

# 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 III - N. 6 - Maio de 2004

## Os Premiados de 2003 recebem o troféu abca no Centro Cultural Banco do Brasil no dia 12 de Maio

No auditório do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB - São Paulo), a Associação Brasileira de Críticos de Arte entrega, no dia 12 maio de 2004, o **Prêmio abca** referente ao ano de 2003, para as personalidades eleitas em votação nacional e que mobilizou críticos de

todo o Brasil. Neste ano, os prêmios passaram de oito para dez. Duas novas categorias foram criadas: **Prêmio Antônio Bento**, destinado ao veículo de divulgação de maior destaque e **Prêmio Paulo Mendes de Almeida**, destinado à melhor exposição do ano. Nas páginas

3 a 6, o **Jornal da ABCA** revela a lista completa dos eleitos e dos indicados, bem como as menções e homenagens especiais a serem prestadas a artistas, instituições e personalidades por sua contribuição à arte e à cultura brasileira.



Francisco Brennand - *Palas Atena*.  
124 x 48 (diâm.) cm. 1987.

Aldemir Martins -  
*Cavaleiro*. Bico-de-pena e  
aguada, 73 x 51cm. 1971.

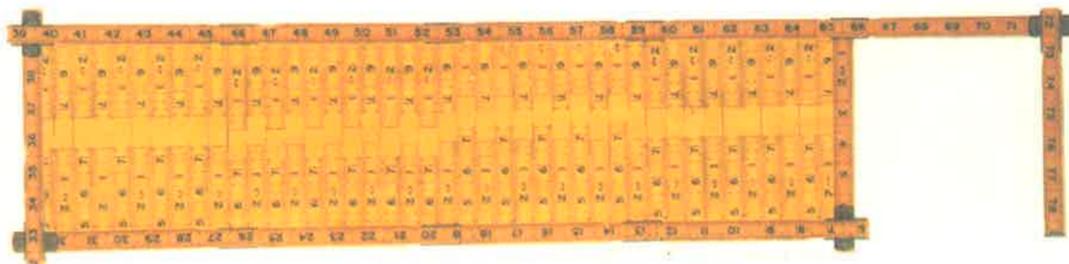


Exposição África no CCBB - Rio



CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Foto Divulgação



Cildo Meireles - *Série metros*. Serigrafia 78/100, 35 x 100 cm. 1993.



Tomie Ohtake - *Vermelho sobre Fundo Branco*. Óleo s/ tela, 50 x 70 cm.

Facchinetti, o grande artista do século XIX, recebe no CCBB - Rio sua melhor retrospectiva na **página doze**.

A Paraíba tem sua melhor participação no *Jornal da abca*, confira nas **páginas 14,15 e 16**.

Jenner Augusto recebe justa homenagem, após sua morte em 2003, na **página 17**

A exposição de Albert Eckhout na Pinacoteca é analisada pelo crítico Enock Sacramento, um dos premiados da *abca*, na **página 19**

A ARCO a Feira de Arte Contemporânea de Madri está na **página 20**

A crise da arte atual entre artistas e públicos na **página 23**.

Pablo Picasso versus Marcel Duchamp e a crise da arte atual na **última página**.

## Palavra da Presidente



Foto Divulgação

Lisbeth Rebollo no Encontro Internacional da AICA/ fev. 2004. À esquerda Ramon Tio Bellido - secretário geral da AICA; e à direita Angelica Baumer - teroureira.

O Jornal n.6 é apresentado ao público em um momento festivo — na Cerimônia de Entrega dos Prêmios ABCA relativos ao ano de 2003. A festa de premiação, patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, ganha destaque como um acontecimento marcante na vida da nossa Associação, sendo um instrumento de contato com o meio artístico e com a sociedade brasileira. Esta edição contou, para sua realização, com o apoio institucional do CCBB e da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, a quem agradecemos.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte aposta na importância deste Jornal como meio de comunicação com o público. Acreditamos na importância de oferecer informações e reflexão sobre acontecimentos ocorridos em todo o País. A ABCA está, igualmente, intensificando as suas atividades no campo da ação cultural e do estudo da arte e da crítica. Uma destas atividades busca intensificar o intercâmbio com a AICA — a Associação Internacional de Críticos de Arte, à qual estamos relacionados, e com as congêneres nacionais das outras partes do mundo. A presidência participou da reunião administrativa do Conselho da AICA, de 21 a 24 de outubro, em Paris, ocasião em que apresentamos um relatório de nossas atividades e ganhamos destaque como uma das mais ativas associações nas Américas. A direção da AICA manifestou interesse em realizar, proximamente, um Encontro Internacional de Crítica de Arte no Brasil.

Uma segunda atividade em que a Associação vem investindo é a da pesquisa de seu Arquivo de Documentos, recebendo bolsistas, graças a Convênio com a Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo, firmado em novembro de 2000, o qual criou o Laboratório de Pesquisa sobre Crítica e Arte e Arte Contemporânea. Desta forma, a trajetória das atividades e os debates promovidos pela ABCA estão sendo resgatados. Estão sendo sistematizados, por exemplo, os documentos do Congresso Internacional Extraordinário da AICA, de 1959, realizado em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília, às vésperas da sua inauguração como capital do Brasil. O material produzido para o Encontro de Crítica de 1961, coordenado por Antonio Bento, então o presidente da Abca, está sendo estudado, assim como estão sendo coligidos os textos deste crítico escritos nos decênios de 1950 e 1960. Uma Coleção sobre Crítica de Arte será inaugurada em breve com o lançamento de um volume sobre o primeiro presidente da ABCA, Sérgio Milliet, um livro que reúne textos de especialistas sobre diferentes aspectos da contribuição do crítico ao estudo da arte, da crítica e da cultura no Brasil. Vale ainda destacar, finalmente, a importante interface com o público que vimos obtendo através do nosso [site www.abca.art.br](http://www.abca.art.br), que está motivando vasta correspondência por e-mail de diferentes partes do Brasil e do exterior.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

## A fábrica de idéias de Paulo Bruscky vai ser exposta na 26ª Bienal de SP

No seu pequeno apartamento, no bairro do Torreão, em Recife, o artista Paulo Bruscky reúne, há quase vinte anos, um dos mais importantes acervos do país de arte postal, livros e documentos da história da arte, além das próprias obras. Este ateliê será transportado totalmente para o parque Ibirapuera, numa sala da 26ª Bienal Internacional de São Paulo, que está programada para setembro de 2004, sob responsabilidade de Alfons Hug. Ao expor o ateliê do artista, o curador quer dar o recado para a nova geração de artistas para que “estudem, pesquisem, sondem teorias, em resumo, se eduquem”.

Alfons Hug quer fazer justiça a Bruscky, 54, cuja carreira é quase desconhecida no país. Nos últimos anos, Bruscky voltou a ser chamado para mostras coletivas, depois de realizar uma individual em 2001, na Torre Malakoff, no Recife, após 16 anos sem expor. Depois disso, ele foi chamado para o Panorama da Arte Brasileira, em 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e para a mostra Imagética de Curitiba.

Um colecionador de Houston já tentou levar o arquivo do artista, que tem, do movimento Fluxus, obras de Yoko Ono, Nan June Paik e John Cage, entre outros. *Quero que esse acervo continue no país* - diz sempre Paulo Bruscky. O ano de 2004 pode mudar a trajetória do artista, que nunca vendeu uma obra. Além de participar da Bienal, ele será tema de três publicações: um catálogo de 300 páginas com sua obra, que está sendo preparado pela professora da USP Cristina Freire, especialista em arte conceitual e responsável pelo resgate de Paulo Bruscky; um livro de sua autoria sobre a história da arte nos anos 70; e um livro sobre poesia visual e experimentalismo, em preparação por Adolfo Monteiro, espanhol residente no Rio.

Filho de um fotógrafo e bailarino russo com uma brasileira de Fernando de Noronha, Bruscky desde jovem ajudava o pai em seu estúdio. Aos 17 anos, em 1966, Bruscky perdeu o pai, o que o levou a trabalhar. Três anos depois, ganhava o 1º Prêmio no Salão de Pernambuco, com “O Guerrilheiro”, obra jamais exposta, pois o Exército mandou tirar, segundo o artista, preso três vezes pelo regime militar. Mas, no início dos anos 70, o autodidata Bruscky iniciou uma expansão, rompendo com o suporte tradicional e entrando na arte conceitual. A obra simbólica dessa passagem — o desenho de um carretel, de onde sai um fio, que é real e cai da moldura —, está pendurada no ateliê e será vista na Bienal. “Desenvolvi um trabalho solitário, o neoconcretismo não repercutia aqui.”

Nos anos 70, objetos cotidianos eram apropriados pelos artistas e Bruscky participou ativamente desse momento. Arte-postal, arte com fax (da qual é pioneiro no país), intervenções na cidade, arte com xerox. “Eu ia ao escritório da Xerox e passava a noite fazendo trabalhos. Eles até deixavam café e biscoitos”, conta. Isso lhe deu a bolsa da Fundação Guggenheim, que o levou a Nova York, em 1982. Lá, Bruscky intensificou contatos com integrantes do Fluxus, como Dick Higgins, o líder da turma, e participou, ao lado de Merce Cunningham e Rauschenberg, de performances de Cage.

Como nunca vendeu suas obras, Bruscky sempre foi funcionário do Inamps, de onde se aposentou recentemente. Mesmo assim, nunca parou de produzir e espera que sua obra recente ganhe visibilidade.

## 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 ser em arquivo tif ou jpg (melhor em tif) para obter-se boa ampliação. Menos de **300dpi**, não dá boa resolução e na ampliação a foto perde definição: [fredmuller@uol.com.br](mailto:fredmuller@uol.com.br) ou [martha3@uol.com.br](mailto:martha3@uol.com.br) consultas técnicas.

2) **TEXTO** — Ao se escrever um texto para o jornal, obrigatoriamente em **Word**, 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. É muito fácil conseguir fotos na web, basta buscar no site <http://www.google.com> e pedir as imagens.

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 noutro 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.

**EDITORIAL** — O Jornal da abca chega a sua sexta edição neste 2004, ano em que a cidade de São Paulo completa 450 anos de fundação e no qual a Universidade de São Paulo completa 70 anos de sua instauração. O Jornal da abca vem cumprindo seu papel de unir seus associados de todas as regiões do país. Críticos e historiadores de arte, que compõem o quadro da abca estão orgulhosos do seu jornal. Este é o nosso maior prêmio. Por falar em prêmio, nesta edição o destaque fica com os dez premiados, que recebem, no dia 12 de maio, no Centro Cultural do Banco do Brasil — nosso ilustre patrocinador — seu troféu: uma escultura de Nícolas Vlavianos. Além dos dez prêmios, a abca resolveu dar menções especiais e homenagear personalidades e entidades da vida cultural do país, que se destacaram, ultimamente. Além dos premiados, o Jornal da abca traz várias matérias de interesse cultural e artístico do Brasil e do Exterior. Tudo isso graças à colaboração de sócios abnegados, que tiram do seu tempo de trabalho algumas horas para ofertar-nos o melhor de seus escritos. Aos constantes colaboradores, o editor do Jornal da abca agradece. Não se faz jornal sozinho, mas com esforço e dedicação de todos os associados. Agradecimento especial à Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, que compôs este número na sua oficina, sem o quê, caro leitor, nós não estaríamos podendo lhes dar o melhor dos nossos esforços.

**As matérias assinadas são de exclusiva responsabilidade do autor**

Alberto Beuttenmüller — Editor.

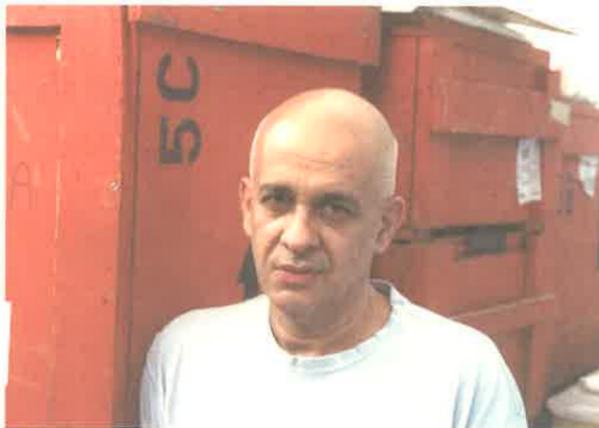
## dessa vez são dez os eleitos que recebem

O Prêmio ABCA-2003, cuja votação deu-se em março de 2004, teve mudanças importantes em sua estrutura, na forma e na condução do próprio processo, tornando-se mais ágil e democrático. Pela primeira vez em 2004 a eleição foi realizada por voto secreto, privilegiando a liberdade de expressão dos associados e a privacidade e seleção dos indicados. A campanha dos associados que concorriam aos prêmios em busca dos votos dos colegas foi intensa, dinâmica e livre. A divulgação das indicações nos principais órgãos de imprensa de todo o país, que precedeu a eleição, também repercutiu e dinamizou o processo. Decorrente de tudo foi que se obteve um alto percentual de participação dos associados, cerca 80%. O que, também, colabora com os objetivos desta atual diretoria, de dar maior visibilidade à Associação Brasileira de Críticos de Arte, representante da Associação Internacional de Críticos de Arte no Brasil. Em 2004 o Prêmio abca passou a ser outorgado a dez personalidades, além das oito categorias já existentes, desde 2000. Duas categorias foram incluídas: **Prêmio Antônio Bento**, para o veículo de divulgação de maior destaque; e **Prêmio Paulo Mendes de Almeida**, para a melhor exposição do ano. Todos os prêmios recebem – como homenagem – os nomes de personalidades de destaque da crítica e da história da arte. Nomes de destaque das diversas áreas das artes visuais fizeram parte das indicações, o que resultou em uma distribuição equilibrada de votos cujo resultado final evidenciou uma margem relativamente pequena de diferença entre cada indicado, em certas categorias. O Prêmio abca 2003 ficou assim atribuído:



### Prêmio Gonzaga Duque: Enock Sacramento

O crítico completa 40 anos de atividade no ano de 2004. Sua contribuição para a cultura e as artes sempre foi intensa, escrevendo na imprensa, realizando apresentações em catálogos, produzindo curadorias de exposições no Brasil e no exterior, publicando livros sobre arte brasileira e participando em júris salões de arte. Seu último livro foi sobre o artista Luís Sacilotto (2001). Entre suas atividades merece destaque a criação, em 1968, do Salão de Arte Contemporânea de Santo André, um dos mais importantes do país. Foi Diretor Tesoureiro da abca entre 1998 e 2003 e diretor da APCA - Associação Paulista de Críticos de Artes, tendo sido, até o presente, o único crítico de artes visuais a dirigir esta entidade. Atuou como redator-chefe da Sucursal do ABC dos jornais O Estado de S. Paulo e Jornal da Tarde e da Rádio Eldorado. Em 2003, assumiu a curadoria do Espaço Cultural da Universidade São Marcos, em São Paulo.



Wilton Montenegro

### Prêmio Mário Pedrosa: Cildo Meireles

Artista plástico de renome internacional, iniciou seus estudos na década de 1960, época em que já realizou exposições. Dedicou-se ao ensino de artes - foi um dos fundadores da Unidade Experimental do MAM/RJ (1969). Criou cenários e figurinos para teatro e cinema (1970/1974). Seu trabalho se caracteriza pela diversidade e múltiplas linguagens - pintura, desenho, escultura, ambiente, happening, instalação, performance, fotografia. Entre as inúmeras exposições que realizou, em 2003, merecem destaque: Cildo Meireles (Musée d'Art Moderne et Contemporain/Estrasburgo, França e Miami Art Museum of Dade County/Miami, EUA) e sua participação na 50ª Bienal de Veneza, na mostra Desenho Anos 70 (MAM/RJ), no 28º Panorama da Arte Brasileira (MAM/SP) e na exposição "Arte e Sociedade: uma Relação Polêmica" (Itaú Cultural/SP). Em 1997, Branca Bogdanova/EUA realiza o documentário "Cildo Meireles", sobre sua vida e sua arte.

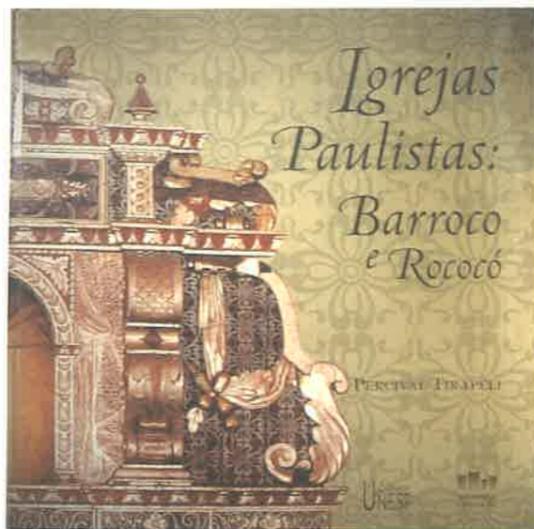


Foto Divulgação

### Prêmio Sérgio Milliet: Percival Tirapeli

Historiador, artista plástico e professor; como artista plástico participou de inúmeras exposições, entre as quais a Bienal Internacional de São Paulo e o Panorama da Arte Brasileira. Como historiador e pesquisador publicou: As Mais Belas Igrejas do Brasil (São Paulo: Metalivros, 1999); Arte Sacra Colonial - Barroco Memória Viva (São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001); Calendário Unesp - Pintura Colonial Paulista (São Paulo: Ed. Unesp, 2002). Seu livro mais recente, com o qual concorreu ao prêmio Sérgio Milliet, intitula-se Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó (São Paulo: Unesp/Imprensa Oficial, 2003). O livro apresenta um perfil completo dessas igrejas paulistas e traz importante contribuição de análise histórica e estética sobre as igrejas da cidade de São Paulo, do Vale do Tietê e do Paraíba e do litoral paulista. Sua análise estende-se até o Neo Colonial no Século XX e ressalta a contribuição dos jesuítas para a arquitetura e cultura paulista.

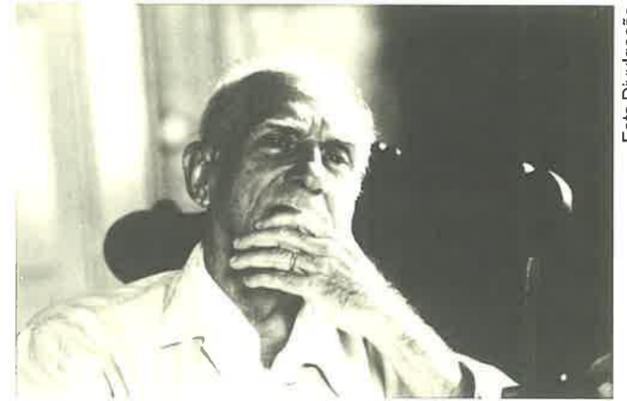


Foto Divulgação

### Prêmio Ciccillo Matarazzo: Ariano Suassuna

Advogado, poeta, escritor e teatrólogo, nasceu em 1927 em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, capital da Paraíba. Em 1930 a família transferiu-se para o Recife, onde continua a desenvolver, até hoje, sua atividade profissional. Criou o Conselho Federal de Cultura (1967). Em 1970, idealizou e organizou o Movimento Armorial, que reuniu artistas plásticos, músicos e poetas e que tinha como objetivo a descoberta e a valorização da cultura popular do nordeste. Entre suas obras literárias, textos críticos e peças para teatro, destacam-se: O Auto da Compadecida (1955), O Movimento Armorial (1974), Iniciação à Estética (1975). Desde 1989, ocupa a 32ª Cadeira da Academia Brasileira de Letras.



Marco Francesco Gianatti

### Prêmio Mário de Andrade: Adalice Araújo

Pesquisadora, crítica de arte e professora universitária. Sua tese ao Concurso de professor Titular de História da Arte na UFPR "Mito e Magia na Arte Catarinense" foi selecionada para participar da 1ª Bienal Latino-Americana de Mito e Magia, promovida pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1978. É autora de alguns dos mais importantes projetos responsáveis pela introdução da Arte Contemporânea no Paraná, a exemplo de Encontros de Arte Moderna. São de sua autoria os projetos que levaram à criação dos Cursos de Desenho Industrial, Programação Visual, Educação Artística, além do Departamento de Artes da UFPR. Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea/PR (1987/88), onde introduziu os Serviços de Curadoria, Reserva Técnica, Núcleos de Arte-Educação, Crítica de Arte e Semiótica. Como crítica de arte, manteve, durante vinte e cinco anos, a Coluna Artes Visuais, a maior parte do tempo (20 anos) no jornal Gazeta do Povo, escrevendo também no Diário do Paraná. Encontra-se em fase de conclusão seu projeto "Dicionário de Artes Plásticas no Paraná", primeiro levantamento iconográfico de todas as regiões do Estado do Paraná.

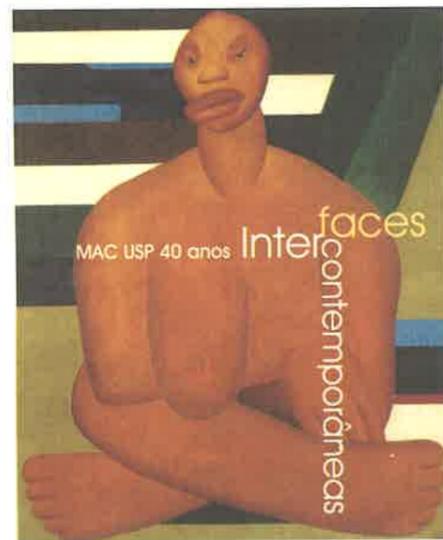
## o prêmio abca 2003 em 12 de maio de 2004



Foto Divulgação

**Prêmio Clarival do Prado Valladares: Francisco Brennand**

Escultor e ceramista, conhecido internacionalmente, Francisco Brennand, iniciou sua formação, em 1942, com Abelardo da Hora. Nos anos 50, em Paris, estudou com André Lhote e Fernand Léger. Nesse período, entrou em contato com a obra de Antoni Gaudí e a cerâmica de Picasso. Em 1953, estudou cerâmica e fez estágio em uma escola de faiança, na Umbria, Itália. Além de inúmeras esculturas, o artista tem realizado diversos painéis e murais cerâmicos no Brasil e no exterior. Em 1971, iniciou a restauração de uma velha olaria de propriedade paterna, convertendo-a em um grande ateliê. Vem expondo no Brasil e no exterior. Em 2000, foi realizado o vídeo "Francisco Brennand: Oficina de Mitos" (Sesc /Senac/SP). Entre suas exposições recentes, estão: "Brennand" (Casa França-Brasil/RJ, 2000) e "MAC USP 40 Anos: Interfaces Contemporâneas" (Museu de Arte Contemporânea/USP, 2003).

**Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade:**

**Museu de Arte Contemporânea - USP**  
O Prêmio põe em destaque o MAC/USP pelas atividades que desenvolveu ao longo de seus 40 anos de existência, completados no ano de 2003. Para comemorar a data, foram realizados vários eventos ao longo do ano, iniciando-se com a exposição "D. Quixote - Portinari" e culminando com a mostra "MAC USP 40 Anos - Interfaces Contemporâneas", representativa da trajetória histórica do Museu, e com o seminário "Museus de Arte: Vertentes de Pesquisa Contemporânea". Outras exposições que integraram o programa da comemoração dos 40 anos do MAC foram: "Traços de Razão - Arte Contemporânea Chilena", "Marcantonio Vilaça - Passaporte Contemporâneo". Merece destaque ainda a exposição MAC USP 40 Anos - Ibirapuera, que marcou a retomada do espaço do museu no Ibirapuera, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Esta mostra foi composta por diversos segmentos que ressaltam a dialética da arte como criadora do saber e que iniciou, por sua vez, a comemoração dos 70 anos de fundação da Universidade de São Paulo.

