reservations may find the following helpful:

Barbados <http://www.barbados.org/stay.htm>

Martinique <http://www.martinique.org/accomodation.htm>

CONTACT PERSONS

Barbados

Nick Whittle at aicasc_congress@hotmail.com

Fax: 246 429 5946

Martinique

Dominique Brebion at dominique.brebion@culture.gouv.fr

Telephone: 0596 60 05 36

Fax: 0596 64 27 84

Vândalos Conceituais



Alberto Beuttenmüller - ABCA/SP
O suplemento Mais! da Folha de S.Paulo publicou na edição de 13 de julho de 2003, texto de Juliana Monachesi, no qual é descrita a intervenção dos irmãos Chapman - Jake e Dinos - nos originais da série de gravuras em metal *Desastres da Guerra*, de Francisco de Goya (1746-1828), expostas no Museu de Arte Moderna de Oxford, sob título *Insult to Injury*, e que provocou um cisma entre os críticos de arte do Brasil e do Exterior.

O crítico e poeta Ferreira Gullar foi taxativo: "É uma espécie de terrorismo cultural, como arte, não tem importância nenhuma". Já Teixeira Coelho diz: "Não vejo vandalismo, vejo uma radicalização de ações e estratégias da história da arte". Afinal, quem tem razão?

Os "bad boys" da arte contemporânea britânica interferiram diretamente nos originais da tiragem completa - 80 gravuras - de *Desastres da Guerra* (1810-1815), compradas por 40 mil euros, há dois anos, e coloriram com aquarela os rostos dos carrascos e das vítimas e os transformaram em seres com cabeça de cachorro, macaco ou palhaço.

O leitor informado deve lembrar-se da intervenção de Marcel Duchamp na Mona Lisa, de da Vinci, nas primeiras décadas do século 20, que

causou espanto em todo o mundo. Mas a interferência de Marcel Duchamp deu-se na imagem da Mona Lisa, pondo-lhe bigodes para desmistificar a arte tradicional. Era uma de suas primeiras intervenções na rota para atingir a antiarte.

O que chama a atenção no caso dos Chapman é que a interferência foi feita nos originais da série *Desastres da Guerra* de Goya, que esteve presente na 23ª Bienal de São Paulo, cujo tema era a desmaterialização da arte. Esta série, que é a representação realista da Guerra de Independência Espanhola, diante da invasão francesa e denuncia a barbárie da guerra e a inutilidade do sacrifício da vida humana. Há mais de dez anos os Chapman vampirizam a obra de Goya e, segundo eles, há muito ainda a vampirizar.

O crítico de arte australiano Robert Hughes, que recém-terminou um livro sobre Goya ficou possesso e disse ao jornal inglês *The Guardian*: "Goya vai, obviamente, sobreviver a esses idiotas, cujos nomes serão esquecidos em poucos anos".

Durante a mostra no Museu de Arte Moderna de Oxford, um visitante espanhol jogou uma lata de tinta no rosto de Jake Chapman, durante o debate sobre a interferência dos irmãos na obra de Goya. Estamos diante de uma questão de patrimônio da humanidade: ou seja, será que alguém tem o direito de destruir ou até melhorar uma obra de arte famosa, como a série *Desastres da Guerra* de Francisco de Goya. E você leitor? Qual é a sua opinião?

Museu do Prado exhibe a melhor retrospectiva de Ticiano



Vênus de Urbino

O Museu do Prado de Madri está exibindo a maior exposição sobre Ticiano que se realiza, desde a que foi organizada em Veneza, em 1935, além de ser a primeira antológica que se dedica ao pintor em Espanha. Na inauguração estiveram presentes o Príncipe de Astúrias e o vice-presidente da Itália, Gianfranco Fini.

Com um total de 65 obras, a mostra conta com mais de trinta telas de Ticiano jamais vistas, como a *Vênus de Urbino*, que pela primeira vez deixa a Itália.

Entre 1508 até sua morte em 1576, Ticiano protagonizou uma das trajetórias mais apaixonantes da arte ocidental e se converteu no pintor mais aclamado de seu tempo, ao encarnar uma forma de pintura que fazia da cor seu principal valor expressivo, fato este que transcendeu a sua

época e o coloca até hoje dentre os maiores pintores do mundo. As 65 obras da mostra foram divididas cronologicamente em cinco segmentos, de acordo com sua trajetória: das origens até 1516; Apelos revividos 1516-1533; De Bologna a Augsburg 1533-1551; Os nus tombados e poesias 1551-1576.

Quem foi Ticiano

Nascido em Pieve di Cadore, nos Alpes Vênetos em 1485, mas logo a família se

mudou para Veneza, onde Ticiano viveu a vida toda, sem nunca deixar a cidade que amava. Em Veneza se formou com Giovanni Bellini (1430-1516). Mais tarde colaborou com Giorgione (1475-1510), com quem aprendeu os segredos da cor. Sua ascensão entre os pintores de Veneza deu-se logo após a morte de seu mestre Bellini, em 1516, a quem sucedeu no posto de pintor oficial da República de Veneza. A primeira obra de Ticiano que chamou a atenção e lhe deu um grande êxito daí para frente foi o retábulo da Assunção da Virgem, que pintou entre 1516 e 1518 para a Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari. Em 1530, por motivo da coroação de Carlos V em Bolonha, entrou em contato com o Imperador que, três anos depois lhe outorgou a exclusividade de seus retratos e lhe deu



O Imperador Carlos V em Mühlberg (1548). Óleo s/ madeira, 332 x 279 cm.

um título de nobreza. Depois disso, sua atividade profissional cingiu-se à família Habsburgo. Em 1545 trabalhou para o papa Paulo III em Roma, mas logo voltou a Veneza, por isso não aceitou o convite de Felipe II para decorar o monastério de El Escorial. Ticiano morreu em Veneza no dia 27 de agosto de 1576 em consequência de peste.