O ESTADO DE S. PAULO  
**CADERNO 2****Prêmio Antônio Bento: Caderno 2 - Jornal O Estado de S. Paulo**

O Caderno 2 do Jornal O Estado de S. Paulo destacou-se pela divulgação diária da programação cultural, não só a de São Paulo, mas a de todo Brasil e do exterior, nas áreas da cultura, em geral, e das artes em particular, nas suas várias expressões: artes visuais, cinema, literatura, dança, teatro, tornando-se já há muito tempo referência para o grande público. No campo das artes visuais oferece ao público leitor excelentes roteiros informativos. Mantém um espaço para crítica de artes visuais assinado por Maria Hirshman, por correspondentes estrangeiros e, aos domingos, a prestigiada coluna assinada por Daniel Pisa, que aborda questões de literatura específica. Escrevem igualmente no Caderno 2, Camila Molina, Cesar Giobbi, Jotabê Medeiros e Antonio Gonçalves Filho, contribuindo todos para a divulgação das artes visuais no Brasil.



CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

**Prêmio Paulo Mendes de Almeida: Exposição "Arte da África"**

A exposição "Arte da África" foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil/RJ, em promoção conjunta com o Museu Etnológico de Berlim e o Instituto Goethe do Rio de Janeiro, que coordenou o evento. Foi depois apresentada nas sedes do CCBB, em São Paulo e em Brasília. A mostra apresentou um acervo de 300 obras das diversas culturas do continente africano, envolvendo objetos de arte, da vida cotidiana, de rituais e de representação mítico-política; performance em vídeo, máscaras rituais, esculturas, objetos musicais, conchas, suportes de nuca, tamancos. A mostra propicia a observação da evolução artística dos povos africanos por longos períodos, obras cuja influência foi decisiva na arte contemporânea.



Foto Divulgação

**Menções Especiais****Ruth Laus**

Crítica e literata, romancista e tradutora, a catarinense Ruth Laus desenvolveu sua atividade cultural no Rio de Janeiro, a partir de 1952. Fez cursos de museologia, composição e análise crítica, estética e história da arte. Traduziu a "Antologia de Contos Tchecoslovacos"; os romances "Viagem ao Desencontro" e "Presença de Thalia". Em 1968 organizou e levou para a Europa a exposição "Lirismo Brasileiro". Desenvolveu importante e intensa atividade na abca, tendo ocupado os cargos de secretária entre 1971 e 1974 e de membro da comissão de credenciais entre 1986 e 1988. Regressou em 2001 para sua terra natal, onde se dedica à memória da obra de seu irmão Harry Laus, escritor e crítico de arte, organizando e publicando sua vasta obra, voltada para as artes visuais e a ficção.



Foto Divulgação

**Sonia von Brusky**

Realizou-se, em 2003, a exposição "Homenagem a Pierre Restany - Esculturas de Sonia Von Brusky", no Museu de Arte Contemporânea da USP.

Sonia von Brusky iniciou sua formação com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna/RJ, realizando depois estudos na Europa, em Bruxelas e Munique. Nos anos 1960, participou da Nova Figuração. Vem realizando inúmeras exposições pelo Brasil e no exterior. Recebeu diversos prêmios, entre eles o da Fundação Nacional de Arte para pintar as laterais do Elevado Costa e Silva (1998). Para elaborar suas esculturas trabalha com diversos objetos desde bonecas de porcelana, madeira, vidro e, ultimamente, vale-se de sucatas urbanas como canos e pedaços de escapamentos, os "fósseis pós-industriais", que foram apresentados na mostra realizada no MAC.



Foto Divulgação

**Prêmio Maria Eugênia Franco: Maria Alice Milliet**

Historiadora da arte, foi diretora da Pinacoteca do Estado/SP (1989/1992) e do Museu de Arte Moderna/SP (1993/1994). Foi membro do Conselho Diretor do Museu da Casa Brasileira, do Conselho Curador do Acervo Artístico e Cultural dos Paláci-

## no Centro Cultural Banco do Brasil



4ª BIENAL - Renato Malcon - maio 2002  
Foto: Tempo Real/Mathias Cramer

### Bienal do Mercosul

A Bienal do Mercosul, que em 2003 apresentou sua 4ª mostra, é um evento consolidado no cenário da cultura brasileira, de importância nacional e internacional no campo das artes visuais. A Bienal do Mercosul projeta um olhar crítico sobre a produção contemporânea latino-americana; é realizada em espaços culturais de excelente infra-estrutura, na cidade de Porto Alegre (a Usina do Gasômetro, o MARGS, o Centro Cultural Santander, O Memorial do Rio Grande do Sul). Atende a um público de diferentes partes do estado, do Brasil e de todo o chamado "Cone Sul", oferecendo visitação gratuita e abrindo espaço de pesquisa para professores e visitantes interessados. Na sua 4ª edição, recebeu mais de um milhão de visitantes e reuniu 76 artistas, provenientes de 13 países e promoveu mostras especiais de Orozco, Lívio Abramo, Pierre Verger, Maria Freire, Matta, Berni e ainda as exposições: Arqueologia das Terras Altas e Baixas, Arqueologia Genética, O Delírio do Chimborazo.

Foto Divulgação



### Fundação Cultural de Blumenau

A Fundação Cultural de Blumenau vem promovendo e fomentando ações culturais em defesa do acervo histórico documental, folclórico e artístico do município. Divulga e administra o controle operacional de diversas instituições, como museus, editora, sob sua coordenação e entre elas a Galeria Municipal de Arte, uma das mais atuantes de Santa Catarina. No extenso calendário de eventos da Galeria, destacam-se dois veículos de promoção e divulgação das artes visuais no estado e em todo Brasil: o Salão Elke Hering – Mostra Nacional de Arte Contemporânea, e o Salão dos Novos, com sua proposta de itinerância, ambos de edição bienal. Nesta área a Fundação vê

consolidada a criação do MAB – Museu de Arte de Blumenau (Lei Complementar nº 400, de 6 de maio de 2003) e empenha-se na instalação oficial do seu espaço físico para 2004.



Foto Divulgação

### Jornal São Paulo Hoje / Canal CBI (Canal Brasileiro da Informação, 16uhf)

O Jornal São Paulo Hoje, há 13 anos no ar, tem como objetivo a divulgação da informação imparcial e de responsabilidade social, através da promoção da cultura, quer seja ela popular ou erudita. Além do noticiário regular, tem como foco de trabalho a divulgação dos principais acontecimentos literários, cinematográficos, teatrais e, principalmente, os eventos relacionados com as artes visuais. Durante as edições diárias, de segunda a sexta-feira, ao vivo, participam críticos/comentaristas das diversas áreas, como Gabriel Perissé (literatura), Celso Sabadim (cinema) e Antonio Santoro Jr. (artes visuais), entre outros.

Foto Divulgação



### Homenagens

#### Aldemir Martins

Gravador, pintor, desenhista. Sua contribuição e participação na vida artística e cultural brasileira são incontestes. É um dos fundadores, nos anos 40, da Sociedade Cearense de Artes Plásticas e do Grupo Artys, com Mário Barata, Barbosa Leite, Antônio Bandeira e João Maria Siqueira. Expõe pela primeira vez em 1946, na sede do Instituto dos Arquitetos do Brasil de São Paulo. Em 1947 integra o Grupo dos 19. Estuda gravura com Poty Lazarotto, no Museu de Arte de São Paulo. Em 1951 é premiado na I Bienal de São Paulo e em 1956, na Bienal de Veneza. Em 1960 viaja para Roma, com o Prêmio Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna/RJ. Em 1985, lança o livro Linha, Cor e Forma, registro de sua trajetória. Paralelamente à atividade de gravador e pintor, faz ilustrações para jornais e livros e realiza objetos em cerâmica.



Foto Divulgação

### Antonio Cândido

Professor aposentado da Universidade de São Paulo, professor associado de Literatura Brasileira na Universidade de Paris (1964/1966) e professor convidado de Literatura Brasileira e Comparada na Universidade de Yale (1968). Foi um dos fundadores da revista Clima (1941) e atuou nos jornais Folha da Manhã e Diário de São Paulo; presidente da Associação Brasileira de Escritores – Regional São Paulo (1949/50); elaborou o projeto do perfil que teria o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo (1965) e foi um dos dirigentes da revista Argumento (1973/74). Seu trabalho intelectual, sempre apoiado em rigoroso método de pesquisa, é contribuição importante para a crítica literária e a pesquisa das artes em geral. É autor de Formação da Literatura Brasileira – Momentos Decisivos (2 vol.); Introdução ao Método Crítico de Silvio Romero; Presença da Literatura Brasileira, e Tese e Antítese.

Foto Divulgação



### Tomie Ohtake

A artista chegou ao Brasil em 1936 e fixou-se em São Paulo. Iniciou seus estudos, em 1952, com o artista plástico japonês Keisuke Sugano. Em 1953, integrou o Grupo Seibi. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1957, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tem realizado diversas obras públicas, como o painel na Ladeira da Memória/SP; a escultura Estrela do Mar, na Lagoa Rodrigo de Freitas/RJ; a escultura em homenagem aos oitenta anos da imigração japonesa no Brasil; painéis para o Memorial da América Latina e para a estação Consolação do Metrô/SP. Recebeu o prêmio personalidade artística do ano da Associação Brasileira de Críticos de Arte (1983) e o Prê-

mio Nacional de Artes Plásticas do Ministério da Cultura (1995), entre muitos. Em 2000, é inaugurado em São Paulo o Instituto Tomie Ohtake, projeto de Ricardo e Ruy Ohtake, com importante exposição individual da artista.



Foto Divulgação

### Geraldo Alckmin

“Quero a inquietude e rebeldia de quem não aceita aquilo que é possível e, por isso, luta incansavelmente para conseguir o que é ideal”, afirmou o Governador de São Paulo, Geraldo José Rodrigues Alckmin Filho, em seu discurso de posse. Em sua gestão tem procurado ampliar os espaços da arte não só na grande São Paulo, mas também nas cidades do interior do Estado, através de oficinas culturais e a formação de orquestras juvenis, especialmente através do Projeto Guri. Deve-se a ele a transformação do prédio do antigo DOPS, de triste memória, em um novo museu. Situado no Largo General Osório, o prédio passou por reforma radical, concluída em 2003, transformando-se na Estação Pinacoteca, com o objetivo de abrigar as obras que estão na reserva técnica da Pinacoteca do Estado, dedicando especial atenção às gravuras; promover exposições e realizar cursos e oficinas de apoio à criação plástica.



Mapa do Centro Cultural Banco do Brasil

Elvira Vernaschi - ABCA/ SP



## artistas e críticos indicados para o prêmio abca

Foram 32 os indicados que concorrem, nas dez categorias, ao **Prêmio abca** no ano de 2003. Patrocinada, mais uma vez, pelo Centro Cultural Banco do Brasil, a cerimônia reúne críticos, artistas, curadores, pesquisadores, personalidades e instituições de todo o Brasil.

Este ano, também, as indicações para o **Prêmio abca** incluíram nomes de destaque nas diversas áreas das artes plásticas e da cultura nacional, distribuídos por vários Estados e regiões, desde o nordeste ao sul do país: Bahia, Paraíba, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Cada categoria de prêmio foi composta por, no mínimo, três nomes, um dos quais eleito em votação nacional. A seguir apresentamos os nomes daqueles que ajudaram a enriquecer e a dinamizar ainda mais este certame.

### **Prêmio Gonzaga Duque**

**César Romero** – Crítico de arte, artista plástico e médico psiquiatra, escreve há 30 anos para revistas como Slogan e Panorama, além do Correio da Bahia, onde mantém uma coluna semanal. Publicou mais de 800 artigos sobre arte e prefaciou cerca de 300 catálogos de exposições de artistas brasileiros.

**Nilza K. Procopiak** – Ex-curadora do MAC/PR, diretora cultural da Associação Profissional dos Artistas Plásticos/PR e do Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, é crítica de arte, curadora, programadora cultural e artista plástica. Possui mais de 500 textos publicados. Escreve para o Jornal do Estado de Curitiba.

### **Prêmio Mário Pedrosa**

**Artur Barrio** – Lembrado por sua pesquisa e produção artística desde a década de 1960, vem realizando exposições no campo da arte contemporânea no Brasil e no Exterior, entre as quais a mostra A Metáfora do Fluxos, realizada no Paço das Artes/SP, no MAM da Ba e do RJ (2001).

**Rosângelo Rennó** – Produz objetos e instalações a partir das apropriações de imagens fotográficas existentes em arquivos públicos e privados e textos de jornais. Seu trabalho já integrou as bienais de Veneza (Itália), São Paulo, Johannesburgo (África do Sul) e a Mostra do Redescobrimento (São Paulo).

### **Prêmio Sérgio Milliet**

**Alberto Beutenmuller** – Jornalista, escritor e crítico de arte, publicou "Viagem pela Arte Brasileira" (São Paulo: Editora Aquariana) que abrange os aspectos mais relevantes da arte nacional desde a pré-história até a arte conceitual.

O livro, que concorre ao prêmio Jabuti, é ilustrado por alguns artistas que participaram de rupturas importantes na arte brasileira.

**Almerinda da Silva Lopes** – Pesquisadora, historiadora da arte e professora de arte, publicou o livro "Albert Richard Dietze e a Imigração: Corpo e Alma de um Fotógrafo Alemão no Brasil" (Vitória: Gráfica e Editora A1), que analisa a trajetória de 30 anos do fotógrafo, com destaque para as imagens de Vitória e da Colônia Santa Leopoldina, na região serrana capixaba.

### **Prêmio Ciccillo Matarazzo**

**Oscar Niemeyer** – arquiteto e urbanista, tornou-se referência internacional pela originalidade e imponência de sua arquitetura. Projetou Brasília, ao lado de Lúcio Costa e Burle Marx. Ligado às artes plásticas, projetou museus e centros culturais como a Catedral de Brasília, Memorial da América Latina e o MAC/Niterói.

**João Cândido Portinari** – Filho único de Cândido e Maria Portinari, dirige a ONG Projeto Portinari, que reúne um vasto acervo documental sobre o artista no campus da PUC-RJ. Com doutorado no Massachusetts Institute of Technology, desenvolveu um sistema inovador para o reconhecimento das obras de seu pai, que serve de referência para pesquisadores da área.

**Romarc S. Buel** – Ao dirigir o serviço cultural do Consulado da França/RJ (93/98), realizou grandes exposições como Rodin e Monet (MNBA/RJ e MASP), "Picasso Anos de Guerra" (MASP e MAM/RJ) e Camille Claudel (MASP). Há seis anos, atua no meio artístico nacional com mostras como Renoir (MASP) e Surrealismo (CCBB/RJ). Junto com o Museu Picasso, de Paris, iniciou a atual retrospectiva da exposição Picasso, na Oca/SP.

### **Prêmio Mário de Andrade**

**Raul Córdoba** – Crítico de arte contemporânea, em particular a do Nordeste Brasileiro, ele vive e trabalha em Olinda. Dedicou-se também à pintura desde os anos 60, tendo realizado e participado de diversas exposições no Brasil e no exterior. Foi um dos criadores e animadores do NAC-Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

**Israel Pedrosa** – Pintor, professor e pesquisador, fundou a cadeira de História da Arte na UFF e foi vice-diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. Desenvolveu estudos teórico-práticos relativos às cores, que resultaram nos livros "Da Cor à Cor Inexistente" e "Universo da Cor".

### **Prêmio Clarival do Prado Valladares**

**Lygia Pape** – Pintora, desenhista, gravadora, artista gráfica e videomaker,

expôs em diversas mostras coletivas e individuais no Brasil e no exterior desde os anos 50. Ligada aos movimentos concreto e neoconcreto, participou da criação do Projeto Hélio Oiticica para preservar a memória do artista. Desde 1982, leciona na Escola de Belas Artes da UFRJ.

**Anna Bella Geiger** – Gravadora, desenhista e pintora, dedica-se também à multimídia e às instalações. Até 1975, lecionou no MAM/RJ. Participou de mostras importantes como as bienais de São Paulo (cinco edições), de Paris, Veneza e a Documenta de Kassel.

**Mário Cravo Jr** – Escultor, gravador e desenhista premiado na I Bienal de São Paulo, tornou-se mestre de várias gerações de artistas modernos e contemporâneos nacionais e estrangeiros. Ex-professor titular da Escola de Belas Artes da UFBA, continua ativo e inventivo aos 81 anos no Espaço Cravo, museu a céu aberto no Parque do Pituacu, em Salvador.

### **Prêmio Maria Eugênia Franco**

**Felipe Chaimovich** – Membro do Conselho Consultivo de Artes Plásticas do MAM/SP, foi curador da mostra "2080" - um painel artístico dos anos 80, com 50 obras de 37 artistas. Como linha condutora do seu trabalho, Chaimovich recuperou os aportes teóricos produzidos por alguns curadores de exposições realizadas naquela década.

**Lorenzo Mammi** – Como diretor do Centro Universitário Maria Antônia, realizou mostras como Arnaldo Antunes – Escrita a mão, José Spaniol – Escoramento para Olhar, Célia Euvaldo – Pinturas Recentes, Thiago Honório, João Loureiro e Laurita Salle, Alexandre Wollner e Sérgio Camargo.

### **Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade**

**Centro Cultural Correios/RJ** – Desde sua fundação, em 1992, realizou mais de 500 eventos, a maioria exposições, que atraíram um milhão de pessoas. Em 2003, os Correios alteraram a política cultural, passando a patrocinar alguns dos eventos realizados em seu centro cultural. Desta nova fase, destaca-se a mostra Fotorio 2003.

**Santander Cultural/RS** – Na área de Artes Visuais, é hoje um espaço renovador e consolidado em sua proposta de articular, integrar, refletir e documentar a arte contemporânea. Desde sua criação, em 2001, destacam-se as mostras Sem Fronteiras, Olhar a Espanha, Amílcar Castro, Projeto Freud Para Todos, Picasso Gravador e 4ª Bienal do Mercosul.

### **Prêmio Antônio Bento**

**Programa Metrôpolis/TV Cultura** – Há 15 anos, faz a difusão da arte contemporânea, com destaque para as Artes

Visuais. O formato do programa integra a Música, as Artes Plásticas, o Teatro e a Literatura, por meio de notícias, comentários e entrevistas, complementados pela exposição de uma obra plástica que compõe o cenário do programa.

**UOL/SP** – Para críticos, historiadores e pesquisadores, o maior provedor da América Latina tem dado suporte para as artes em geral, hospedando inclusive sites como o da Bienal de São Paulo.

### **Prêmio Paulo Mendes de Almeida**

**Exposição "Albert Eckhout Volta ao Brasil 1644- 2002"** – Realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, reuniu pela primeira vez a obra completa do pintor holandês. No total foram 24 telas datadas de 1637 a 1644 vindas do Museu Nacional da Dinamarca, que registram a população de índios, negros, brancos, mamelucos e cafuzos do Brasil colonial.

## Homologação da eleição

### **Prêmio Gonzaga Duque**

Enock Sacramento/SP

### **Prêmio Mário Pedrosa**

Cildo Meirelles/RJ

### **Prêmio Sérgio Milliet**

Percival Tirapeli, pela publicação do livro "Igrejas Paulistas: Barroco e Rococó" (São Paulo: Ed. Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2003)

### **Prêmio Ciccillo Matarazzo**

Ariano Suassuna/PE

### **Prêmio Mário de Andrade**

Adalice Araújo/PR

### **Prêmio Clarival do Prado Valladares**

Francisco Brennand/PE

### **Prêmio Maria Eugênia Franco**

Maria Alice Milliet, pela curadoria da exposição "A Subversão dos Meios", realizada no Itaú Cultural/ SP, entre outubro de 2003 e março de 2004

### **Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade**

Museu de Arte Contemporânea/USP

### **Prêmio Antônio Bento**

Cademo 2/Jornal O Estado de S. Paulo

### **Prêmio Paulo Mendes de Almeida**

Exposição "Arte da África", realizada no Centro Cultural Banco do Brasil/ RJ, entre outubro e dezembro de 2003

### **Menções Especiais**

Ruth Laus

Sonia von Brusky, pela exposição "Homenagem a Pierre Restany – Esculturas de Sonia Von Brusky" (MAC USP Anexo, 21 de agosto a 22 de setembro de 2003)

Bienal do Mercosul (Porto Alegre, agosto/setembro de 2003)

Fundação Cultural de Blumenau

Jornal SP Hoje / CBI (Canal Brasileiro da Informação) - Canal 16 UHF

### **Homenagem**

Aldemir Martins

Tomie Ohtake

Antônio Candido

Geraldo Alckmin

## painel abca - mac usp

É com enorme prazer que a ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte reinicia, junto com o MAC USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o projeto de exposições de jovens artistas que vêm despontando no meio cultural brasileiro. O Painel da ABCA, idealizado anos atrás, por Antonio Santoro Junior, representou para a crítica de arte um espaço de atuação significativa. A expectativa é que ele se revigore e traga nova contribuição para a arte brasileira.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

as possibilidades que podem lhe oferecer a geometria utilizando, inclusive, o formato do papel, para uma convergência e objetividade de pesquisa. Suas manchas compactas se destacam sobre a delicadeza do suporte. As duas mulheres presentes na exposição trabalham com o orgânico e o visceral. Marina Inoue manipula elementos que, em sendo definidos, criam espaços para crescer e desenvolver formas outras, que nascem, crescem e se transformam; formas vivas ou que já conduziram vida.. Loly Demercian trabalha cores e linhas como que reconstruindo estruturas humanas e tramas urbanas, dissecando-as até às entranhas, até tornarem-se somente referências de sua própria obra. O interessante é notar que os 4 artistas possuem em comum um certo valor geométrico, se não na concepção estética, ao menos na utilização dos formatos dos suportes que utilizam.

Elvira Vernaschi

Coordenadora do Painel ABCA

a natureza, mas exprimi-la.

Manchas e cores se sobrepõem na superfície da tela a fim de criar um jogo que se alterna entre transparências e opacidades. Este manuseio quase obsessivo de formas e estruturas cromáticas as torna saturadas, de modo que as pinturas lembram algo já gasto pelo tempo.

Eurico dá expressividade à matéria, sustentando novos rumos para a imaginação. Refaz nas suas pinturas o caminho da pedra em direção ao cume da montanha com o mesmo ímpeto do percurso inicial. *E pur se muove.*

Marco Gianotti

O Painel ABCA é oportunidade ímpar para apresentar jovens artistas e sentir a atuação de críticos de arte engajados na atualização do cenário artístico nacional. Organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), seção da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), o Painel ABCA está sendo reeditado em conjunto com o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) em momento de comemoração: 450 anos da cidade de São Paulo e 70 anos da Universidade de São Paulo.

Em 2004, o MAC USP homenageia pesquisadores e artistas que marcam a trajetória da Universidade de São Paulo, assim como abre espaço para novos artistas e experiências estéticas, representados no Painel ABCA. Os artistas foram selecionados por críticos de arte, membros da ABCA, que realizam trabalhos de excelência no campo artístico e que estabelecem fundamentos metodológicos para as suas escolhas. Desse modo, quatro críticos de renome (Antonio Santoro, Jorge Coli, Marco Gianotti e Percival Tirapeli) indicam artistas em início de carreira e com intensa busca estética (Loly Demercian, Fernando Vilela, Eurico Lopes e Marina Inoue). Ao MAC USP coube a tarefa de oferecer ao público de São Paulo o resultado desse evento tão significativo para as artes plásticas no panorama brasileiro.

Elza Ajzenberg

### O Painel e os Artistas

Retomando um de seus eventos já realizado em meados dos anos 1990, a ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte, em conjunto com o MAC-Museu de Arte Contemporânea/USP, reedita o Painel ABCA, evento que visa privilegiar a atuação de jovens artistas, proporcionando-lhes condições e espaço para mostrar e divulgar suas obras. Definida em regulamento, a participação dos artistas se dá por sua atividade em início de carreira e em cuja produção se pressupõe qualidades estéticas de linguagem contemporânea, no campo das artes visuais.

Neste primeiro Painel desta nova fase, a ABCA convidou 4 de seus associados, Antonio Santoro, Jorge Coli, Marco Gianotti e Percival Tirapeli para indicarem os artistas de sua preferência e que compõem esta mostra, respectivamente: Loly Demercian, Fernando Vilela, Eurico Lopes e Marina Inoue. Cada um traz para nossa fruição suas obras mais recentes. São pinturas, gravuras, desenhos e instalações.

Eurico Lopes enviou uma série de pinturas em cujo cerne encontramos a preocupação em redimensionar através de formas, cores e texturas lições já sobejamente conhecidas do abstracionismo geométrico. São texturas e cores de muito vigor. Fernando Vilela também estuda

*E pur se muove”*



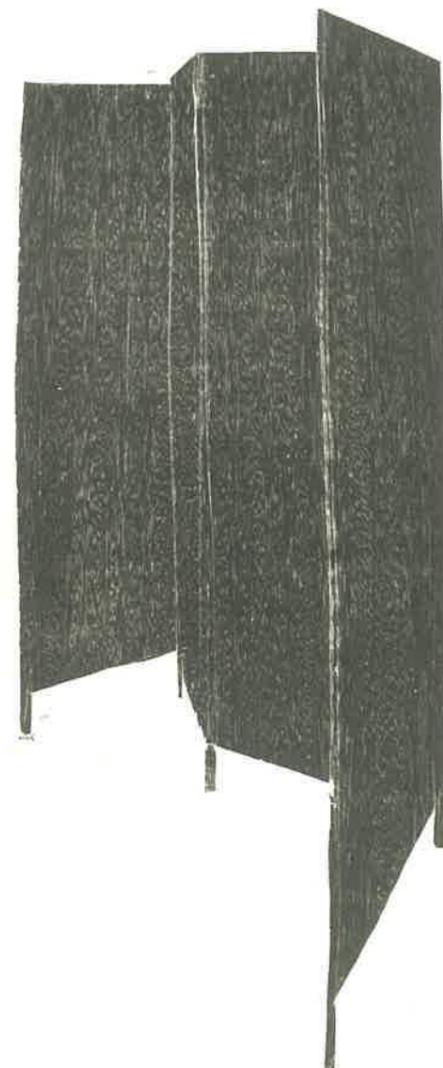
### Eurico Lopes

As pinturas de Eurico Lopes oscilam entre apresentar um mundo já conquistado e um mundo a conquistar. Herdeiras de uma tradição pictórica já consolidada, de Paul Klee a Sean Scully, de Volpi a Milton Dacosta, reciclam contudo possibilidades construtivas surpreendentes.

A novidade não está apenas no resultado da imagem final, mas na maneira como essa imagem indica as marcas de um processo onde a pintura supera os limites impostos pelo meio, fazendo da travessia o objetivo último.

Esta dimensão constitutiva da pintura de Eurico fica evidente quando os quadros são apresentados em série, pois um quadro parece sempre retomar algo da experiência anterior, em um moto contínuo.

Se para a pintura contemporânea o mundo parece cada vez mais mediado por imagens fotográficas, cabe ao pintor fazer da matéria seu lugar de resistência, de tal modo que a pintura se desprenda de sua destinação virtual e busque vislumbrar fragmentos neste mundo de Frenthoffer, onde a missão do artista não é reproduzir



### Fernando Vilela

Fernando Vilela primeiro observa. As formas de sua invenção partem de um olhar que prefere objetos de volumes definidos, presentes, afirmados, como um navio, um armário ou uma cadeira. Depois, depura suas observações pelo desenho. Simplifica, tende a reduzir as formas às superfícies. Essa ascensão, porém, não significa afastamento da materialidade. Ela encontra uma substância nova na gravura. A linha torna-se corte na madeira, e o entalhe, que busca ser preciso, guarda as marcas da violência. São rupturas nítidas que se imprimem sobre o papel, garantindo ao contorno uma vibração concreta. A tinta negra conserva as irregularidades próprias à superfície das grandes pranchas, os pequenos veios, sinais ainda de uma vida efervescente na matéria. Certos artistas impõem uma visão mental ao concreto com que fazem suas obras, para anulá-lo. Fernando Vilela não. Seus procedimentos conduzem a um equilíbrio estrito entre *cosa mentale e cosa manuale.*

Jorge Coli

# revela novos artistas

## Painel abca - Regulamento

### A Margem da Criação



### Marina Inoue

A artista Marina Inoue ao buscar a origem psíquica da matéria através das suas próprias entranhas, desencadeou um processo de deslocamento promovido pela inversão de valores, ao tornar público o espaço privado – o espaço íntimo que são as nossas entranhas em sua total materialidade. Ao ir ao encontro dessa nudez interna, utilizou como meio a tripa de boi como objeto intermediário para a série A Margem da Criação, que são subdivididas em: O Banheiro, Pele de tripa, Das tripas ao Coração e As doze Vestes da Alma.

A idéia de trabalhar com esse meio surgiu em um dos seus momentos de criação no banheiro, sendo associado ao limo que nasce à margem dos azulejos. Pelas vísceras passam elementos de vida e sobrevivência (alimento que transformam-se em fezes que ao passarem e saírem “falam” das suas entranhas, da sua intimidade). Você se despe se revestindo com suas próprias entranhas, causando uma inversão – de dentro para fora – sendo um elo entre o interior e o exterior. Ao vestir-se com suas entranhas, a artista reveste com a sua própria nudez, reafirmando a sua busca pela transparência. As vísceras, nas quais se liam os presságios na antiguidade representará a busca da origem psíquica da matéria a partir das suas próprias entranhas, expondo espaço interno e privado para o espaço externo, transformando-se em uma vestimenta. A percepção surgirá através de seu repertório e vivências em relação à vida, ou seja, a *vivência vivida*, a qual Merleau-Ponty cita em “Fenomenologia da Percepção”.

Esta primeira série é composta por doze painéis revestidos de azulejos brancos, sugerindo um fragmento do banheiro, nas margens será colocado argila, limo e tripa. A cada obra será mostrado a evolução e o crescimento das tripas, como se este ambiente, talvez o mais íntimo do homem contemporâneo, fosse o útero desta gestação, resultando por fim em seu nascimento.

Percival Tirapeli



### Loly Demercian

Loly Demercian, em um metafórico exercício de individualidade, marcou um encontro consigo mesma no coração de São Paulo, na Avenida Paulista. O local escolhido sempre fez parte do cotidiano da artista e lhe serviu de inspiração na reflexão que envolveu o binômio espaço-tempo. Isto lhe permitiu refletir sobre assuntos como a mulher e a artista; a vida e a experiência; a arte e o cotidiano, ou seja, a idéia e o fazer artístico.

Demercian, na obra *Monolito*, se apropriou do visual e da plástica da Avenida Paulista, devidamente decodificados. Utilizou imagens fotografadas (da *Marginal Pinheiros*, do *Sesi*, do *Masp* etc) e as introjetou em seu próprio corpo, em chapas de raio X. O resultado imagético permite a visualização de um pêndulo (representando o tempo), em cuja base se evidencia a concepção da arte, que, por sua vez, se projeta para o mundo.

Na obra *Imaginário do Tempo*, a apropriação de imagens de um garfo, que se decompõe com produtos químicos, leva a uma analogia com a fragmentação da coluna da artista, relevada pelo raio X. Há uma

relação entre o tempo percorrido pela decomposição da imagem do garfo e o tempo de oscilação do pêndulo visualmente presente na obra. O resultado da idéia e da práxis se fundem em um só, que é transportado para dois espaços: o bidimensional, pintado à mão com café, num retângulo áureo.

Em *Metáforas*, uma obra escultórica que permite ao observador a divagação entre o imaginário urbano e o imaginário do tempo, ela mostra as angústias do nosso tempo, porém o seu interior é luminoso e aponta para o alto, na direção do futuro. O produto final do seu trabalho mostra São Paulo que vive em seu âmago, sua alma e faz parte do seu eu.

Antonio Santoro Júnior

### EXPOSIÇÃO “PAINEL ABCA”

7 de abril a 6 de junho de 2004

MAC USP Ibirapuera

Pavilhão Ciccillo Matarazzo - 3º Andar - Parque Ibirapuera

Horário: de Terça a Domingo, das 10h às 19h

### DA DEFINIÇÃO

1 - O Painel ABCA é um evento da ABCA-Associação Brasileira de Críticos de Arte realizado em convênio com MAC-Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo;

2 - O Painel ABCA constitui-se de uma exposição coletiva, composta de cerca de 4 artistas para cada um dos eventos;

A - O objetivo do Painel ABCA é reunir jovens artistas, proporcionando-lhes espaço e condições para a divulgação de suas obras;

3 - Para participar do Painel ABCA os artistas deverão contar em seu curriculum com poucas participações em exposições, coletivas ou individuais, de importância no cenário das artes visuais;

A - Não será levada em consideração a idade do artista e sim sua atividade na área das artes visuais;

4 - Só poderão participar do Painel ABCA artistas que reúnem, em seu trabalho, uma linguagem contemporânea;

A - Além dos suportes tradicionais ( pintura, escultura, gravura e desenho ), serão aceitas propostas de interação e de multimídia;

5 - O artista poderá encaminhar diretamente à ABCA sua solicitação para participar do Painel ABCA, acompanhada de documentação pertinente

### DAS ATRIBUIÇÕES

#### I - Da ABCA

1 - A ABCA constituirá uma Comissão do Painel para a leitura e aprovação dos portfólios enviados pelos próprios artistas;

A - Um crítico será convidado pela Comissão para elaborar um texto crítico, quando o portfólio tiver sido enviado pelo artista;

2 - A curadoria das exposições será exercida por um crítico da ABCA, por livre escolha do artista, sem ônus para o artista ou para o MAC;

A - Os curadores deverão trabalhar em conjunto com o MAC, ou fazer indicações para a montagem do espaço;

3 - O crítico deverá elaborar um texto, sem ônus para o artista, para publicação em folder/convite, quando houver, ou para utilização na divulgação de sua obra.

5 - O crítico, filiado à ABCA, poderá fazer indicação do artista para participar da exposição coletiva;

A - Neste caso, a indicação é de inteira responsabilidade do crítico;

B - Cada crítico poderá fazer apenas uma indicação anual para o Painel ABCA.

#### II - Do MAC/USP

1 - O MAC/USP se compromete a ceder um espaço de no mínimo 200m<sup>2</sup>, para uma exposição coletiva, que reunirá cerca de 4 artistas;

2 - A infraestrutura para a montagem e a divulgação do Painel ABCA é de competência do MAC;

3 - O evento, acompanhado dos nomes dos artistas, deverá constar dos convites dos eventos do MAC;

4 - O MAC se propõe a realizar um pequeno folder com textos e fotos, na medida de sua disponibilidade.

#### III - Do Artista

1 - O artista se compromete a enviar, sempre em tempo hábil, seu portfólio para estudos da Comissão do Painel ABCA;

A - O portfólio poderá ou não vir acompanhado da indicação do nome de um a até três críticos da ABCA para a curadoria e elaboração de um texto crítico;

B - O portfólio deverá conter curriculum completo, com documentação pertinente, e fotos a cores ( 10x15cm) de parte do conjunto de sua obra e das obras a serem expostas;

C - Cromos ou imagens digitalizadas em resoluções de 300dpi, para eventual publicação de um folder, deverão acompanhar o portfólio;

2 - Ficam a cargo do artista o transporte e o seguro das obras;

3 - As obras deverão ser encaminhadas ao MAC com 10 dias de antecedência ao da inauguração da mostra e retiradas, impreterivelmente, 7 dias após o encerramento da mesma;

A - Após este prazo o MAC poderá dar o melhor destino que houver às obras que não forem retiradas;

4 - Em caso de instalações, performances ou eventos multimídia, os equipamentos ou materiais necessários deverão ser providenciados pelo artista;

5 - Os artistas de cada módulo poderão providenciar um folder com textos e ilustrações do evento, caso seja necessário ou conveniente.

## Memórias compartilhadas: o retrato na coleção do Museu Histórico Nacional

Estranho o nosso mundo pós-moderno, sobre seus ombros se apóiam equívocas e esquisitas cortesias. Uma rica coleção de retratos pertencentes aos fundos do Museu Histórico Nacional demanda um mote de consagração para que possa ser exibida como evento cultural de grande magnitude. Existiria algum problema em exibir uma coleção de retratos? Essa mostra provocaria algum conflito na ordem afetiva do público? Imagens de nossos antepassados inspirariam desconfiança?

Afasta-se do usual o fato de uma exposição tão importante passar quase despercebida da mídia televisiva e impressa. Não longe dali mais de 700.000 pessoas foram visitar uma exposição de arte africana no CCBB. Uma primeira reflexão indagaria por qual motivo esse patrimônio público deveria ser exposto? Se ele é mantido oculto, quais as razões para seu encobrimento? Seriam os museólogos ou conservadores inaptos para propor e realizar essa exposição? Não há dúvida que nossa época ampliou a noção do que era entendido como exibição de arte. Por conta dos progressos da indústria cultural, da internacionalização dos eventos culturais e turísticos, praticamente desfuncionalizou-se o posto do conservador do museu. **Estará a indústria cultural pós-moderna preferindo a figura do "curador" em lugar do museólogo ou conservador para propor essa exposição? Mas quem é o "curador"? Um professor universitário detentor de conhecimentos específicos sobre os objetos exibidos? Um crítico de arte com acesso às instâncias de consagração (diga-se mídia)? Parece que em nos nossos dias prefere-se nomear como curador pessoas com inserção na mídia para dar telefonemas, marcar jantares ou entrevistas em televisão.** O trabalho dessa gente, detentora de um capital simbólico, obtido graças ao tempo que podem dispensar às pessoas de suas relações e não às obras, é tido como mais importante que o metucioso trabalho do exercido pelo museólogo. Outrora reconhecido pelos seus pares, o museólogo era o especialista nas regras para empréstimo e segurança de obras. No espaço de uma geração, ele se percebeu desprofissionalizado e burocratizado. Já o "curador" ficou tão importante que se confrontou com os artistas reivindicando, como eles, um estatuto de autoria. Talvez daí venha a timidez dos nossos museólogos em exibir essa rica coleção, ou o quase silêncio dispensado para essa exposição. Mas afinal, qual é riqueza cultural de uma exposição de retratos? Por qual motivo esses quadros e esculturas ficaram tanto tempo nos depósitos do Museu? Qual a sua importância no campo da cultura?

É fato que há exemplos expostos que nomearíamos de "feios", nada graciosos, ou não artísticos. E rapidamente indagaríamos o porquê. Por quê expor retratos que não são lá grande coisa do ponto de vista artístico nessa exibição? Aliás, tal como um "curador" disse recentemente, toda a arte colonial brasileira (incluindo-se aí os retratos) não mereceria mais do que uma pequena exposição e umas três páginas de um catálogo, evitando-se as fotografias de praxe. Nos pareceu suspeita essa afirmação. A mesma asserção poderia ser aplicada para a maior parte da produção contemporânea da arte brasileira (a propósito: o tal curador normalmente faz curadoria de mostras de arte contemporânea), se é que essas realizações podem ser consideradas obras de arte. A questão, portanto, não se resume à aplicação de categorias estéticas aos retratos apresentados.

Por partes: em primeiro lugar, antes de apresentarmos as justificativas para a importância dessa coleção, julga-

mos necessário explicar que o direito de autoria para exibidores ou curadores, tal como aconteceu, é um episódio recente no campo fenomenal da arte e demonstra como a cultura é dinâmica, pois até ontem, por exemplo, categorias profissionais como diretores de cinema não se viam como "autores". Os filmes eram criações dos produtores (*Cecil B. de Mille, presents...*) ou dos artistas que nele trabalhavam (*o último filme com a Marilyn Monroe, o Jack Lemmon e o Tony Curtis...*). **O diretor era um simples técnico encarregado de recrutar muitos e diferentes profissionais, designar suas funções e remunerá-las como os produtores desejavam, afinal, cinema era indústria. Por conta dessa rápida transformação no campo da cultura perguntamos: uma exposição de retratos pode ser definida como uma exposição de arte? A exposição Memórias Compartilhadas é uma exposição de arte?**

O extravagante relato da legitimação do curador e da marginalização do museólogo corre equidistante ao movimento da dinâmica cultural que possibilita autoridade ao retrato de ser o que ele é. O retrato não é apenas uma pintura ou um busto esculpido, ele é uma empresa abstrata que não tem sua natureza determinada nem pelo material empregado na sua manufatura, nem pela técnica utilizada na sua execução. Tal como a obra de arte, o retrato é um valor simbólico que se reúne ao objeto físico que lhe serve de esteio. Poderíamos dizer que a parte física do retrato, a pintura ou a escultura, é complementar à significação que a sociedade lhe atribui. Uma coisa não pode existir sem a outra. O retrato é uma noção, algo produzido para dar significado ou explicação ao indivíduo que está por trás dele. Há exemplos de retratos que são artísticos, ou melhor, realizados por artistas, mas em si, não são necessariamente obras de arte. Como veremos mais adiante ele pode até ser entendido como obra de arte, mas seria esse o caso da exposição Memórias Compartilhadas? **Como exibir uma noção ambígua e de difícil classificação? É possível que aí resida o nosso maior problema. Talvez o relativo silêncio da mídia seja uma resposta ao equívoco de nomearmos uma exposição de retratos como uma exposição de arte.**

Embora encontremos o retrato em diferentes lugares do mundo (da Oceania à Europa, da Ásia até a América do Sul) e em vários momentos da história da humanidade (da Antiguidade Clássica até a Idade Contemporânea), o retrato é pensado como tal, é um fenômeno apenas da Idade Moderna. A sua existência como conceito é moderna, portanto manifesta-se como um fato da modernidade. Dessa forma ele deve ser entendido como uma noção abstrata, ainda que perceptível em sua configuração sensível, já que o retrato é algo físico ou concreto. Contudo ele é um objeto misterioso e confuso sem sua correlata dimen-

são simbólica, que é construída coletivamente e que demanda uma faculdade intelectual para sua interpretação. Segundo esse viés ele se incluiria nos critérios que utilizamos para definir arte na pós-modernidade, pois como vimos, arte é uma noção variável ou fugidia, que se combina com o objeto e legitima-o como tal. A significação do retrato na cultura ocidental é misteriosa e de difícil compreensão. Desde o início da Idade Moderna (renascimento) ele foi reputado como meio de representação que respeitava o princípio de fidelidade naturalística entre o arquétipo natural e a representação pintada ou esculpida. Daí porque é difícil acreditar no retrato como um gênero artístico considerando apenas a sua proximidade do modelo representado, pois a fidelidade naturalística não é, e nunca foi, a garantia da existência de um fato artístico. O retrato faz parte de um complicado sistema de vasos comunicantes, constituídos socialmente para a preservação das memórias que serão compartilhadas por uma sociedade, o naturalismo ou realismo da representação é uma parte dessa rede de significações. A criação da noção simbólica do retrato corre paralela às descrições realísticas dos personagens e paisagens na literatura, desloca-se correlata aos relatos de viagens e essas formas se confrontam à tradição mística da Idade Média que se calcava prioritariamente nas sensações sobrenaturais produzidas pela fé. Fosse de um homem santo ou da Virgem Maria, um ícone medieval pintado retratando uma pessoa, era muito mais do que um retrato, tratava-se de uma revelação divina. A noção (moderna) do retrato se associa à vontade dos homens, se aproxima do empirismo e do realismo e estes serão os novos critérios das narrativas e interpretações.

A identificação de um modelo singular de um modelo natural, com localização espacial e temporal, uma situação histórica concreta, define-se pelo naturalismo da representação. Há, portanto, um encadeamento entre os elementos plásticos, gráficos ou visuais da composição com o contexto histórico concreto do modelo retratado. Um retrato do Barão de Mauá é único. Ainda assim, a Idade Moderna procurou emprestar ao retrato um significado metafísico para a veneração do indivíduo que o encomendava. **O retrato poderia dar ao retratado uma certa transcendência. Quem o possuísse acreditava que era remetido para um plano diferenciado em relação aos seus contemporâneos, ingressavam na história. Contudo esse tipo de representação está condenado à imanência e daí a sensação de que ele jamais alcançará a plenitude artística, o estatuto atemporal das coisas eternas, tal como a arte reivindica para ela.**

O retrato alcança a sua importante dimensão cultural como uma espécie de guardião das crenças da sociedade ocidental. Mesmo em períodos históricos onde a verossimilhança não era tida em grande conta, o gênero foi entendido como critério de verdade ou conhecimento. Embora o retrato seja a representação de uma personalidade singular, ele sugere a impressão de que aqueles aspectos únicos pertencem à humanidade como um todo. Isso nos explica as razões e os porquês de uma sociedade materialista e pragmática como a nossa cultuar os retratos. Ele guarda uma espécie de poder talismânico para aqueles que se retratam, pois passam a ser uma categoria social diferenciada. O retratado é alguém que atua misteriosamente para agregação social de uma sociedade estratificada em classes sociais. Contribui para a ordenação simbólica do pessoal, do social e do nacional.

Quando algum brasileiro do final do século XVIII e início do século XIX encomendava um retrato, pensava pragmaticamente ou politicamente: desejava entrar para a história. A história era entendida como um processo de ordenação sistemática das virtudes individuais que haviam sido conquistadas por esse indivíduo. Méritos reais ou inventados precisavam ser

reproduzidos e cultuados. **A importância cultural do retrato se postula, pois ele é uma espécie de moldura simbólica da individualidade. É parte do sistema que ordena a individualidade enquanto critério ontológico. Talvez seja aí o ponto em que o retrato se confunde com arte na cultura contemporânea, pois os critérios de valorização da arte nos dias de hoje deixaram de ser estéticos (qualidades objetivas, como cores, texturas, materiais empregados, técnicas gráficas, etc.) ou de gosto (critérios de ordem subjetiva, como gostar do amarelo e não do vermelho) e passam a ser ontológicos (razão de ser da arte, se é arte ou não, etc.) ou gnoseológicos (se produzem conhecimentos, se ensinam algo para alguém).**

Além dos dados acima expostos, aspectos que associam os retratos à ordem da cultura, a importância do retrato na contemporaneidade é ainda maior. Trata-se de uma questão a ele associada, oriunda também da cultura, e que se exerce como um trampolim multiplicando o interesse pelo assunto e justificando essa exposição.

Ocorre que a noção de individualidade no hemisfério ocidental é um conceito essencial para a formação do conceito de arte. Sem individualidade não há possibilidade da existência da arte, pois nós a entendemos como sinônimo de originalidade. A individualidade se justapõe à noção de originalidade e ambas alicerçam o mito fundador da genialidade artística. Sem a presença do gênio - o homem de natureza única, dotado de um dom, talento, aptidão natural, engenho e etc. - não pode existir arte. No universo antropocêntrico do renascimento havia uma correspondência íntima da noção de arte com a noção de individualidade.

Por individualidade entenda-se a razão de ser das ações humanas conscientes do seu lugar no tempo e no espaço, procurando politicamente garantir um lugar na história ou no futuro. A individualidade é o chão da história da arte e da noção de criação (invenção) ou originalidade na arte. Não há como separar a noção de invenção da noção de individualidade mexeu-se em uma altera-se a outra.

Para finalizarmos: o retrato é vontade dos homens e sua importância não pode ser determinada por adoradores de uma visão particular da arte, o credo da visão contemporânea de arte. O retrato é entendido socialmente como uma possibilidade de transcendência em mundo de verdades efêmeras e preceitos passageiros. Quem não acredita na sua importância basta ir a qualquer esquina, a um quiosque de jornais e verificar o número de publicações que se consagram essa forma particular: Caras, Quem, Ricos e famosos, etc.

Vicente de Percia - ABCA/ RJ

# Reflexões sobre o processo criativo

Em sua complexidade, múltiplas leituras e vertentes, a criação artística, entre seus inúmeros tratamentos e processos de elaboração, envolve, principalmente, para o olhar do crítico, o meio para a construção da obra e a conseqüente síntese do produto, embora tais aspectos não sejam captados num primeiro relance de apreciação. Síntese e meio estão, portanto, contidos na dinâmica do fazer artístico, ainda que não sejam flagrados num relance inicial. A maneira da disposição final do "todo", conjuntamente com seus materiais construtivos, farão surgir, correlacionados, por fim, o arranjo do objeto estético, provocado por uma ordenação de variada relevância, na medida em que os elementos dos meios e da síntese se amalgamam, agregando características formadoras.

Do ponto de vista objetivo, o relativo domínio da matéria, bem como o seu desenvolvimento perceptível e expressivo evidenciam-se nos aprendizes artesãos do fazer – ao reunirem subsídios para um comportamento artístico: um deles seria o fato de escolherem e tratarem o exercício estético de acordo, mais ou menos, com suas inclinações, expressando comportamentos pessoais, montando situações que dependam de linguagem técnica e, ao mesmo tempo, revelando o senso crítico. Tal seqüência representativa torna-se marcante na transposição de sua peculiar cosmovisão, ou seja, naquilo que o artista percebe, em sua subjetividade, do horizonte do mundo e, mimeticamente, transpõe, transfigura e exterioriza na configuração da obra. Por outro lado, apesar do dado pessoal, um quadro ou qualquer outro tipo de realização estética devem fornecer um ordenamento, descrevendo, explorando os sintomas manifestados de um ser identificado com o seu momento **histórico-cultural**. Assim, o artista traz para sua obra as dialéticas tensões de sua subjetividade com contexto social, a sua circunstância.

A par disso, o propósito estético, em seu maior alcance, inicialmente deverá se ater a certos fundamentos axiais, quais sejam: o escolher das tintas através das misturas dos pincéis à busca de soluções cromáticas; uma seqüência de experiências, onde possam ser avaliadas a intensidade visual, a exploração de novos potenciais técnicos, além de outros procedimentos que se façam necessários no desenrolar do processo elaborativo, refletindo, porém, sempre o horizonte em que o artista viva, revelando com as marcas peculiares, o seu olhar sobre o mundo. O instrumento, no caso, será secundário. Encaminhar a idéia quer no âmbito valorativo, que no experimental ficará a cargo de cada criador-esteta, ao conferir a sua contribuição pessoal à execução do projeto estético, de acordo com suas possibilidades em mostrar o seu dissertar. Também um estudo preliminar impossibilita maiores distanciamentos do que se pretende construir, poupando, deste modo improvisações e tempo à construção da obra. Todavia, o afastamento rígido desse andamento nas atividades constantes, introdutórias e necessárias à emergência do processo criador só é possível àqueles que, por si só, já sejam aprendizagens absorvidas pelo artista e façam parte de uma programação visual que leve o indivíduo a criar, visando à utilidade ou à representação da sua "casta", tendo sempre como vínculo a matéria-prima da região.

## 2) O processo criativo no artista popular

Após estas rápidas reflexões sobre alguns aspectos do processo da criação artística, tema tão discutido desde a mimese aristotélica e que atravessa os séculos em constante caráter polêmico, nem sempre bem esclarecido ainda por muitos teóricos questiona-se, agora: como o artista popular se apresenta? O que procura dizer? Quais seus projetos e motivações intrínsecas? Socialmente, como especificá-lo de forma coerente neste jogo de interioridade a subjetividade do criador e exterioridade ao compasso do mundo, dos pilares fundamentais de que é feita a arte?

Quais processos de transfigurações, transposições de que ele se utiliza em seu ato criador?

Tendo como exercício a própria vida em suas tentativas sem limites, exercidas em função das dificuldades ou

padrões produzidos, que aparentemente devem ser respeitados, é evidente que o artista popular, em sua produção, reflete o ambiente em que transita. O contexto cultural deve, pois, ser absorvido, envolvendo, assim, toda comunidade na sua própria organicidade: valores, crenças, atitudes natas, correspondências, etc., sem, no entanto, se "clichetizar" com o conceito prévio dogmático e interpretativo de uma "cultura", que não seja aquela em que ele verdadeiramente se insira. Não há condições de estabelecer, por exemplo, no âmbito da **arte popular** em seu plano intrínseco, relativo ao método de criar, um esquema pré-elaborado, advindo de outros segmentos artísticos. Existe, sim, um conjunto à percepção estética geral, esta última indicadora de investigações que devem ser consideradas, não só como indícios, mas relatos de uma estrutura.

Exemplificando, é preciso perceber que o boneco de barro de um destes produtores da **arte popular** pode ser visto como cópia, nada mal. Isto seguindo princípios rígidos e definidos num contexto passivo e alienante. Contudo, encontram-se criações puras na realidade, que estabelecem contato significativo com o seu próprio meio e fomentam construções envolventes que seguram o homem em uma inter-relação íntima, mostrando não somente o elemento subjetivo como muitos vêem mas um empreendimento ou análise projetiva, caracterizada nas controvérsias permanentes, nos elementos construtivos, nos meios disponíveis e utilizados. O simples fato de descrever o ambiente externo não pode ser, de imediato, encarado como decorativo. O foco e a procedência representam os pensamentos mais íntimos e são essenciais, por que estão explícitos no objeto físico e atendem às aspirações, costumes, sofrimentos e sonhos de toda a coletividade de um país, delimitando, restringindo, saldando e até denunciando o esfacelamento social.

Contrastes fortes, no caso do Brasil, de condições estruturais arcaicas ao lado de outras modernas e progressivas tornam-se importantes determinantes e, ao mesmo tempo, identificam as falsas orientações culturais e políticas em que tais manifestações, por vezes, emergem. Em verdade, convivemos com coexistências de visões culturais no amplo painel brasileiro, repleto de aportes estrangeiros, com miscigenações raciais e amálgamas de tempos e espaços. Ao lado de um olhar urbano, temos consciência do atraso rural, analfabetismo, técnicas coloniais ainda circulantes no interior, refletindo na elaboração artística, tudo isto junto "ao capitalismo empreendedor" dos bons padrões do Sul. A arte popular expressiva em formas múltiplas, rica de valores telúricos e princípios autóctones, oferece ainda, portanto, temas à reflexão, constrói tarefas, descobre meios pessoais e materiais, sedimenta a importância social, dá acentos nítidos às nossas verdadeiras raízes. O relacionar com as matrizes e com o mundo não aparecem de imediato, fundem-se numa única imagem, respondem por possuírem formas e dimensões que se apreciam no espaço estético da composição.

Objetivar, portanto, o acerto do tratamento numa criação, onde as diferentes estruturas irão compor parcelas para emergência de um verdadeiro exercício estético, seria mais uma tônica a verificar pelo crítico. No aspecto geral, é lógico que influências advindas do meio circundante despertam inusitadas fontes para o artista e que, consciente ou não, tais influências e marcas a ele apontam enfoques, os quais de acordo com identificações, gerarão direcionamentos. Conseqüentemente, é mais uma sondagem prática para a crítica efetivar. E tal informação englobará novas funções, onde a comunicação consubstanciará o veículo complementador. Por conseguinte, será um meio de verificar e estabelecer diferentes graus avaliativos, partindo do princípio de que a verificação se dá em torno do exercício básico, no estágio em que não haja um repertório que possibilite retornos assimilativos (focalizamos, aqui, o processo inicial). Existe, igualmente, o critério simples, distintivo, que reside, justamente, na consciente análise reduzida, processando-se, assim, o parecer básico, componente, cujas parcelas chamo de **iniciantes**, que, de valores, compõem a estrutura. Convém lembrar que na escolha avaliativa influi, portanto,

consideravelmente o suporte, a dinâmica à contradição que alimentará o discurso crítico, ou seja, a parte do segmento informacional: **elemento unificador e decodificador**, cuja tarefa é tornar legível os sistemas de códigos iniciais. Tudo passará a acontecer a partir do comando, no momento em que as conclusões afirmem ou rompam as relações. Uma análise rigorosa se processará nos indicadores avaliativos, por tratar-se de um primeiro contato, mais detalhadamente através da forma. Outro estágio ou ampliação serão registrados nas subseqüentes fases, num conviver que se ajuste à nova realidade, o que permite, aí sim, verificar os pontos fundamentais da obra.

O senso crítico se fortalecerá, sem se desprezarem as influências sofridas no campo imaginístico: **fatores e fatos** que ativem a idéia, acionando o seu começar, examinando o desmembrar analítico (sincronia) e o conjunto, como elemento globalizador (diacronia), investigando as possibilidades, numa sucessiva integração combinatória de circunstâncias conhecidas a cada resultado da dedução anterior.

Retifica-se, assim, para certificar o verdadeiro valor da obra, montando conjuntos, reincluindo o que fora provisoriamente eliminado, até chegar, tão próximo quanto possível, de um enunciado. Como ponto de partida, torna-se um planejamento avaliativo e criativo, como, aliás, já foi dito, onde o grau técnico é visto e adotado, vinculado à observação dos fatos dentro da mobilidade da vida de cada criador. Nada impede, porém, que execuções possam ser citadas para contestar tais processos inerentes ao desenvolvimento do ato de criar. Optar requer sabedoria, sobretudo no mundo moderno que se inspira na realidade complexa, mas ainda em face de uma abstração vivencial marcada pelos próprios sistemas.

Daí prever a convivência policiada, onde a linguagem estará cercada de bloqueios. Cabe saber e compreender se o desvincular de tudo isso não condiz em criar anticorpos às informações que chegam numa velocidade incontida e, junto a elas, as conseqüentes deformações. O Homem repontilha, nos mais variados pontos do planeta, os signos dos acontecimentos. Alguns são abalroados, deslizando marcas evidentes de sua procedência na extrapolação dos elementos estáveis, servindo de instrumento à determinada política de agregação. Quanto à dinâmica são pontos de estrangulamento que se injetam principalmente nos povos mais sofridos, temas estes que condizem com o racional, fornecendo meios de recuperar a capacidade de chamar a atenção, de gerar maior **senso criador**, trazendo a definição de dentro para fora, sem impedir a abordagem universalista. Relata-se, assim, a comunhão diretiva, onde se percebe o representacional, independente de modismos ou dizeres computados.

Servir apenas como representação **pictórica e descritiva**, também não é condizente com posicionamentos... primariamente um caso de começar uma esperança, mas que não determina percepções pertinentes que possam articular teorias. Presenciamos uma desenfreada avalanche de "arte" não representativa, cheia de ambigüidades, principalmente, no campo experimental.

O teorizar, para o iniciante sem orientação, relaciona-se a imagens sensoriais, submetendo o comportamento a discernimentos subjetivos, onde o campo perceptivo alcança "dimensões" na mente do artista. São, na realidade, contribuições para divagar, onde a mensagem sucumbe diante das explicações oferecidas. Há que se ressaltar que este é um dos elementos impulsionadores ao **ato de criar** e que requer cuidados especiais; o controle da fúria interior, em especial, sanado ao exercitar-se através do instrumental, ao sintetizar, por meio do formativo. Intenções não bastam, não desvencilham apelações. Estas poderão aparecer nas **realizações iniciantes**, como programação realmente alternativa, experimental e inteligente.

Voltar os olhos para os meios da arte mais significativa na integração Homem/ Natureza, para o artista como artista, seu relacionar-se com as matérias e suas propriedades, evidenciando o domínio do instrumental, é posicionar-se. O domínio dos conceitos se revela no seu uso ao longo da análise e não na infundável seqüência de definições. A evolução lógica conterá análises mais condizentes com elaborações que construam o seu próprio processo de verificar, onde os elementos dos meios impulsionam-se na seleção de **observar e realizar**.



Foto Divulgação

Valdesoiro - *Imaculada Conceição*. OST, 55x35 cm, s/data

## O primitivista sacro

“Sem a imaginação, que utilidade teria para o homem a inteligência?”. Essa frase do escritor pernambucano Joaquim Nabuco (1849-1910) é um excelente mote para lembrar a arte do pintor e escultor espanhol naturalizado brasileiro Valdesoiro, falecido em São Paulo, em 28 de setembro de 2002. Sua arte foi um mergulho numa forma de expressão única: o primitivismo sacro, ou seja, a pintura de imagens de santos com rostos vinculados ao primitivismo, acompanhados de molduras de feição barroca.

Nascido em Toledo, Espanha, em 18 de junho de 1927, Marceliano Valdesoiro Fernandez logo se mudou para Barcelona, onde o pai matinha uma oficina de restauração, trabalhando com diversos materiais, principalmente madeira e telas, e objetos, como móveis e esculturas.

Desanimado com a difícil situação na Espanha, que vivia a ditadura de Francisco Franco, Valdesoiro resolveu emigrar. Pensou em ir para países como a Argentina e a Venezuela, de língua espanhola, mas como a entrada de estrangeiros estava fechada, optou pelo Brasil, onde chegou em 25 de dezembro de 1953.

A jornada foi mais feliz do que ele mesmo poderia imaginar. Em 10 de janeiro de 1954, menos de um mês após a chegada, Valdesoiro já tinha seu negócio próprio, entalhando molduras. Mais tarde, teve uma loja na área de restauração e venda de objetos artísticos na então badalada Rua Augusta.

Uma guinada aconteceu, porém, na década de 1980, quando conheceu, na Praça da República, a pintora primitivista Wilma Ramos, que o aconselhou a pintar santos. Surgiu assim um estilo único; que cruza a religiosidade espanhola com a arte autodidata. A aceitação foi imediata, principalmente na Praça e, depois, por diversas galerias de arte.

Nasceram assim pinturas de santos, com

adornos bem trabalhados nas vestes sobre um fundo infinito negro. Rodeados por anjos e com aureolas que são verdadeiras coroas douradas com numerosos detalhes internos, principalmente em azul e vermelho, além de ramos verdes em torno de cada imagem.

O resultado se diferencia por dois motivos. O primeiro e mais importante é uma técnica que Valdesoiro nunca revelou a ninguém, aprendida em sua juventude na Espanha, que dá às imagens um certo tom de Antigüidade. Uma mistura de tinta a óleo com outros materiais dá ao observador a impressão de estar perante um trabalho muito antigo.

O segundo são as molduras. Entalhadas e assinadas pelo próprio Valdesoiro compõem, junto com a tela, uma obra única. É impossível separá-las. Ambas nos remetem às catedrais espanholas, mas com um tom primitivista encantador. Ao contrário das dramáticas imagens europeias, os santos de Valdesoiro, graças às cores, apresentam, pela forte expressão e tamanho dos olhos, uma simpatia que não exclui o misticismo.

As cores de Valdesoiro, ao se tornarem opacas pelos recursos técnicos utilizados evocam a arte *сизгмья*, mas se diferenciam pela ausência do barroquismo carregado dessa manifestação artística peruana. Quanto as imagens, possuem uma digna irreverência tropical, pois os santos e santas parecem prontos a rir, mas há uma força suprema que os inibe, deixando-os comportados, mas prontos a transmitir alegria aos homens.

Com uma imaginação capaz de criar sem violar as normas da Igreja, Valdesoiro concebeu, em fundo negro emoldurado em estilo barroco, santos que constroem, graças a um original estilo primitivista sacro, uma delicada e sólida ponte de fé entre os santos e os homens.

Oscar D'Ambrosio é jornalista, crítico de arte e autor de *Contando a arte de Ranchinho e Contando a arte de Maroubo* (Editora Novhaa América).



Foto Divulgação

Climério Cordeiro - *Barco com carranca*. Óleo sobre tela, 16x22 cm

## Temática Rural

Há pintores que têm no passado a grande matriz de sua inspiração. Seu mundo imagético geralmente gira ao redor de recordações da infância. A reprodução dessas lembranças em telas torna-se, talvez, uma forma de não se desapegar de um passado difícil, mas que pode funcionar como um porto seguro em meio a uma sociedade caótica.

Esse foi o caso de Climério Souza Cordeiro. Nascido em 19 de julho de 1958, em Ilhéus, BA, e falecido em 17 de janeiro de 2004, em São Bernardo do Campo, ele passou a infância na região cacauceira, em sua cidade natal, e em Itabuna. Conheceu assim tanto a beleza como o trabalho duro da agricultura e da pecuária.

Em 1970, repetindo a história de milhões de nordestinos, que saem de sua terra em busca de futuro melhor, Cordeiro migrou para a região Sudeste. Estabeleceu-se em São Bernardo do Campo, SP, onde realizou, em 1974, cursos de desenho, xilogravura e pintura na Associação Sãobernardense de Belas Artes (ASBA). Foi com o pai, pedreiro numa empresa de construção civil, que Cordeiro tomou gosto pelas tintas. Trabalhando como ajudante, limpava rodapés das paredes. Ao ver, nas casas humildes que o pai pintava, decorações simples feitas nas paredes, foi tomando gosto pela arte.

O resultado veio em 1978, quando Cordeiro passou a ser artista plástico profissional. Na sua obra, predominam a simplicidade de temas, como os rurais, e traços ingênuos, que evocam a infância perdida no interior da Bahia. Cada tela surge como uma recordação de imagens perdidas no tempo, mas que permanecem vivas em paisagens rurais de cores intensas, com figuras geralmente pequenas e desenhadas com riqueza de detalhes.

Em 1993 Cordeiro mudou para Goiânia e, em 2000, retornou a São Bernardo do

Campo. Nesse ínterim, seus quadros passaram a integrar diversos acervos, como os da Pinacoteca de São Bernardo do Campo, da Galeria Álvaro Santos, em Sergipe, da prefeitura de Penápolis, SP, e de instituições como o Itaú Cultural, em São Paulo, Capital.

Além de numerosas coletivas, Climério realizou exposições individuais em São Paulo, Bauri e Campinas, além de Aracaju, SE, e Ilhéus, BA. Seus quadros também já foram adquiridos por colecionadores da Itália e da Espanha e encantaram o público estrangeiro pela capacidade do artista de apresentar atmosferas rurais com extrema delicadeza e sensível saudosismo lírico.

Em seus últimos anos de vida, Cordeiro continuou pintando obras com temas rurais, além de levar para as telas paisagens atuais e do passado de São Bernardo do Campo, como a igreja de Rudge Ramos, e as antigas granjas do bairro Cooperativa. Mostrou assim versatilidade e capacidade de recriar os mais diversos tipos de imagens.

Climério Souza Cordeiro tornou-se assim uma expressão superlativa da arte naïf pela sua autenticidade temática. Ao mostrar imagens rurais, há uma intensa verdade imagética, que pode ser observada tanto nos traços finos e precisos como na instauração de um doce clima de nostalgia, oriundo de uma realidade que, devorada pelo progresso e pela tecnologia, praticamente não existe mais.

Nas pinceladas serenas de Cordeiro, as cenas rurais não são pretexto para nada. Valem em si mesmas. Ingênuas e serenas, evocam o doce desejo de viver num mundo equilibrado e justo, em que as leis naturais e éticas predominem. A arte naïf do pintor baiano aponta para esse ideal.

CCBB - Rio

EM CARTAZ ATÉ 06 DE JUNHO DE 2004

## A MAIOR MOSTRA DE PINTURAS E DESENHOS DE FACCHINETTI NO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL DO RIO DE JANEIRO



Foto Divulgação

produção do artista italiano, destacando primeiro suas características estilísticas: os pequenos formatos, as pinturas que tendem ao panorama, o detalhismo do desenho em primeiro plano e a paisagem transformada pelos efeitos de luz do nascer e pôr do sol.

tor. Em 1916, o historiador Laudelino Freire refere-se ao artista pela primeira vez como Nicolau Antonio. O equívoco se difundiu e este passou a ser "oficialmente" o nome brasileiro do artista.

Foto Divulgação



Foto Divulgação

O CCBB-Rio inaugurou dia 29 de março, às 19.30h (para convidados) a exposição do maior conjunto de obras do pintor italiano Nicolau Facchinetti (1824-1900), que viveu no Brasil de 1849 até à sua morte. Sob curadoria do artista plástico e museólogo Carlos Martins e da historiadora Valéria Piccoli, com a colaboração da historiadora Maria Pace Chiavari, autora da biografia do artista para o catálogo da mostra, "Facchinetti" reúne 106 obras – pinturas a óleo sobre cartão, tela e madeira e desenhos a nanquim e guache sobre papel – de um universo de 212 obras de 55 coleções brasileiras públicas e particulares pesquisadas. Embora seu trabalho integre os acervos dos mais importantes museus brasileiros e seja sempre solicitado para mostras sobre o século 19, nunca foi apresentada uma visão do conjunto da produção artística de Facchinetti, nascido em Treviso em 1824. Ele imigrou definitivamente para o Brasil em 1849, depois de um rápido período de aprendizado de pintura na Itália. Segundo Carlos Martins, só o conhecimento de um número significativo de obras de um artista permite aprofundar a avaliação de uma produção individual. Esta é a intenção do curador em relação à exposição "Facchinetti" e que seja a primeira de uma série de pesquisas sobre a real contribuição dos artistas do século 19 à história da arte no Brasil. É muito rara a literatura sobre a época, no que diz respeito a contribuições individuais. O ponto de partida para o levantamento atual foi o livro de Donato Mello Junior, de 1982, em que ele lista cronologicamente 96 pinturas de Facchinetti.



A este conjunto foram acrescentados outros 116 trabalhos, garimpados em 27 coleções particulares do Rio de Janeiro, Petrópolis, São Paulo, Juiz de Fora, Recife e Fortaleza e oito institucionais: Museu Nacional de Belas Artes (RJ), Museu do Primeiro Reinado (RJ), Museu Imperial – Coleção Paulo Geyer (Petrópolis), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, Coleção Brasileira – Fundação Estudar (SP), Museu Mariano Procópio (Juiz de Fora) e Instituto Ricardo Brennand (Recife). O fato de apenas oito acervos serem de acesso público dá a dimensão da dificuldade dos historiadores para reunir o conjunto desta mostra. Eles dependeram da cooperação de vários segmentos do processo de circulação e conservação de obras de arte. Por razões diversas, nem todos colaboraram. Face à escassez de documentação convencional, as anotações que Facchinetti fazia no verso das pinturas possibilitaram analogias, cruzamentos e especulações sobre o universo das 212 obras classificadas. A exposição privilegia a pintura de paisagem, a porção mais relevante da

Também mostra como sua origem vêneta contribuiu para dar à paisagem brasileira características do *vedutismo* (visão das cidades como registros de memória da paisagem vista, como um cartão postal). Carlos Martins e Valéria Piccoli avaliam que a obra do italiano é resultante de um cruzamento entre a sedutora geomorfologia fluminense e tradições ligadas à pintura de paisagem veneziana. Por outro lado, é ainda uma oportunidade de se rever os mecanismos do mercado de arte nesse período, o mecenato, a pintura de encomenda e mesmo a cópia de ateliê, uma vez que Facchinetti produziu vários quadros da mesma paisagem. A opção de montagem foi a de agrupar as obras por locais representados. Esta escolha favorece distinguir versões da mesma vista, alterada em escala ou coloração, para simular 'efeitos' de luz em diferentes momentos do dia. O livro de Donato Mello Junior foi também o ponto de partida para a revisão dos dados biográficos do artista, a cargo de Maria Pace Chiavari, que foi à Itália consultar arquivos e explorar detalhes da vida de Facchinetti. Um exemplo disso é a recuperação do nome de registro do pin-

### Paisagem afetiva

Facchinetti chegou ao Rio de Janeiro, em 1849, aos 25 anos. Ele sobreviveu do seu ofício, mesmo se colocando à margem da Academia Imperial de Belas Artes, responsável por um projeto nacional de artes no país. artista pintou por encomenda de nobres, como o duque de Saxe - genro de D. Pedro II, do conde d'Eu - casado com a Princesa Isabel, de vários barões do café e comerciantes estrangeiros. Deu aulas de desenho e pintura, formando pelo menos três discípulos que tiveram carreiras autônomas: Henrique Tribolet, Maria Forneiro e Alberto Malheiros. "O principal legado de Facchinetti a seus alunos parece ter sido a opção por uma atitude afetiva com relação à paisagem e um procedimento acurado em relação à pintura", aposta o curador Carlos Martins. No ano seguinte à sua chegada ao país, o pintor publica anúncio no *Almanaque Laemmert* oferecendo pinturas de paisagens e retratos sob encomenda e participa com aquarelas da 11ª Exposição Geral da Academia, onde recebeu críticas desanimadoras. Só 14 anos depois, em 1864, ele volta a participar dos salões com regularidade, sem deixar de se anunciar no *Almanaque Laemmert*. Até 1870, expõe predominantemente retratos, produção de que se tem pouca informação. Em seguida, a paisagem brasileira seria seu foco principal. As maiores críticas que Facchinetti recebia eram a sua fidelidade à realidade em detrimento da expressão. Na contramão da crítica, eram as cenas idílicas, a riqueza de detalhes e colorido apurado que agradavam o público, especialmente a classe emergente que queria ver suas

## Dualidades de uma República: pinturas, esculturas e objetos de Luiz Lopez

propriedades ou as paisagens desfrutadas bem representadas. Era o que a nova elite, a detentora de títulos nobiliárquicos recém-distribuídos, queria tanto para uso decorativo como para dar de presente.

É em 1869 que a produção do pintor italiano começa a crescer. O Duque de Saxe, marido da Princesa Leopoldina encomenda a Facchinetti quatro paisagens e as leva para Viena. Este cliente acelera sua inserção no mercado de arte brasileiro. As pinturas foram adquiridas por colecionadores brasileiros no mercado europeu.

Outra confirmação da ligação do pintor com a família imperial é o par de vistas tomadas do Morro do Leme por encomenda da Princesa Isabel e o Conde D'Eu em 1872. Cinco anos depois, Facchinetti doava uma pintura para um leilão beneficente promovido pela princesa.

O Rio de Janeiro e seus arredores era o universo paisagístico do pintor: o Dedo de Deus de Teresópolis foi registrado de vários ângulos; vistas de Paquetá, sob a luz da manhã e do anoitecer, Vassouras, Valença, algumas paisagens mineiras.

O crítico de arte e ficcionista Gonzaga Duque definiu o artista italiano como "o pintor predileto da sociedade fluminense, em que não houve família rica que deixasse suas habilidosas vergôntes sem algum tempo de estudo sob a direção do velho Facchinetti".

Acompanha a mostra um catálogo trilingüe (português-ínglês-italiano), com textos críticos dos curadores, reprodução de todas as obras expostas, de outras não expostas, documentos, como uma foto inédita de Facchinetti com alunas, recibos etc, editado pelo CCBB Rio, com a colaboração do Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro.

A mostra "Facchinetti" estará aberta ao público até **06 de junho de 2004**, de terça a domingo, das 10 às 21h. Entrada franca.

**Carlos Martins:** 21 2558-9283

**Centro Cultural Banco do Brasil Rio de Janeiro**

Rua Primeiro de Março 66 - 2º andar

Centro - RJ. 21 3808-2020

Assessoria de imprensa

Meise Halabi

21 2552-0239 | 9916-0369

meisehal@visualnet.com.br

Assessoria de imprensa CCBB Rio

Sidnei Pereira

21 3808-2323 | 9635-7291

sidneipereira@bb.com.br

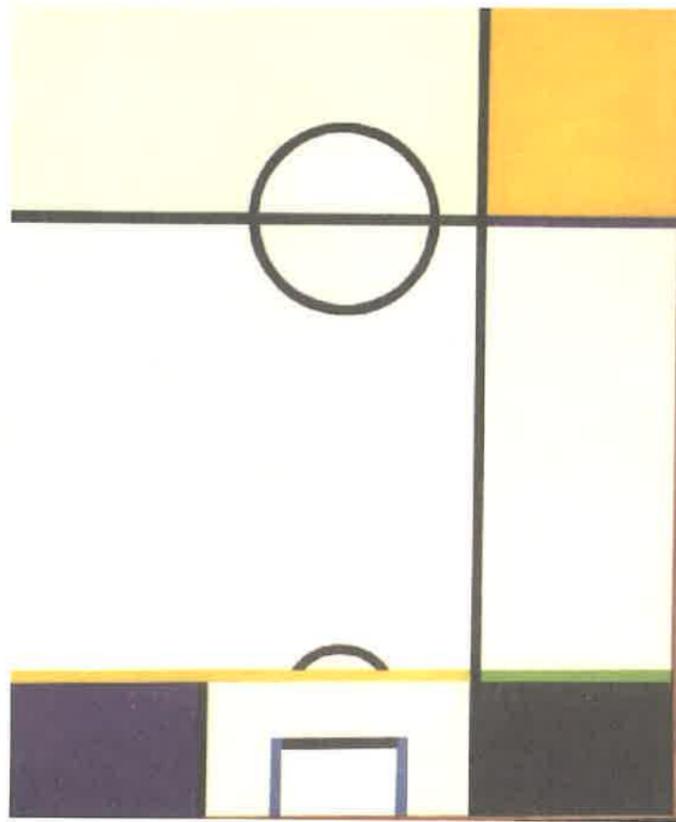


Foto Divulgação



Neste ano de 2004, Luiz Lopez prepara-se para exposição individual na Galeria IBEU / Rio de Janeiro, onde apresentará trabalhos da Série *República Futebolística do Brasil*. Trata-se de homenagem ao futebol brasileiro, através de pinturas, esculturas e objetos nomeados e trabalhados como leitura do social. O "lugar" tematizado por Luiz Lopez tem símbolos, bandeira, moeda, selo, e outros referenciais. Trata-se de uma república cujas vitórias o artista reverencia e festeja. Não é pra menos. Não é qualquer um que consegue ser pentacampeão. No futebol, essa república é Midas: tudo que toca se transforma em ouro. Mas Luiz Lopez tangencia também o lado sombrio dessa terra.

Sugerindo dualidades, Luiz Lopez criou vários campos de futebol. De expressão conceitual, um deles configura-se colagem de dinheiro. Outros, por meio da pintura, enfatizam o futebol-arte: são abstrações-geométricas diversas, incluindo alusões mondrianescas, como os Campos à Mondriaan. E entre escudos e flâmulas, que integram esse conjunto de trabalhos, surgem as esculturas denominadas *Riscos Nacionais*. Dentre os objetos, há os *Mundos*: várias bolas penduradas por fios. Faz parte dessa mostra a bola cúbica: "O mundo não é uma bola?" Eis a inscrição que percorre a ambiência, com valor de

instalação, entre troféus que se mesclam às interrogações implícitas ao conjunto de trabalhos: Quem Ganha? Quem perde? Luis Lopez dá pistas ao visitante, para percorrer com humor e ironia os espaços das peças expostas, inserindo o mundo futebolístico em diversos materiais, suportes e técnicas, passando por campos, insígnias, e traves semi-obstruídas, e expectativas sobre ganhadores e perdedores.

Luiz Lopez nasceu em Cataguases e morou no Rio de Janeiro, onde formou-se em Letras. É também poeta, contista e autor de obras no gênero infanto-juvenil. Dominando técnicas variadas, como artista plástico, dentre outros locais, realizou exposição individual na Galeria SESC - Tijuca / RJ e na Caixa Econômica Federal / RJ. Participou do Salão de Gravura Marc Berkowitz, na EAV / Parque Lage / RJ.

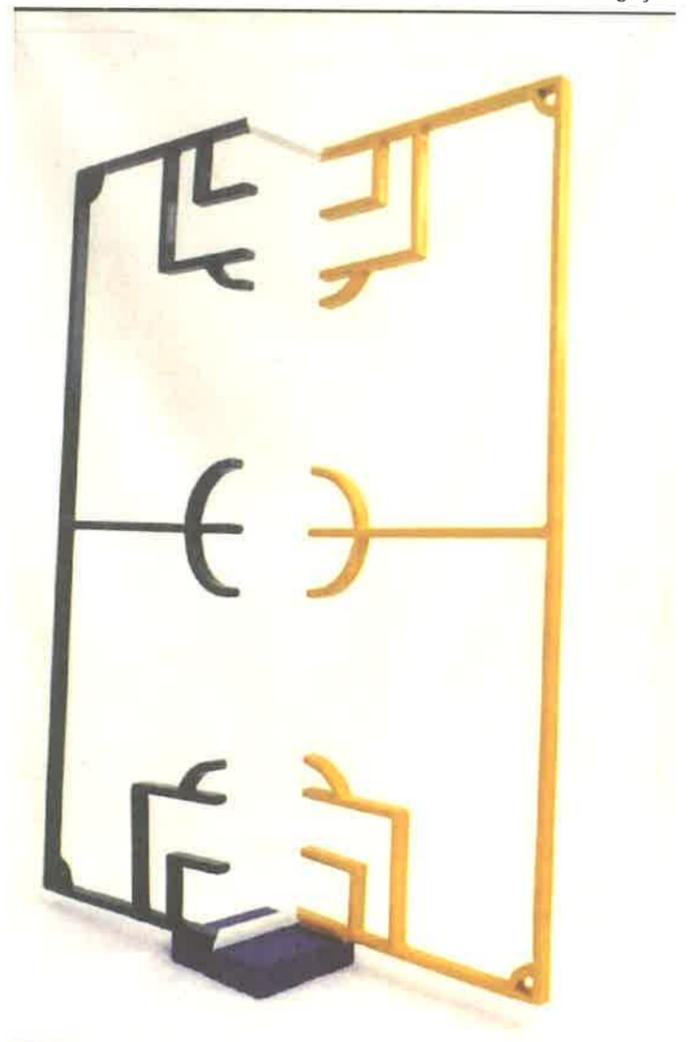
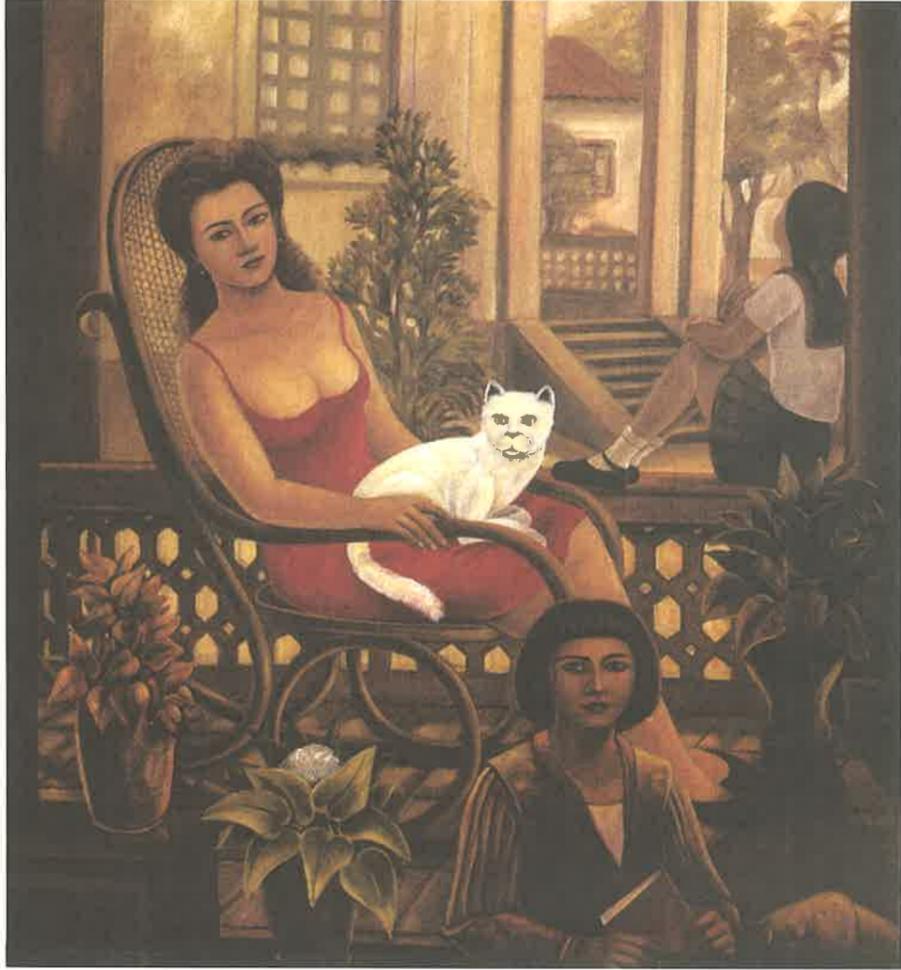


Foto Divulgação

Em coletivas, expôs na galeria do Primeiro Piso / EAV / Parque Lage / RJ; no Museu do Ingá / Niterói e participou da Mostra Novíssimos / Galeria IBEU / RJ, 1994.

Elvira Vernaschi - ABCA/ SP

# A ARTE E OS ARTISTAS



Flavio Tavares

Em novembro do ano passado, participamos, Lisbeth e eu – ABCA/SP, juntamente com Raul Córdula – ABCA/PE-PB, seu idealizador, do evento *Jornada de Crítica*. Pensada para discutir arte e crítica, a Jornada teve como objetivo também a ampliação e dinamização da Seção Paraíba da ABCA. Aconteceu dentro do “Seminário de Artes Plásticas”, e contou com a participação de Diógenes Chaves (coordenador da área de artes plásticas), Fernando Cochiarale (diretor do MAM/RJ), Maria Bonomi, Luisa Gonsalves (Cooperativa Árvore, Portugal) e Chico Pereira (UFPB), este um velho amigo, a quem não via há muito tempo. Inserido no IX FENART – Festival Nacional de Arte, realizado em João Pessoa, o evento foi uma surpresa para mim. Não falo da qualidade da *Jornada de Crítica*, incontestemente por causa dos participantes, com as considerações histórico-críticas e os depoimentos dos participantes, e da própria organização, falo do IX Festival em si, este ano dedicado a 2003. “Ano em que a Rica Cultura Popular Espalhou seu Brilho sobre o Festival”.

Em sua 9ª versão, o Festival trabalhou muitas vertentes: música, dança, teatro, cinema, educação, artes visuais, seminários, oficinas e workshops, diversas exposições (entre as quais a II Bienal de Gravura e o XI Salão Municipal de Artes) e, é claro, arte e cultura popular. Este ano, especialmente, acrescido do “Arrastão Cultural”, que se espalhou pelas ruas de João Pessoa, com seus reisados, maracatus e cirandas. Percebe-se que os dias de duração do Festival foram de intensas atividades e participação. João Pessoa constituiu-se em revelação para mim, não a conhecia e, tanto a cidade quanto seus habitantes me surpreenderam pela efervescência cultural e artística. A cidade, com um centro histórico e monumentos bem conservados – seu povo alegre e atento às manifestações

Foto Divulgação

culturais, é de fazer inveja a qualquer um. A Paraíba é uma lição de arte e cultura. Só a realização do FENART, da Bienal de Gravura e do Salão Municipal já bastariam para colocar João Pessoa no mapa das cidades que mais trabalham e se preocupam com a educação e cultura do povo brasileiro. A bienal de gravura poderia ser comparada com qualquer mostra nacional ou internacional e atraiu a participação não só do nordeste, mas de outras regiões do país.

## Artistas e Ateliês

Como qualquer bom pesquisador, não fiquei só aproveitando o que o Festival tinha para me oferecer, queria e precisava ir além, durante os três dias que permaneci em João Pessoa: conhecer seus artistas e seus ateliês. Mais surpresa! Sempre em boa companhia – nosso colega de ABCA, Eudes Soares da Rocha foi meu guia – além de Raul Córdula. Primeiro, fui conhecer os monumentos da cidade: Conjunto de São Francisco (Convento de Santo Antônio e Igreja de São Francisco), com sua azulejaria

portuguesa e riqueza de pinturas e obras barrocas; o Mosteiro de São Bento; a Ordem Terceira do Carmo, o casario do centro histórico, tudo datado do Século XVII e muito bem conservado. João Pessoa é a terceira cidade mais antiga do Brasil. E é claro, famosa também por suas belíssimas praias.

O roteiro de artistas e ateliês começou com a visita à exposição de Raul Córdula, “Antologia, 1965 -2003”, em companhia do próprio Raul. A mostra foi realizada na Usina Cultural Saelpa, prédio da antiga companhia de energia de João Pessoa, restaurado e transformado em espaço cultural. Falar de Raul é envolver-se em um mundo de múltiplas facetas. Podemos pensá-lo como artista plástico sem esquecer, porém, de suas outras atividades. Na cultura paraibana e nordestina, Raul teve e tem destaque importante por seu empenho em fomentar as artes e incentivar a criação de instituições, que possam abrigar, difundir e ensinar valores estéticos, questões educacionais e artísticas e, também, a preservação da cultura de raiz. Como fomentador, foi um dos criadores e animadores do NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba /UFPB e diretor-fundador do Museu de Arte “Assis Chateaubriand” de Campina Grande. Fez intercâmbios importantes entre instituições brasileiras e estrangeiras. Organizou eventos entre artistas nacionais e internacionais. Seu pensamento crítico está registrado em *Fragmentos: Comentários sobre Artes Plásticas* (1998), além de inúmeros artigos e textos para catálogos. Como artista plástico, desenvolve a práxis de seu pensamento em oficinas e workshops realizados por todo o país. E, ainda lhe sobra tempo para realizar o que mais gosta, criar. São

Foto Divulgação



Miguel dos Santos

inúmeras as exposições que realizou não só no Brasil, mas também no exterior.

Nesta sua Antologia, a seleção de obras, entre pinturas e desenhos, que abarcam os anos entre 1965 a 2003, foi muito bem cuidada e nos revela seu viés criativo. De suas primeiras obras chamam mais a atenção os desenhos que reportam a inscrições rupestres das cavernas ou desenho de criança em paredes e muros, executadas com traços rápidos, formas sintéticas e cores suaves, mas marcantes. Depois, obras geométricas nas quais cria, com peculiaridade, justaposições e, às vezes, sobreposições de cores, com as quais, ainda que se possa pensar dispostas racionalmente, brinca e constrói vazios e cheios, figuras e formas, instigando nossa percepção e análise. Nas pinturas mais recentes, Raul se vale de formas geométricas e cria um elo com as raízes culturais, volta no tempo e recupera a memória, os fatos que marcaram a nossa cultura. É o caso, por exemplo, da homenagem que faz a Recife, onde ele alia os sons que marcaram nossa juventude, o rock’n roll, com tintas liquefeitas, como grafites de muros e paredes que nos remete, por sua vez, aos primeiros desenhos de 1965. Como disse Chico Pereira, citando Fernando Schulmann, “o que sugere o trabalho deste pintor, nunca fácil, porém, evidente, é, enfim, uma forte relação com o sonho colorido de sua terra”.

A oportunidade de conhecer mais de perto a arte da Paraíba se estendeu aos ateliês. O primeiro a ser visitado foi o de Rodolfo Athayde, situado no Altiplano, em linda e aconchegante casa. Sua atividade artística não tem mais que 20 anos, mas sua criatividade é a de um mestre. Estudou

Foto Divulgação



Alexandre Filho

## DA PARAÍBA

em Barcelona, com Père Cara e César Lopez Ozórnio, enquanto fazia pós-graduação em medicina na Universidade Autônoma. Realizou sua primeira individual no Rio de Janeiro, em 1986, e desde então são inúmeras mostras individuais e coletivas, recebendo prêmios nacionais e internacionais. Rodolpho nos ensina sobre sua pintura, composta de camadas e camadas de tintas ela escreve sua própria escrita, compõe terças cores e parece dominar a vontade de intervenção do artista, que se mostra mais forte e as manipula, através de gestos e pinceladas decididas, construindo um mundo especial, de suavidade e sonhos.

Mas, em realidade o que interessa mais de perto a Rodolfo Athayde, hoje, é o registro de suas emoções e as de outrem através da máquina fotográfica, o que, aliás, já vinha fazendo, quando em Barcelona. Culminam suas pesquisas com a realização, em 2001, da mostra "30x40 Artistas Mascarados", na qual convida artistas plásticos, seus companheiros, para posar, com ou sem máscaras: são fotografias que podem ser consideradas como um depoimento sobre eles próprios. Publicação requintada sobre o evento saiu em 2003. Nela o artista comenta que 30x40 foi "um exercício lúdico, experiência instantânea e emocional", através da convivência, por cerca de dois anos, com os retratados para captar, de cada um, sua personalidade e emoção. Essas fotografias, ao mesmo tempo mostram e ocultam a 'face' do fotografado. Cada artista representa-se através da escolha e confecção de sua própria máscara e através dela revelar-se ao fotógrafo e a todos nós. Os retratos tornaram-se auto-retratos dos modelos e do próprio autor, pois que este lhes agrega seu olhar crítico, sua sensibilidade e seus elementos de identidade.

Outro artista que é imprescindível conhecer em João Pessoa é Flávio Tavares. "A conversa que cultivava, a casa onde mora, a família que constituiu e que o protege são indicadores de uma geografia pessoal onde vida engendra vida e engendra arte: reflexão, sentimentos, filhos, quadros, e a parte de eternidade que está lá, bem à vista, pendurada na parede", reflete Altemir Brito Garcia (1998) e que define muito bem o que encontrei ao conhecê-lo. Pessoa suave e meiga. Sua casa/atelier, no Altiplano Cabo Branco transparece essa mansidão; é rodeada de imensas árvores e de um lindo jardim, cheio de plantas, flores e pássaros. Ao entrar a gente se sente imediatamente cercada por essa atmosfera. Ao girar o olhar pelas paredes e por sobre a mesa das tintas e o cavalete se tem a confirmação disto tudo. O aprendizado de Flávio data dos anos 60, com a experiência de inúmeros cursos e exposições realizadas no Brasil e no Exterior. Sua pintura tem o critério da perfeição técnica, na melhor tradição do renascimento. Sua temática abrange desde retratos, a composições de cenas sociais e familiares, completada pela atmosfera que está impregnada

no ar e nele próprio, que nos faz pensar em realismo mágico, mas que vai muito além. Flávio congela seus personagens no tempo e suas cenas parecem querer ajudar-nos e dar-nos um tempo para analisá-las e usufruí-las melhor. São olhares distantes, perdidos, gestos tranquilos, cores fortes, porém, amortecidas para não chocar, para não criar contrastes violentos. Além da pintura e de painéis e murais, Flávio é, mais que tudo, um excelente desenhista. É no desenho que se pode constatar ainda mais sua profunda qualidade como artista, sua técnica e criatividade. O filão de seus temas são os cavaleiros e personagens de fábulas, ou retratos imaginários que reportam às lembranças vivenciadas na infância. Seu traçar é límpido e firme, as formas parecem nascer de uma mesma linha. O preenchimento da tinta, nem sempre concretizado, acentua essa característica nos revelando bichos, gentes, objetos, a natureza. Ele nos encanta com o que sempre o encantou.

Outro roteiro que nos interessou percorrer foram dois ateliês de artistas ligados à cultura de raiz, aqueles que se rendem ao chamado da terra e expressam sua arte através de um quê de primitivismo ou arte *naïf*, como querem alguns.

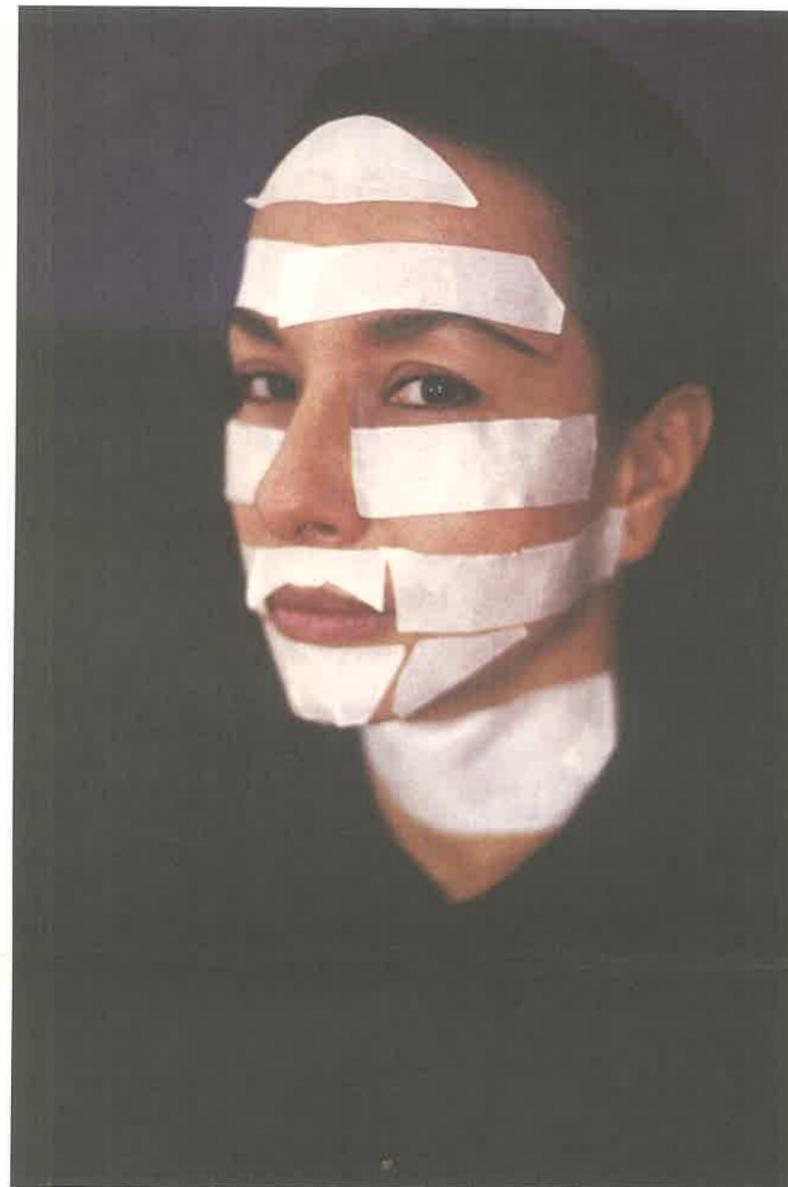
Visitamos, assim, o atelier/oficina do pintor/ceramista Miguel dos Santos. Nascido em Caruaru, PE, talvez venha daí seu interesse pela cerâmica artística. Tanto em suas obras pictóricas quanto nas esculturas, vamos encontrar as representações de um mundo mágico, povoado de seres mitológicos, provenientes de lendas indígenas e africanas, e, principalmente, figuras e cenas carregadas de religiosidade, como somente poderia ser. Sua primeira mostra individual foi realizada em 1968, tendo participado de exposições no Brasil e no exterior, inclusive de bienais de São Paulo e de mostras na Bélgica e Nigéria.

Miguel possui total domínio da técnica da cerâmica e, hoje, anda pesquisando e produzindo o que chama de 'litoplasmas'. São gravuras "impressas" em cerâmica que são desenhadas em superfície de cores escuras ou sépias, como se fossem o positivo e não o negativo das imagens e que, queimadas, revelam a perfeição dos traços e linhas. São peças únicas e uma nova modalidade de impressão. O que mais chama a

Foto Divulgação



Raul Córdula



Rodolfo Athayde

Foto Divulgação

que possuem a emoção e dramaticidade do barroco ou de artistas como El Greco e Marcelo Grassman.

Encontramos essas características também em sua obra escultórica e pictórica, com profusão de elementos pintados, esculpidos ou às vezes incrustados, que lhe confere peculiaridade e inventividade ímpar. Miguel dos Santos possui o domínio do volume, da cor e uma escritura própria: seu mundo, o da arte, é um mundo mágico, no qual qualquer sonho cabe e pode tornar-se realidade.

Finalmente, mas não menos surpreendente, fui conhecer Alexandre Filho. Com suas primeiras exposições realizadas em meados dos anos 60, entre muitas que viriam a seguir e até hoje, Alexandre já mostrava ao mundo artístico a que viera. Suas obras estiveram em museus e galerias de Paris, Lisboa, Bruxelas, México e Munique, entre outras cidades. Catalogada como primitivista, a obra de Alexandre Filho é muito mais. Incorpora "elementos da pop art" (Amador Ribeiro Neto, 2001), mas é sui generis. Abusa da utilização de flores exóticas, bichos transmudados, pássaros celestiais; plantas, flores e figuras reais ou míticas que povoam o nordeste e seu mundo particular. Abusa das cores fortes e contrastantes, vermelhos vivos, verdes estridentes, amarelos sóis, roxos mortíferos; das formas nítidas, bem delineadas e gigantescas – mulheres – gordas, mas formosas tais como as que os impressionistas retrataram, mas que de impressionistas nada possuem, pois de tão consistentes quase se pode tocá-las. Seu espaço compositivo é preenchido por completo por essas formas, cores e magia, e tal é esse domínio, que às vezes temos a ilusão de que o extrapola; ele não é suficiente para conter a obra do artista. E, assim fui deixando-me encantar pela Paraíba e, em particular, pela arte que se faz lá e por seus artistas.

atensão nas litoplasmas de Miguel é sua técnica aprimorada e inventividade. Encontramos desde cenas religiosas, cenas de caráter social, até retratos de personagens da história universal ou de pessoas que lhe mereceram atenção e afeto. As imagens são construídas com requinte. Detalhista, utiliza miríades de linhas e pontos, com os quais constrói zonas de claro-escuro à maneira renascentista, mas

Raul Córdula - ABCA/ PE

## NOTAS SOBRE A ARTE NA PARAÍBA



Flavio Tavares

Embora pequena e eclipsada pela proximidade da metrópole do Nordeste, Recife/Olinda, João Pessoa é o lar de muitos artistas plásticos atuantes no Brasil e fora dele. Deve-se isto, em parte, ao papel civilizador de instituições culturais públicas e privadas lá existentes. Para comentar este aspecto destaque, inicialmente, o Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB que atuou nos anos 80 como pólo receptor e transmissor da arte brasileira e realizou uma ação educativa pioneira e exemplar. Destaco ainda o Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande, criado em 1967 pelo grande jornalista e empresário paraibano que também implantou os museus de arte de Olinda e de Feira de Santana após a vitoriosa campanha que resultou no MASP. Possui um acervo de grande qualidade, com obras de artistas do período da vanguarda brasileira e francesa, como Antonio Dias, Gerchmann, Gaitis, Alain Jaquet, Berni, Segui, Di Cavalcanti, Portinari, Anita Malfatti, Gomide, Marcier, Kraschberg, entre muitos outros.

É louvável a atuação da Galeria Archidy Picado, do Espaço Cultural José Lins do Rego, que de certa forma continuou o trabalho realizado pelo

Núcleo de Arte Contemporânea. O Espaço Cultural foi responsável em 1987 pela produção no Brasil da exposição MOMENTAUFNAHME (Instantâneo), com 50 artistas berlinenses na ocasião da comemoração de 750 anos da Cidade-Estado de Berlim. A exposição itinerou por Brasília, Blumenau e São Paulo. O Espaço atualmente produz um Festival onde acontecem intercaladamente duas bienais de artes plásticas: em ano par, a Bienal de Desenho, em ano ímpar, a de Gravura.

Outra instituição fundamental é o Centro Cultural São Francisco, que mantém uma programação de exposições de alto nível, num ambiente arquitetônico colonial de grande beleza. Existiu ainda, até ano passado, o Instituto de Arte Contemporânea Tambiá, empreendimento privado de propriedade dos artistas Marlene Almeida e José Rufino, seu filho, que promoveu exposições, cursos e intercâmbios internacionais.

Ano passado foi instalada na cidade a Usina Cultural Saelpa, instituição ligada à empresa de energia elétrica da Paraíba, pertencente à Companhia de Força e Luz Leopoldina Cataguases que mantém a Fundação Cultural Ormeo Junqueira Botelho, da qual a Usina é o braço paraibano. A Usina trabalha com mostras itinerantes de arte contemporânea que viajam pelas

cidades onde a Companhia atua: Cataguases, Nova Friburgo, Aracaju, e outras.

No âmbito da Prefeitura de João Pessoa, a galeria Casarão 34 apresenta anualmente o Salão Municipal de Artes Plásticas produzido pela Fundação Cultural do município.

Além das instituições existem programas de intercâmbios que os artistas mantêm com a Europa, como a ong REDE ligada aos artistas Suíça de Basel, que produziu em João Pessoa a Oficina LABORATOIRE reunindo 16 artistas suíços, 15 paraibanos e 22 jovens artistas assistentes. A Associação Le Hors Là/PB, composta de artistas de Marselha, João Pessoa, Recife, Campina Grande, Salvador e Curitiba, que promoveu nos anos 90 o inter-câmbio entre mais de 30 artistas entre a França e o Brasil. Muito dinâmico é hoje o trabalho desenvolvido pela Associarte, formada por mulheres artistas, e pelo Clube de Gravura. Evidentemente há galerias comerciais que vendem a arte local, e uma imprensa atuante e sensível ao movimento artístico.

Com este panorama institucional é fácil entender como uma cidade de apenas 400.000 tem seus artistas inseridos nos calendários de grandes instituições nacionais, e conta com alguns nomes de primeira linha na arte brasileira.

Embora muitos artistas de prestígio tenham emigrado para outras terras, como o próprio Pedro Américo no Império, e Tomas Santa Rosa nos anos 40, e depois Ariano Suassuna (inicialmente escritor), Antonio Dias, Ivan Freitas, Jackson Ribeiro, João Câmara e Roberto Lúcio, já nos 60. Mais recentemente saíram Oriana Duarte, Marcelo Coutinho, e Walter Wagner. Muitos outros, porém, vivem hoje em João Pessoa.

Coincidentemente Mário Pedrosa e Antonio Bento, dois dos críticos de arte que criaram a ABCA, são da Paraíba. Mário, embora nascido em Timbauba PE, estudou em João Pessoa de onde partiu para o Rio de Janeiro no início de sua carreira profissional e sempre se disse paraibano. De Campina Grande era Rubens Agra Saldanha, que assinava Rubens Navarra, crítico de arte atuante no ambiente carioca dos anos 40/50, um dos primeiros comentaristas da obra do Aleijadinho e de Portinari. Outro crítico de arte que se destacou no Rio foi José Simeão Leal, também sócio da ABCA, que depois dos 50 anos se dedicou à criação artística. Seu acervo de livros e pinturas de sua autoria foi doado pela família ao governo paraibano e encontra-se sobre a responsabilidade do artista e crítico Chico Pereira.

Entre os artistas que surgiram nas décadas de 50/60 estão Flávio Tavares, Miguel dos Santos, Guy Joseph, Sandoval Fagundes, Marlene Almeida, José Altino, Alexandre Filho, Chico Pereira, Hermano José e Unhandeijara Lisboa. A geração de artistas dos anos 80, que tornou as artes plásticas a mais importante categoria artística paraibana, é composta por Rodolfo Athayde, José Rufino, Alice Vinagre, Marcus Veloso, Dyógenes Chaves, Mário Simões, Fred Svendsen, Francisco Ferreira, Fabiano Gonper, Alberto Lacet, Gustavo Moura, Rosilda Sá, Célia Araújo, Lúcia França, Hilda Andrade, Murilo Campelo, Antonio Régis (Tota), Júlio César Leite e Antonio Coutinho, artistas que anunciaram e destacaram como criadores de novas visualidades autênticas e autônomas

no Nordeste brasileiro.



Rodolfo Athayde

# Jenner Augusto é homenageado post-mortem

Após um ano de seu falecimento, Jenner Augusto tem sua primeira expo post-mortem Homenagem a Jenner Augusto, na MCR Galeria de Arte, em Salvador, no último mês de março de 2004.

Nascido em Aracajú em 1924, veio morar em Salvador em junho de 1949, para, ao lado de Mario Cravo Junior, Carlos Bastos, Genaro de Carvalho, Lygia Sampaio e Rubem Valentim, manter aceso e fixar o movimento primeiro de renovação nas artes plásticas da Bahia.

Seu primeiro contato com a pintura se deu quando tinha 15 anos. Pintava cartazes de filmes para o cinema Lagarto e executava faixas e cartazes comemorativos do fim da 2ª Guerra Mundial. Junto com os pintores Florival e Álvaro Santos, J. Inácio e Reinaldo Siqueira, e acompanhado pelo poeta Freire Ribeiro, saía pelo interior de seu Sergipe, pintando paisagens e casario das cidades históricas.

Sua primeira individual em Aracaju deu-se em 1945 no Instituto Geográfico e Histórico. Em 1949 registra no famoso Bar Cacique a primeira manifestação modernista em seu estado. Neste mesmo ano, já na Bahia, se entrosa com artistas e intelectuais no fervilhar da renovação de nossa cultura plástico visual.

Jenner conhecia seu ofício, poucos no Brasil tinham como ele, um profundo respeito aos materiais. Tintas, solventes, chassis, telas e pincéis eram de primeira qualidade.

Sua paixão era a cor, especialmente os azuis, aqueles filtrados dos seus olhos iguais. Da Bahia sua pintura correu mundo, atravessou mares, navegou rios, banhou-se em lagos e diques, viciou-se na luminosidade da nova terra, que era absolutamente sua por eleição. Poucos artistas amaram tanto a Bahia como Jenner. Aqui achou céus de magnífica amplitude, casarios de

misteriosas perspectivas, barcos à flor d'água, coqueirais, pescadores e por do sol. Registrou com seus pincéis cangaceiros, santos, coroinhas, igrejas, laranjais, ex-votos e pássaros de vultosa plumagem. Tudo que a terra do Nordeste pariu do seu ventre de dor e de amor. Viu mais além, flores de estranhos matizes, frutas de frescor tropical e paisagens.

Jenner Augusto construiu seu próprio caminho, estabeleceu seu estilo de pintar, foi da figuração à abstração com desenvoltura, mas se definia como paisagista. Poucos artistas no Brasil se dedicaram à paisagem, como ele. Seguiu o exemplo de Guignard, Castagneto, Eliseu Visconti, Pennacchi, Benedito Calixto, Manuel Santiago e Alberto Valença. O

artista exerceu seu ofício de forma sincera e coerente, tudo era remoído na memória, um "adorável tormento". Mesmo fora do atelier estava criando intermináveis observações do mundo ao redor. Ele sabia "ver" o mistério das coisas mais simples e prosaicas, como vasos de flores, garrafas e naturezas mortas. Tudo era pretexto para pintura.

Jenner não estava ligado a forma ou fórmulas, era versátil, leve, buscava o prazer de pintar, a informalidade. Seu impressionismo lírico estava atado à infância e à adolescência. A música de Jenner era a cor em ajustes bem feitos, entonações refinadas. Tirava efeito das pinceladas rápidas e rítmicas, das misturas cromáticas, das massas e manchas, do espaço da tela. Com a inauguração da Galeria Bonino no Rio de Janeiro, o mercado de arte no Brasil começou a ganhar molde e foi em 1964 que Jenner teve sua primeira individual. Um grande sucesso de público, crítica e venda. Aí se instalou em mercado próspero e duradouro com seu tema mais conhecido: Alagados.

Sobre seu trabalho escreveram os críticos Carlos Eduardo da Rocha, Quirino Campofiorito, Antonio Olinto, Roberto Pontual, Wilson Rocha, José Valladares, Geraldo Ferraz, Clarival do Prado Valladares, Harry Laus, Flávio de Aquino, Mario Schenberg, Jayme Maurício, Antonio Celestino, Jacob Klintowitz, Mário



*São Lázaro Bahia.* Óleo s/ tela, 27 x 46 cm. 1985. Ass./ CID



*Alagados.* Óleo s/ tela, 27 x 46 cm. 1985. Ass.: CID



*Flores.* Óleo s/ tela, 61 x 42 cm. 1986. Ass.: CID

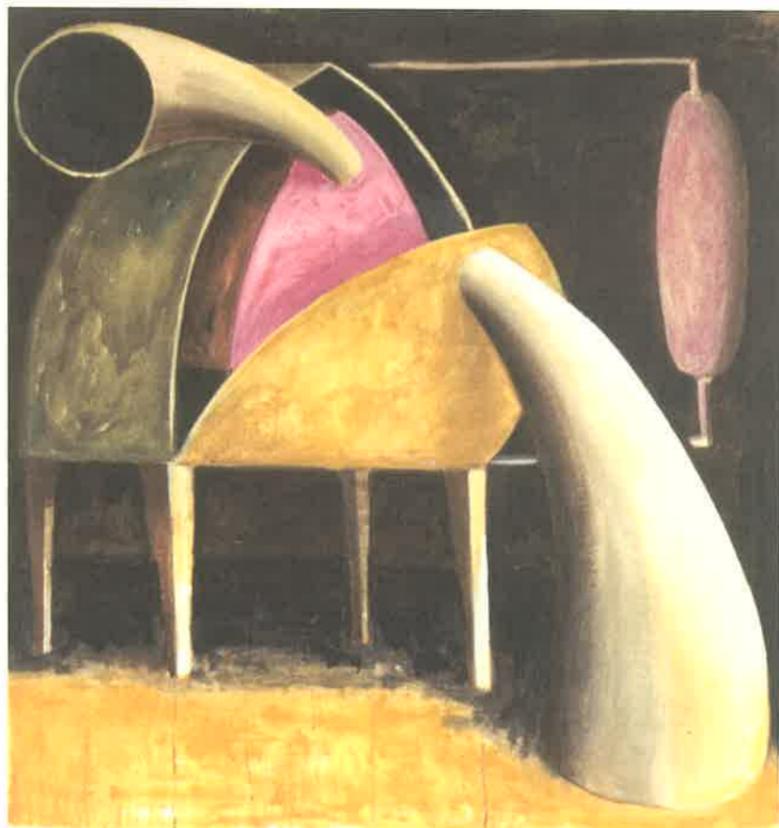
Barata, Antonio Bento, Luis Ernesto Kawall, Celso Marconi, Hugo Auler, Carlos Cavalcanti, Romano Galeffi, Matilde Matos, Frederico Moraes.

Tímido, calado, de quando em vez, a voz mansa deixava sair: "A tela é o espaço em branco; A cor, o universo". "Não alimente monstros. E, sim motivos plásticos". "Saio da Natureza em busca da cor. Certa cor, que está retida, ou que me surpreende como um soluço, ou uma miragem". Jenner via o mundo como uma grande pintura, que ele elegia partes, trechos, detalhes e achados. Era canhoto e costumava desligar-se do aqui-e-agora para encontrar seus "motivos plásticos". Esta exposição que homenageia Jenner Augusto fixa-se basicamente nos anos 85 e 86 e nela se encontram temas variados: jarros de flores de mil matizes, ex-votos e candeeiros, frutas tropicais e garrafas, alguns alagados revisitados, casarios da velha Bahia e paisagens.

Vê-se a maestria das manchas e sombras, a capacidade que Jenner tinha de mudar o assunto e manter-se fiel à pintura. Profunda variação cromática e amor em cada gesto.

Alberto Beuttenmüller - ABCA/ SP

## As cores da memória ou a memória como arqueologia



André Lafetá. Acrílico s/ tela, 150 x 150 cm. 1999

Se olharmos com atenção para os objetos da pintura de André Lafetá, iremos perceber que estamos diante de uma arqueologia da memória. Uma arqueologia de cores incomuns, a nos alertar que a nossa memória é uma ruína, enquanto o tempo passa, o tempo que tudo apaga e, em troca, nos faz memória. A poesia que emerge dos objetos retratados é neutra, nem lírica nem dramática. Mas não é neutro o nosso olhar. Quando vemos essa pintura não olhamos apenas com os olhos, mas com todo o nosso saber adquirido ao longo da vida. Vemos com o nosso conhecimento, nossa erudição, se houver, com a nossa classe social, nossa informação e, principalmente, com a nossa psique. Nosso olhar nunca olha desarmado. Nosso espírito e nossa alma também são armas de grosso calibre. O que vemos na pintura de André Lafetá?

Os objetos retratados são antigos pela forma e pelo conteúdo. É uma viagem ao passado, quando ferros de passar roupa eram a carvão. Sua forma já era a atual, mas as lembranças daquele tempo se sucedem; recordações muitas vezes de um tempo que sequer vivemos, mas que de modo estranho, vivenciamos agora.

As cores de André Lafetá são incomuns, mas emotivas. E nos estimulam por nos ofertarem as ruínas de um passado recente, mas findo.

São ciclos universais da vida nesse planeta. O observador deve atentar para as cores insólitas, tons que nos fazem lembrar pela emoção, não pela

razão. As ruínas dessa arqueologia já nos pertencem, fazem parte do passado universal da humanidade.

O nome dado por André Lafetá de **Coisário** é um neologismo verbal, a demonstrar a intenção do grande pintor de alertar-nos para o lado temporal de sua poesia cromática. **Coisário** é onde se guardam coisas, as que acumulamos durante a vida.

Olhem as bizarras fechaduras antigas, a abrir o portal de nossa memória ancestral, da casa da vovó, com seu **Coisário** infinito, impresso na memória humana, a fazer parte dessa arqueologia sentimental de cores e formas.

As cores não são puras, como não é a memória. Lembramos do que nos fez feliz e procuramos esquecer o resto. André Lafetá buscou cores neutras ou combinadas para dar um sabor neutro, ao ver que a memória é um templo esquecido nos desvãos do tempo, ruínas do tempo partido, tempo esgotado em forma de objetos de uso, que um dia pertenceu a qualquer casa ou aldeia do mundo.

São muito mais símbolos que objetos, ícones de um passado que se foi ou está indo, embora despercebido pela velocidade do tempo presente. Daí o universal de sua pintura contida, mas intensa e emocionante.

Nas prateleiras de nossa memória temos também um **Coisário**. **Coisário** que se acumula ao longo de nossas vidas, sem que nós percebemos. Por isso, as cores neutras, mas intensas de André Lafetá. As cores ora se atraem ora se refratam.

Tons laranjas misturados a ocre. Vermelhos vivos em oposição a verdes tênues; amarelos solares diante de azuis lunares. Há uma luta surda de cores e formas nas prateleiras do **Coisário**.

Estamos ante um universo pictórico insólito, mas que nos atrai. O universo de André Lafetá cria mitos e nos impele a criar, em nosso Ser, nosso próprio **Coisário**, nosso próprio universo de cores, nossa própria arqueologia do Ser, nossa própria ruína do passado, nosso templo sentimental de cores e formas.

Foto Divulgação



André Lafetá. Acrílico s/ tela, 122 x 113 cm. 2000

Foto Divulgação



André Lafetá. Acrílico s/ tela, 217 x 130 cm. 2000

## VISAGISMO: Harmonia e Estética

Autor: PHILIP HALLAWELL

Editora: SENAC SÃO PAULO

EDITORA

288 páginas, 143 ilustrações

R\$ 45,00

Palavra derivada do francês *visage* (rosto), visagismo é a arte de embelezar ou transformar o rosto por meios estéticos, principalmente com maquiagem e corte de cabelo.

O livro aborda o assunto de maneira inédita e é dirigido a todos que se interessam pela beleza e a arte de criar uma imagem pessoal.

Mostra como a linguagem visual se aplica ao visagismo e como utilizá-la para reconhecer as características individuais do rosto e fazer uma leitura da personalidade de uma pessoa. Por fim, mostra como usá-la na criação de uma imagem pessoal que enaltece qualidades, minimiza fraquezas e modifica percepções, quando aplicados à maquiagem, ao corte de cabelo e a outros recursos, inclusive à cirurgia plástica.

É ricamente ilustrado, com desenhos que revelam os princípios da arte do visagismo e dos processos que levam à criação de imagens pessoais que embelezam e que sejam de acordo com os propósitos de cada pessoa.

### Sobre o Autor

Philip Hallawell nasceu em São Paulo e foi educado na Inglaterra e nos EUA. É autor dos livros da série *À Mão Livre* (Ed. Melhoramentos) e criou e apresentou a série da TV Cultura *À Mão Livre*. É artista plástico com mais de 40 exposições desde 1975. É arte educador e palestrante, com especialização na linguagem visual e em criatividade.

O Processo Criativo de uma obra atual em <http://www.itu.com.br/cultura/arte/philiphallawell/index.htm>

A Arte de Philip Hallawell em

<http://www.cybermind.com.br/hallawell>

Portfólio em

<http://www.absolutearts.com/portfolios/p/philson>

Para associar-se ao Grupo À Mão Livre, do yahoo grupos:

## Fukuda and the space of silence

Sol Biderman – ABCA/ SP

It has been said that the two most artistic nations in the world are Japan and Italy. The Italian colony in Brazil has provided the country with some of its most creative painters. Japanese artistic sensitivity is also present in some of the best works of Brazilian art – Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Taro Kaneko, Wakabayashi, Tikashi and Takashi Fukushima, just to name a few. Fukuda is a major manifestation of the Japanese sensitivity in Brazilian art. His abstract works contain the limpid lines and control of Japanese sensibility and the warm colors and the surprising and the unexpected irregular texture of the Latin soul, born as he was in Indiana, Sao Paulo of a Japanese immigrant family. His complex interlinking of spatial context and the harmonious association of warm and somber colors with textures and tones which appear to be simply applied—almost haphazardly—underlie a complex structuring and control which characterizes Oriental art.

Warm, vibrant colors are juxtaposed against the most sedate hues with remarkable elegance. The lyrical quality of Fukuda contrasts with his calm beige and off white hues.

A unique characteristic of his art is his use of the space of silence. Nearly nine tenths of the abstract painting on the cover of the catalogue of his show at the Galeria Andre is the beige gray of silence—but a sudden bolt of blue and bright orange electrifies the silence. This is his characteristic—sudden splashes of brilliant color, which on their own might even be garish, but work wonderfully in the context of the solemn hues which cover most of the canvas surface.

In his paintings and in his sculptures Fukuda pertains to that breed of artists who nurtured by the evidence of reality, take flight transmitted through the strokes on the canvas. His recent exhibits in Coral Gables, Boca Raton, Japan, Paris and Los Angeles have given Fukuda the recognition he rightly deserves. And his works in the museums and private collections of banks in Sao Paulo, Brasilia, New York, London, and Geneva attest that the mantle of Manabu Mabe has fallen on him.

What the critic Carlos von Schmidt refers to as anti-volume in his sculpture, Fukuda calls gaps, empty spaces – known in Portuguese as *vasados* – “In my bronze sculptures these openings or empty spaces give the work a sense of lightness, airiness. In visual terms, it breaks the unity or continuity of the bronze, making it seem lighter. I achieve different colorations or patinas from the bronze by polishing some areas more and leaving other parts unpolished, while the automotive paint provides an adherent color to the metal, variegated tones of red, blue and off white.”

“In my sculpture as well as in my paintings what predominates is my Oriental sensitivity, but since I was born and raised in Brazil I capture the tropics through color and movement.”

“After leaving Lins, where I grew up I moved to Sao Paulo, but more than twenty years ago I moved to Curitiba. Life is at a slower pace here, it is cleaner, more conducive to my work. Besides it gives me time to do other things, golf for example. I love to play golf and manage to put in two games a week. There is something oriental about golf. It requires a great deal of concentration and patience. I have been playing in championships all over Brazil and I concentrate on the ball as intensely as I concentrate on my paintings and sculpture “

## Albert Eckhout volta ao Brasil quase quatro séculos depois



Composição com Mandiocas. Óleo s/ tela, 90 x 90 cm.

Enock Sacramento - ABCA/ SP

Nos últimos anos, tivemos oportunidade de ver, no Brasil, algumas das obras que Albert Eckhout realizou no país durante o período de ocupação holandesa. Foi, todavia, em 2003, quase quatro séculos depois, que o conjunto completo das 26 telas chegou ao Brasil.

O ineditismo do evento e sua importância cultural justificaram sua indicação para concorrer ao Prêmio Paulo Mendes de Almeida, da ABCA, referente ao quesito Melhor Exposição do ano de 2003, no Centro Cultural Banco do Brasil.

Albert Eckhout foi um dos 6 pintores que vieram para o nordeste brasileiro com o conde holandês (e príncipe alemão por nascimento) Maurício de Nassau-Siegen, que governou o Brasil Holandês durante mais de sete anos como administrador da Companhia das Índias Ocidentais. Chegou com 27 anos de idade e partiu com 34. Suas pinturas de índios, mamelucos, mulatos, negros são preciosos documentos pictóricos sobre tipos étnicos brasileiros, seus utensílios, indumentária, armas, costumes, registrados e recriados num clima de forte exotismo e em meio a uma flora e uma fauna exuberantes. Em “Dança dos Tarairiu”, ele nos apresenta oito guerreiros e duas mulheres com expressões e gestos bem naturais, fugindo da representação barroca e maneirista da época. A flora tropical aparece como naturezas mortas muito curiosas em que frutos e legumes, não raro partidos para mostrar suas estruturas internas, são dispostos sobre uma platibanda, encimados por um céu carregado de nuvens que, às vezes, remete a Caravaggio.

O relacionamento do Brasil com este conjunto pictórico excepcional esteve amortecido durante muito tempo. Foi Dom Pedro II o primeiro a manifestar interesse por ele e a encomendar a realização, em 1876, das seis cópias de índios tapuias e tupis, que se encontram no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Mais de 50 anos depois, o diplomata e estudioso de arte Argeu Guimarães publicou “A Sereia Escandinava” (1930), responsável por um avivamento de interesse pelas obras brasileiras de Eckhout. Outros estudos seguiram-se a esse, entre eles os de Thomas Thomsen (1938), Michel Benisovich (1943) Joaquim de Souza-Leão (1948-1973), José Antonio Gonsalves de Mello (1958), Enrico Schaeffer (1964-68),



Mameluca. Óleo s/ tela, 268 x 165 cm.

J. R. Teixeira Leite (1968), R. Joppien e Jugh Humour (1976-79)

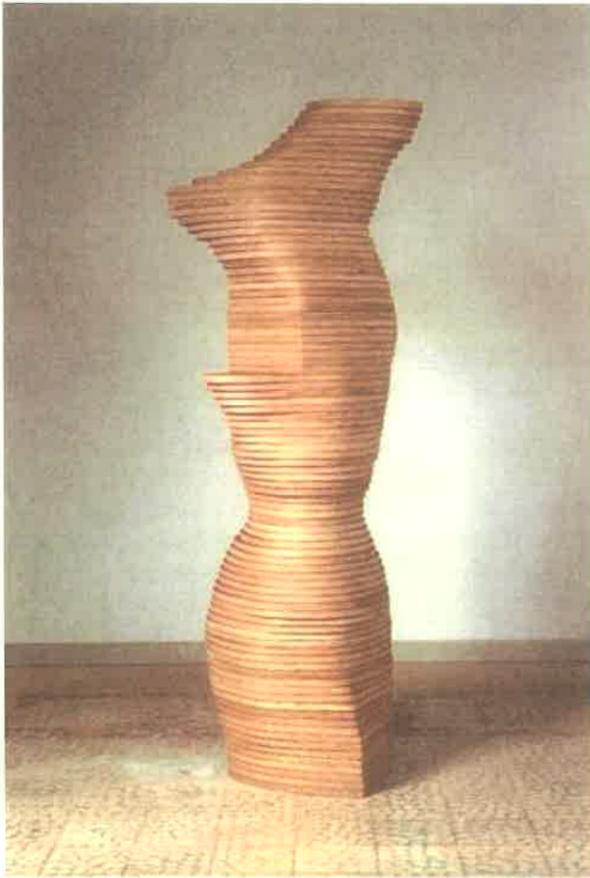
Em 1968, algumas obras de Eckhout participaram na mostra “Os Pintores de Maurício de Nassau”, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, Clarival do Prado Valadares, membro da ABCA e um dos detentores do Prêmio Gonzaga Duque da entidade, aproximou-se do assunto. Anos depois foi procurado pelo embaixador brasileiro na Dinamarca, Hélio Scarabôto, interessado em tornar mais conhecido dos brasileiros o notável conjunto de pinturas guardado na Seção Etnográfica do Museu Nacional de Copenhague. Desse contato resultou o livro “Albert Eckhout - Pintor de Maurício de Nassau no Brasil 1637/1644”, editado pela Livrorarte, em 1981, com apoio do Ministério da Educação e Cultural e do Estado de Pernambuco.

Desde então o interesse pela coleção oferecida por Maurício de Nassau ao rei Frederico III da Dinamarca, no século XVIII, cresceu continuamente. Alguns envios parciais foram realizados pelo reino da Dinamarca ao Brasil em diferentes épocas, como a das comemorações Brasil 500 Anos. No ano passado o conjunto chegou completo, como resultado de um trabalho de mais de 10 anos de negociações com o governo da Dinamarca empreendido por Jens Olesen, passando por Recife, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Foi visto por mais de 1 milhão de pessoas. Registre-se que da comitiva chefiada por Nassau participou ainda Frans Post, responsável pelas primeiras e mais notáveis paisagens do Novo Mundo. E que os pintores de Nassau inauguraram a pintura no Brasil. Antes deles, pouco existia na colônia portuguesa além da cerâmica e do trançado.

Neide Marcondes - ABCA/ SP

# ARCO

## Espaços da Cena Contemporânea O Vibrátil Movimento das Galerias de Arte



Neide Marcondes

Madrid - fevereiro 2004  
**ARCO** > Feira Internacional de Arte Contemporânea, Madrid, em sua XXIIIª edição, com visitação de 200.000 pessoas durante cinco dias, êxito singular segundo os responsáveis, onde foram realizadas numerosas vendas institucionais e privadas, com momentos de negócios, apreciação e investimento em sinestesia neste epocal/hoje, em momento e espaço rápidos como o do tempo/luz em um poder presente, como sendo algo do futuro.

O espaço globalizado dos não-lugares está fragmentado em lugares. A Grécia, com o caráter de país convidado, comemorou a *anamnesis* (rememoração) em suas

quinze galerias, com produções as mais atualizadas do panorama artístico, cujos artistas redefinem a arte grega, deixando para trás o âmbito estritamente local, reassumindo a conscientização global e a capacidade multidisciplinar e tecnológica. Assim, Nikos Navridis ou Maria Papadimitriou atrevem-se a se desligar da férrea identidade nacional. Novas tecnologias estão refletidas entre os artistas da galeria *Kappatos*. Pintura, instalação e performance centram-se nas obras de Marina Abramovic e Lynda Benglis.

**ARCO** > e as tendências mais ecléticas e atrevidas do panorama contemporâneo. O espectador vê-se em invólucros de trabalhos realizados com todo tipo de suportes e materiais, (inspirados) em temas universais, que convidam à reflexão das mutações do mundo contemporâneo. Logo à entrada dos pavilhões 7 e 9 da *Feria de Madrid, Parque Ferial Juan Carlos I*, uma instalação performática convida o participante a entrar na obra *Nube Tormenta*, elaboração da galeria *Max Estrella*, que marcou a tendência *Arte y Naturaleza* e atrai a atenção para a chuva randômica, que despenca do alto de formas nuveadas. A escultura, da vanguarda ao experimental, está representada em linguagem maniqueísta de vida e morte, na instalação *Pausa* da galeria *Nordentrake* (Alemanha/Suécia). Assim, também, os pormenores ativos de partes do corpo, como pés e mãos siliconados, da artista brasileira *Marta Strambi*, atraem a atenção do público para o stand da galeria *Valu Ória* (São Paulo).

A galeria *Quadrado Azul*, da cidade do Porto, também apostou forte na escultura, com as do português contemporâneo *José Pedro Coft* e na da artista catalã *Susana Solano*. Em grandes dimensões também estão representadas, ou melhor des-apresentadas, nas obras de *MP & MP Rosado*, com a tela *Colmena Negra* e na escultura *S/Título* de *Rui Sanches* com material mogno contraplacado. Mas nas paredes, a atenção irá para a pintura sobre tela, *referencia 3-4-106*, de *Angelo de Sousa*, de Moçambique, com atividades docentes na cidade do Porto.

As instalações e esculturas/objetos quase que preenchiam os stands, mas os grandes negócios comerciais e



Neide Marcondes

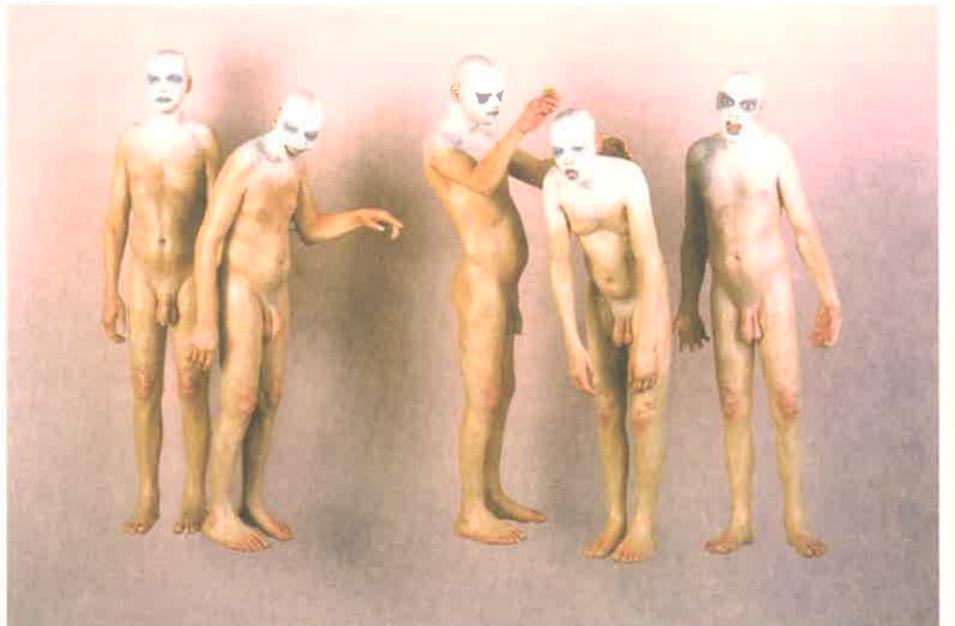
Jorge Oteiza - Instalação Cabeças. ARCO 04, pavilhão 7



Neide Marcondes

Penke, Homens. ARCO 04, pavilhão

investimentos pareciam mais acontecer com as pinturas e as fotografias expostas. A ARCO consolidou a fotografia como suporte para a criação artística. Cada vez mais os artistas elegem a câmera e negativos com expressividade e elaboração. Desde as colagens e experimentos fotográficos das Vanguardas (como a exposição da artista alemã *Hannah Höch*, que ocorre simultaneamente

Richard Stüpl - *Futile Attempt to know oneself II*. Galeria Townhouse, Miami. Foto Neide Marcondes

no *Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia*), como as fotografias dos anos 50, 60 e 70 estão no marco de programa *Futuribles* da galeria *Changing Rele* (Nápoles) e dos jovens espanhóis contemporâneos da galeria *Dels Àngels Urríes* (Barcelona) e dos brasileiros *Mauricius*, fotos em suportes tradicionais, e *Fulvia Molina*, fotos integradas em material translúcido, ambos artistas da galeria *Valu Ória* (São Paulo). *Richard Stüpl* (Toronto/Miami) apresenta suas fotos com os efeitos do pós-modernismo e a nova tecnologia está presente nas idéias *neutral selectionism* nos vídeos-works de *Warren Neidich*.

*Picasso, Braque, Miró, Vasarely, Torres-Garcia, Tanguy, Julio Gonzals, Chillida, Oteiza, Penke, Calder* (este também com a exposição *La Gravedad y La Gracia* no *Centro de Arte Reina Sofia*) demonstram a criação/invenção moderna e transgressora nesta Feira Internacional.

A galeria *Susana Kullí* (Zurique), entre madeiras, pinturas, salienta-se pelo novo minimal, de um supermodernismo, plasticamente limpo, repetitivo de um *less is more*, como na obra *Four Men...2003*, de *Panya Clark Espinal* (Toronto).

A *New Media Art* confirmou o impulso experimentador das novas tecnologias e no *Foro Internacional de Expertos en Arte Contemporáneo*, contou, entre outros, com a artista brasileira *Diana Domingues* (Caxias do Sul) e *Fred Forest* (Nice).

*ARCO, a vista de pájaro*, instalação do artista madrilenho *Angel Borrego*, êxito de público com o seu espaço aéreo: plataforma elevadora de 4m2, com cadeirões giratórios, que proporcionam visão aérea da Feira, através de cristais metacrilados, pintados em cor laranja e esculturas de vidro com fotos elaboradas pelo próprio Borrego. "Foi um espetáculo, uma área de descanso, de *chill-out* como um momento de tranqüilidade em visão de pássaro para a ARCO, pavilhão 7; queremos nos apropriar simbolicamente do espaço aéreo de ARCO", palavras de Marcelino Garcia, membro do Conselho de Cultura de Alcorcón.

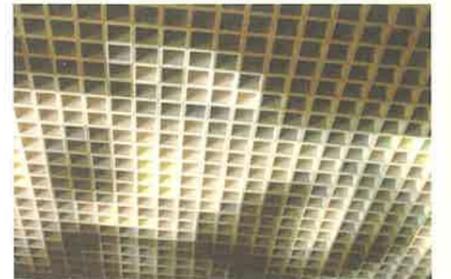
As galerias, entre espaços de descanso e reflexão, são as estrelas do mercado. Para o crítico

Neide Marcondes

espanhol e galerista Nacho Ruiz, a galeria "é fundamental, é o suporte da arte e o nexo de união entre os seus atores: artistas, comissários, críticos, instituições e colecionadores."

É preciso considerar, no entanto, e esta é uma reflexão da Autora do presente texto, que em um mundo possível futuro e agregador, o processo ativo do mercado de arte requer a centralização e participação dinâmica das galerias de arte em feiras empresariais, para fomentar a arte contemporânea como, no caso, a do fervilhante fevereiro/04 em Madrid.

Neide Marcondes

Panya Clark Espinal - *Four Men... 2003*. Galeria Christopher Cutts, Toronto.

# Frida Kahlo

dificuldades, o que era uma pneumonia?

Com aquele acidente, os

deuses do Olimpo tiraram do mundo a médica que ela teria sido e nos legaram a imortal artista. Esta nasce quando sua mãe manda colocar um dossel na cama, na qual se recuperava, e ali instala um opressor e, ao mesmo tempo, libertário espelho (sempre ele!), de tal forma que ela se via o tempo todo. É esse o motivo da grande proporção de auto-retratos na sua pequena produção de toda sua carreira de pintora. A partir daí, ela tinha a si para ver e, com a dor e o sofrimento, forjou a idéia de sua própria pessoa. Aprendeu a perceber uma realidade objetiva tão cruel que, mais tarde, André Breton, surpreso com o conteúdo de sua pintura, a classifica como surrealista.

— Não sou surrealista, pinto o que sinto — dizia Frida em resposta.

São, sobretudo, seus sentimentos, estampados nos auto-retratos que

a

consagraram.

E l e s

escancaram

o seu íntimo

e suas

emoções, em

óleos, a

registrar suas

deficiências

físicas, sua

ansiedade,

angústia,

depressão e

de tudo mais

que ela

sentia, se

expondo ao

espectador

c o m

surpreendente

segurança

para quem

parecia só

existir na dor.

Por isso é preciso prestar aten-

ção às datas de seus auto-retratos, conhecer sua biografia para compreendê-los, de acordo com o seu viver no momento em que foram executados. Ela confidencia, em cada um deles, o que se passa no seu interior: lição de pintura e de vida ao declarar sua tristeza, como no óleo *Memória-o Coração*, de 1937, quando descobre o caso amoroso entre sua irmã, Cristina, e seu marido Diego Rivera. Mediante a figura de um coração desproporcional a sangrar e a amputação das próprias mãos na tela, Frida acaba por reconhecer sua impotência ante a relação dos dois: o que fazer com duas pessoas que ela ama e que a ferem? Não podendo ou não querendo agredi-los, Frida se auto-agride na tela. Em auto-retrato de 1944, diz da sua infundável dor física, quando expõe seu corpo aberto ao meio, crivado de pregos e sustentado por um colete de aço, e exhibe sua solidão representada no deserto ao fundo do quadro.

Ao contrário, quando se põe no lugar de Carmem, *femme fatale* de Bizet, se pinta linda e sedutora, adornada com a flora mexicana, mas, no mesmo quadro, lembrará ao espectador o seu padecimento de Madalena, através de um colar de espinhos no colo, como se convivessem nela as três mulheres

do seu nome.

Pintava a si mesma para

presentear

amigos, ou

por gratidão a médicos, que lhe davam algum alívio. Por isso, não há enigma a ser decifrado, quando grita nas telas seu sofrimento. Vaidosa, fará todos os esforços para esconder os defeitos físicos oriundos da pólio, razão por que são pouquíssimos os quadros ou estudos nos quais aparece seu pé enfaixado ou sua perna vitimada pela doença.

Quando o auto-retrato é de corpo inteiro, essas partes estão sempre escondidas sob longos e belos trajes mexicanos. Frida Kahlo hoje, além do nome de brava guerreira e artista incontestado, deveria ser também sinônimo de sofrimento e de dor.

Em 1940 ela se pintou num óleo no qual há um colibri como adorno no seu colar de cipó.

Anos depois ela o desenha novamente, agora com as asas abertas e colocadas no lugar de suas espessas sobrancelhas, o corpo do pássaro

ocupando parte

do seu nariz

e o bico formando

uma espécie de

terceiro olho

na testa. Deveria ter pintado uma

águia, tão grande

era sua garra

perante as

vicissitudes da

vida. Se o leitor se der ao trabalho de

observar sua

fotografia tirada pelo seu

amante americano

Nicholas Murray, verá

que as

sobrancelhas não são tão espessas quanto ela as

vivia e pintava. Elas foram se transformando e se tornaram marcas registradas, na mesma proporção em que aumentavam suas lágrimas dentro de si. Ela nunca chorava em público. Exagerando nas sobrancelhas, desvia o olhar do espectador dos seus olhos tristes para que ele os visse menos e não reconhecêsse sua intimidade de eterna dor física. Hoje basta um olhar de soslaio sobre qualquer de seus auto-retratos para nos assegurar de tudo que ela viveu e sentiu. E nem seu “bigode”, que Rivera tanto prezava, era tão marcante e visível como ela o pintou. Com o “bigode” tão nítido nos auto-retratos, ela esclarece ao espectador sua ascendência, que não tinha sangue de indígenas; Estes, como se sabe, são imberbes. Esclarecia também a bissexualidade que já havia sido demonstrada desde jovem, quando se deixava fotografar em trajes masculinos, e ratificada pelas várias amantes que teve, todas incentivadas pelo marido. A mesma bissexualidade que expôs na tela *Flor da Vida*, de 1943, na qual uma flor exótica é transformada em órgãos sexuais — masculino e feminino — e o útero convive com o *phallus*.

O ano de 1946 foi terrível por causa da cirurgia a que foi submetida em Nova Iorque. Ela registra esta passagem de sua vida se retratando

do como um indefeso cervo coberto de flechas atiradas por caçadores impiedosos. Tal qual no mito de Pandora, lhe havia restado na caixa apenas a esperança, por isso pinta no mesmo ano: *Árvore da Esperança, Mantenha-me Firme*, título retirado de uma de suas canções preferidas. O quadro está dividido em duas metades. A primeira representa o que ela é naquele momento: as costas de um corpo feminino com uma grande incisão na região lombar; nele não há rosto, apenas alguém se contorcendo em dores. Na outra metade ela expõe seu desejo: linda e indolor, sentada com trajes típicos vermelhos, um grande laço na cabeça e o colete idealizado: em suas mãos.

A presença de quadros em metades já havia sido registrada desde 1932, quando de sua viagem aos Estados Unidos, país ela detestava. À esquerda do quadro está o seu México amado e humano, visto através da arquitetura asteca, a flora e a mitologia locais.

À direita há a presença da pujança industrial americana, paixão de Rivera, com motores, máquinas e tubos, além da palavra Ford em quatro grandes chaminés. Fora do centro do quadro ela segura a bandeira do México. Para quem era integrante do Partido Comunista Mexicano, o recado não poderia ser mais claro. Mais tarde, quando se divorciou de Diego, contou toda a sua dor da perda do marido amado através da pintura de um dos seus poucos quadros de grandes proporções, no qual há duas Fridas em tamanho natural. Numa ela segura uma medalha com o rosto de Rivera. Ela é, nesta metade, toda asteca e exhibe seu coração pintado e inteiro como se dedicasse essa metade ao seu país. Na outra metade ela é a mulher de coração modificado, trocada por outra, a se apresentar com roupas européias. Na mão há uma tesoura cirúrgica tentando estancar a hemorragia da artéria que não tem mais salvação.

Mas ela não se mostrava pessoalmente apenas com dores, sofrimentos, coletes ou corações abertos. Frida Kahlo sempre foi uma mulher fascinante no trato pessoal, inteligente, independente, corajosa no seu tempo e com uma vitalidade desconcertante e paradoxal para os conhecedores de sua biografia. Apesar de nunca ter pintado um auto-retrato sorrindo, amava a vida, a família inteira e, em especial, o pai, a quem ela sempre foi grata e tratou com generosidade. E foi com essas qualidades que ela também se pintou com flores e fitas, micos e pássaros, lenços e flores, papagaios e cachorros, e encantou homens tão fascinantes quanto ela, incluindo Trotsky, André Breton, Marcel Duchamp, Kandinsky, Picasso e uma multidão de admiradores. Frida Kahlo foi a primeira pintora mexicana do século 20 a ter um quadro adquirido pelo Museu do Louvre em Paris, seu auto-retrato intitulado *A Moldura*, uma composição arrebatadora pelas cores das flores e dos pássaros a cercá-la, com o suporte da colagem de vidro sobre uma folha de alumínio. Os auto-retratos de Frida hoje continuam nos olhando e nos fazendo a mesma pergunta que faziam quando Frida se olhava no espelho, implorando e aguardando uma resposta da agonia que a imortalizou.



As Duas Fridas. Óleo s/ tela. 1939.

## Frans Krajcberg

### Um signo da natureza



Foto Divulgação

Talvez porque sempre soube o exato valor do poder material, talvez porque um dia perdeu absolutamente tudo, pois a selvageria humana lhe dera apenas Morte e Destruição.

Em 1947, na sua primeira noite que passou em São Paulo, Frans Krajcberg dormiu num banco de jardim na Praça da República. Estava só, pois sua família, de origem polonesa, morreu inteira nos campos de concentração. Veio de Paris, e conta que só conseguiu viajar graças à ajuda de Chagall e Léger, que lhe compraram uma passagem de terceira classe. Aqui não conhecia ninguém, não falava português, mas mesmo assim conseguiu um emprego. Foi gari e depois operário. Em 1951, ajudou a montar a 1ª Bienal de São Paulo; nesse mesmo ano realizou também sua primeira exposição individual. Ficou em São Paulo pouco tempo, até 1952.

Através da família Klabin, foi trabalhar no Paraná e lá aconteceu a grande virada, o seu encontro com a natureza brasileira e as queimadas. Vida e morte, uma metáfora da guerra. Revolta. Nesse momento, estava definido o tema e o material de toda sua produção. Utilizando-se de troncos e raízes, restos e abandonos de

queimadas ele reconstrói a natureza. São visões apocalípticas e proféticas.

A sua iconografia simbólica é, misteriosamente, a própria realidade. Recria o antagonismo do ato da destruição com a beleza estética. Faz renascer a memória da vida através da morte. É ideologia não partidária, é ética e estética. É consciência planetária. Em simbiose, artista e natureza falam um por meio do outro. O artista grita em eco os gritos da natureza. Reinventa a destruição com o material que restou das florestas após o fogo. Dá forma à agonia insuportável da alma humana.

Premiado na 4ª Bienal de São Paulo, em 1957, voltou para a Europa e iniciou sua carreira internacional. Bem poucos artistas conseguiram realizar uma trajetória como a dele. Em 1978, com o crítico Pierre Restany, líder do movimento *Nouveau Réalisme*, escreveram "O Manifesto do Rio Negro", antecipando para o mundo as discussões sobre Ecologia. Para Frans Krajcberg, há muito tempo que o sentido artístico ultrapassara a velha discussão a respeito da forma, e transformara o artista naquele que esteticamente desperta consciências. Para não ser confinado num manicômio, como ele mesmo diz, fez da arte seu grito de revolta contra a destruição sistemática da natureza.

Krajcberg é inconfundível e ninguém ousa imitá-lo. Ser solitário é sua sina. Alheio aos modismos e às imposições do mercado, conseguiu uma identidade artística e comportamental, no mínimo, única. É local e global, é arte e projeto de vida.

Frans Krajcberg - Raízes. Escultura em madeira pintada, 170 x 94 cm.

**Dalva de Abrantes - ABCA/ SP**  
Em Frans Krajcberg é impossível separar a obra do artista. Mais do que criar ele é a própria fúria da sua criação. Embora reconhecido há tanto tempo, Krajcberg vive de uma maneira tão despojada que chega a chocar até mesmo os padrões menos tradicionais. Ele não possui nada de material, nada além da sua obra. Seu despojamento lhe permite voar mais livre, mais leve e mais longe. Apenas o seu legado artístico já bastaria para encantar a qualquer um, mas Krajcberg é também atitude. Coerência. Coragem. O atual mercado de arte se transformou, para muitos artistas, numa grande paranóia coletiva, sendo, às vezes, a única meta de suas vidas. Fez com que, ingenuamente, confundissem reconhecimento com cotação. Suas obras se transformaram em produtos. Chegam rotuladas para um público instável que cumpre passivamente o papel de bom consumidor. Galeristas e marchands funcionam como verdadeiros cócigos de barra em supermercado. Em nenhum momento de sua vida, essa engenhosa ilusão mercantilista atraiu Krajcberg,

## Rachel Whiteread

no Museu de Arte Moderna de São Paulo

*Em março, a maior escultora inglesa da atualidade chega ao Brasil, onde expõe 21 esculturas*

O Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP – recebe, de 19 de março a 02 de maio, uma mostra de 21 esculturas da mais importante escultora inglesa da atualidade, Rachel Whiteread. Ela virá a São Paulo prestigiar a abertura da mostra, que ocupará a Grande Sala do MAM. A exposição tem o patrocínio do British Council e do Ministério da Cultura e conta com a curadoria de Paulo Venâncio Filho.

### Esculpindo o vazio

O espaço que não nos damos conta e no qual nos movemos é a fonte de inspiração de Rachel Whiteread, que imprime à escultura um sentido novo ao trabalhar o "espaço negativo" entre os objetos, todos relacionados à rotina do homem. O espaço debaixo de uma cadeira ou mesa, o vazio debaixo de uma escada, o interior de um armário, sala ou quarto, colchões, pias, sacos de água quente... Whiteread materializa o que não se vê; torna vivo o "vazio" de cada objeto.

O material mais utilizado pela escultora é o gesso, através da técnica tradicional da moldagem, contrapondo-se à sua inovadora forma de esculpir. Os objetos têm escala e dimensões humanas, refletem suas funções e a intimidade que têm com nossa vida. São testemunhas silenciosas de momentos privados do dia a dia de cada um de nós. Coisas domésticas, banais. O tamanho de um quarto esculpido por Whiteread, por exemplo, corresponde ao espaço que necessitamos para circular e guardar nossas intimidades.

### As obras

Seu trabalho mais conhecido (e polêmico) é *House*, de 1993, um molde de cimento do interior de uma casa vitoriana, cuja controvérsia em torno da sua existência e posterior destruição chegou a ser objeto de discussão no Parlamento Britânico. A primeira obra que chamou a atenção do público foi *Ghost*, o molde do interior de um quarto, exposto na Chisenhale Gallery em Londres. A escultura é um grande cubo de gesso, composto por vários cubos menores dispostos uns sobre os outros de forma organizada e precisa. Há um espaço almofadado que sugere uma

porta, que não pode ser aberta; no lugar da maçaneta há um orifício. É o fantasma de um quarto, daí o seu título. Em 1993 Whiteread ganhou o Turner Prize, o prestigiadíssimo prêmio inglês de artes; em 1997 representou a Grã-Bretanha na Bienal de Veneza. Em 2000, fixou seu trabalho em Viena, no Holocaust Memorial. E embora mantenha uma independência em relação a grupos, logo que começou sua carreira foi associada ao chamado fenômeno YBA – Young British Artist, movimento de jovens artistas britânicos que a partir dos anos 90 causou sensação no mundo da arte.

### A palavra do curador

Na opinião de Paulo Venâncio Filho, a obra de Rachel Whiteread expõe a solidão do mundo contemporâneo. – É impessoal, crua, sem cor, como uma televisão desligada. É forte, instigante. Nos remete ao universo da casa, nos mostra os espaços que utilizamos e não percebemos. Ela molda os sinais das nossas marcas inconscientes, sentença.

### O British Council a as artes

Desde 1951, quando colaborou com a primeira Bienal de São Paulo, o British Council vem desenvolvendo no Brasil relevantes projetos no âmbito das artes. Nestes anos, o British Council trouxe ao país alguns dos artistas de maior influência no Reino Unido, atraindo um público cada vez mais interessado em cultura contemporânea. A exposição dá continuidade à grande mostra de obras trazidas do acervo da Tate realizada na Oca, em São Paulo, onde foram expostas duas esculturas de Rachel Whiteread.

**Patrocínio:** British Council e MinC

### Serviço:

Evento: Rachel Whiteread, curadoria de Paulo Venâncio Filho

Local: Grande Sala - Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM SP

End. Parque do Ibirapuera, portões 2 e 3 - tel (11) 5549-9688/ 5085-1300

Período: de 19 de março a 02 de maio de 2004

Horários: terças, quartas e sextas-feiras, das 12h às 18h, quintas-feiras, das 12h às 22h, e sábados, domingos e feriados, das 10h às 18h

Ingressos: R\$ 5,00 (estudantes pagam meia)

Sócios do MAM, crianças até 10 anos e adultos com mais de 65 anos não pagam entrada. A entrada é franca às terças-feiras, durante todo o dia, e às quintas-feiras, a partir das 17h

Estacionamento gratuito no local

**Site:** [www.mam.org.br](http://www.mam.org.br)

## POÉTICA DE UM JARGÃO HERMÉTICO

Qual o sentido do uso de um jargão hermético, em qualquer área de conhecimento? Não alarmar o doente quando de um diagnóstico ainda provisório, na medicina? Ou evitar especulações no mercado, no caso da economia? Como se percebe, uma linguagem complexa e fechada, é acessível apenas aos iniciados; e fica restrita. É ainda um modo – oficial e aceito – de impedir o acesso da maioria das pessoas àquele conjunto específico de conhecimentos. Em síntese, uma espécie de censura permitida.

No caso da arte, qual o objetivo para dificultar o acesso a essa metalinguagem, ou seja, à linguagem que fala da arte? Se a arte, ela mesma, é complexa, e mais ainda se torna, ao se apresentar de modo a questionar as próprias características de arte, unidas pelas instituições ao longo do tempo, escrever ou falar sobre a arte não teria a função social de traduzir, para todos, o decodificável por poucos, apenas?

Entre tantos termos usuais do vocabulário da teoria e da crítica da arte, tomemos como exemplo uma, apenas: poética. Não há conversa de *vernissage* que dure mais de cinco minutos sem que essa palavra seja pronunciada. Entre os universitários da área, o tempo é menor. E mesmo nas publicações de toda natureza sobre arte, nas mais diversas mídias, incluindo, de modo especial, a internet, a palavra poética toma parte na redação dos mais variados textos. Embora estando a compor um título de livro ou de uma conferência proferida por autoridade internacional, parte-se do pressuposto que para todos está claro o

conceito de poética e que, possivelmente, ele é unidirecional. Por outro lado, um leigo, ao ouvir esta palavra, pensa logo que o artista plástico também faz poemas...

Tentando fazer uma brevíssima poética da poética, comecemos por Aristóteles, o primeiro a intitular uma obra homônima ao assunto ao qual dedicou-se: *Poética*, que fala da dramaturgia clássica grega e da poesia, o que consiste, praticamente, em uma só coisa. Entretanto, Platão, que o antecedeu cronologicamente – e que é menos hermético que Aristóteles – teve uma visão mais ampla desse conceito, o que pode ser observado em um dos diálogos de sua obra *O Banquete*: “...sabes que ‘poesia’ é algo múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas”.

Aí temos, em primeiro lugar, “o passar do não-ser ao ser”, que traz implícita a questão de o homem também poder criar. Esta noção sofre, posteriormente, durante a Idade Média, severas críticas, pois criar, do latim *creare*, quer dizer “fazer do nada”, ou seja, uma prerrogativa divina. Em segundo lugar, a fala do personagem d’*O Banquete* contém a abertura do termo poética a todas as artes ou, mais especificamente, à ‘confecção’, ao fazer de todas as artes.

O uso contemporâneo da palavra poética contempla ambas as questões, ou seja, tanto o uso de poética para além de poesia literária, quanto à referência ao processo de criação, em si, e não à obra pronta. Assim sendo, poética, hoje, é o gerúndio, é o fazer fazendo, é o antes e o durante, o que pode ser relacionado à uma obra em especial mas, na maioria dos casos, diz respeito ao processo do artista, considerado o todo da obra.

Para a “confecção” desta reflexão, ou para a “fabricação” do sentido de uma palavra hermética, qual seja, ‘poética’, atualizando-a para o contemporâneo contexto da arte, uma visita à etimologia é indispensável. É curioso que tanto no grego quanto no latim há registro da palavra ou, ao menos, de sua raiz etimológica: *poetica, ae*, no latim, tendo como significado “obra poética, versos” e no grego, *Poiétiké*, “faculdade, talento poético”, segundo Houaiss. O elemento de composição da palavra é *poese*; e, segundo a mesma fonte, *poese* é “criação, fabricação, confecção, obra poética,

poema, poesia’. Sua presença no vocabulário de duas línguas ancestrais nos reiteram a existência do fenômeno desde tempos imemoriais.

Dos latinos aos seus descendentes romanos, chegamos na atualidade para tentar entender o sentido que Luigi Pareyson dá à poética. Em *Os problemas de Estética*, para discutir o assunto “o processo de criação”, ou seja, nos termos aqui tratados, a poética, Pareyson apresenta antinomias entre Croce e Dewey. Baseando-se em Benedetto Croce, em um extremo, ressalta a posição dos que acreditam que a obra “irrompe, já perfeita, no mundo humano”, embora ressalte o autor, não se tratasse de reeditar Michelangelo, pois para o *gênio* renascentista as esculturas já estavam prontas dentro do bloco de mármore; ao escultor bastava a tarefa de retirar-lhe os excessos. De outro lado, Pareyson contrapõe a Croce John Dewey, o qual destaca a importância da operosidade humana na busca e na tentativa angustiante para chegar às suas realizações, inclusive na arte. Em termos reducionistas, Pareyson apresenta idéias um filósofo representando os defensores da obra pronta, e as de um outro, defendendo a importância – e a prevalência, talvez - do processo de criação.

Pareyson preside brilhantemente a contenda de idéias por ele mesmo organizada, tentando, a cada momento, fazer a síntese dessas posições, de um modo conciliatório. E deixa claro que, para ele, estética é a reflexão teórica, ao passo que poética consiste no fazer, em si: “a distinção entre estética e poética é particularmente importante (...) estética tem um caráter filosófico e especulativo, enquanto que a poética, pelo contrário, tem caráter pragmático e operativo...”.

Neste sentido, para ele toda a prática com vistas ao artístico, todo processo de construção da arte é legítimo, cabendo à estética, ou à reflexão teórica sobre esse fazer, classificar, e não julgar. Isto fica claro em outra de suas afirmativas; ele diz que “do ponto de vista estético, todas as poéticas são igualmente legítimas: não se importa que a arte seja compromissada ou de evasão, realista ou idealista, naturalista ou lírica, figurativa ou abstrata, pura ou carregada de pensamento, douta ou popular, espontânea ou refinada, e assim por diante...”.

Deste modo, fica caracterizado que, embora em determinadas épocas da

história da arte a obra pronta tenha tido mais importância – ou somente e apenas ela tenha sido considerada – em outros períodos o fazer, o processo de criação (ou seja, a poética), assumem relevância no contexto da busca da compreensão da arte. E agora, vivemos um desses momentos, não impunemente, dado o hermetismo próprio da arte, em si.

Se é assim, por que um jargão hermético para falar sobre arte? Para mostrar erudição? Para manter certas “verdades” apenas entre os iniciados? Para preservar valores? Para impedir o acesso de “qualquer um” aos bens estéticos? Por mero sadismo?

Releiamos os gregos antigos e avaliemos: antes de Aristóteles escrever a sua *Poética*, Platão já havia apresentado, de modo mais fértil, sintético, objetivo, completo e claro, o sentido desta palavra. Aristóteles, ele sim, foi hermético.

Platão, este “apenas” propôs que o conceito de poesia fosse entendido como múltiplo; e que o homem pudesse criar, dando “vida” a o que não existia; que esse fazer, essa confecção, esse fabricar, esse “en train de...”, como diriam os franceses, esse “...ando” ou “...endo”, esse gerúndio, em qualquer forma de arte, fosse poesia, e que todos os artífices, ou artistas, para nós, fossem poetas.

E daí, pergunto eu: será que umas poucas noções sobre poética povoam as idéias de quantos a utilizam no seu vocabulário? E quanto a outras construções ainda mais herméticas e eruditas, por quanto tempo agüentaremos sustentar esse divórcio litigioso entre a arte e o público?

## Picasso versus Duchamp e a crise da arte atual

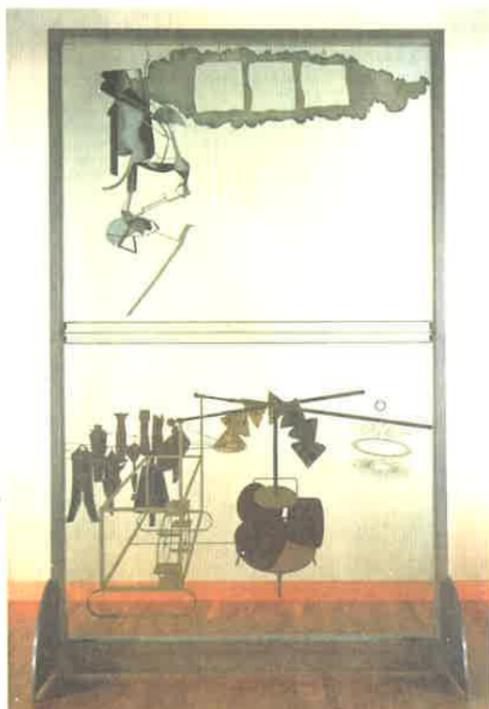


Picasso - *Mulher Chorando*, óleo sobre tela 60,8 x 50 cm. 1937

Alberto Beutenmüller - ABCA/ SP

Não há dúvida. Pablo Picasso e Marcel Duchamp foram os dois artistas de maior influência no século 20. Picasso, pelo conjunto de obras; Duchamp, pela negação da própria noção moderna de obra de arte. Podemos dizer que Picasso produziu arte em padrões clássicos: pintura, escultura, gravura, cerâmica. Enquanto Duchamp, depois de ter abandonado sua notável pintura, iniciou a construção da antiarte. Ambos passaram por seguidas metamorfoses. Em Picasso, as metamorfoses surpreenderam durante meio-século; mas, a inatividade de Duchamp não foi menos surpreendente, nem menos fecunda. Picasso foi o retrato do século 20. Suas mutações frequentes estiveram parí passu com as transformações da época moderna; desde o fim do Impressionismo até a II Guerra Mundial.

Octavio Paz, no prólogo de *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*, no Brasil editado sob título *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*, editora Perspectiva, coleção Elos, em tradução de Sebastião Uchoa Leite, diz haver *encarnações e profecias* em Picasso, quando o compara com as necessidades urgentes do século 20. E Paz conclui sobre Picasso: "Encarnações:



Duchamp - *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesma*. (o Grande Vidro). 1915-23.

em suas telas e em seus objetos o espírito moderno se torna visível e palpável; profecias: em suas mudanças nosso tempo só se afirma para negar-se e só se nega para inventar-se e ir mais além de si. Não um precipitado de tempo puro, não as cristalizações de Klee, Kandinsky e Braque, mas o próprio tempo, sua urgência brutal, a iminência imediata do agora".

Picasso busca a vertigem da *aceleração*; Duchamp opôs à vertigem da aceleração de criar, o *retardamento*. Na *Caixa Verde*, o francês anota: dizer retarde em lugar de pintura ou quadro. E acrescenta: "pintura sobre vidro se converte em retarde em vidro, mas retarde em vidro não quer dizer pintura sobre vidro". Esta frase explica o método de Duchamp, se a pintura é a crítica do movimento, o movimento é a crítica da pintura. Por que a escolha desses dois artistas neste ensaio? Porque são parâmetros, pólos opostos e limites de todos artistas do século 20, além de precursores da criação artística do século 21 e a crise que recém se instalou nas artes visuais de linguagem contemporânea. Voltemos aos dois gênios.

Picasso é o artista do devir e o que está passando, a um só tempo, do hoje e o arcaico, o artista que mudou tudo para que tudo restasse no mesmo lugar. O artista veloz que se permite ser do século 20 e de todos os séculos, sem deixar de ser do agora. Picasso foi um movimento que se fez pintura, mais que todas as escolas do século 20; foi e é o *pintor-tempo*.

A pintura de Duchamp, ou sua retarde, é de análise, de decomposição, o reverso do artista veloz. Se as figurações de Picasso saltam veloz do espaço imóvel da tela; nas obras de Duchamp o espaço caminha e se incorpora, e finda como máquina filosófica e hilária, e com ironia refuta todo e qualquer movimento com o retardamento. Como conclui Paz, a metalinguagem de Duchamp baseia-se na metaironia.

As telas de Picasso são imagens; enquanto as obras de Duchamp são uma reflexão irônica sobre a imagem. Picasso pintou dentro da tradição da pintura, como a arte sempre foi; Duchamp fez antiarte. Tentou criar uma arte, partindo do pressuposto de como seria a arte, caso não existisse do modo como a sabemos; como se tudo começasse a partir dele. Se Picasso for uma tese, Duchamp será sempre sua antítese.

Picasso foi artista de fecundidade rara e inesgotável, enquanto as raras telas de Duchamp não passam de meia centena, criadas em menos de dez anos, depois disso foi jogar xadrez e tornou-se mestre, um fato raro para quem começou a jogar tardiamente, como foi o seu caso.

O que Duchamp produziu, depois de 1913, ao deixar a pintura-pintura pela pintura-ideia, foi o início de um conceito novo de arte – a antiarte. A partir daí, Duchamp criou uma obra sem obras. Não há mais telas, mas objetos, como o *Grande Vidro* ou *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même* – que é instalação, a primeira que se tem notícia, abandonada em 1923, sem terminar. Antes disso, Duchamp criou os ready-mades, objetos industriais dos quais se apossou e os indicou como obras de arte. Havia os ready-mades assistidos, nos quais interferia, como a roda de bicicleta, na qual pôs um banco como suporte; e havia ready-mades plenos, aqueles que sua mão sequer tocou. Depois disso, alguns gestos esporádicos e um profundo silêncio.

Picasso e Duchamp foram mais destruidores do que construtores. Picasso destruiu a forma, usando da linguagem tradicional da arte, com técnicas diversas e diversificadas. Duchamp criou uma metalinguagem que, no fundo, quer mesmo é destruir a arte, em prol da antiarte, aproveitando-se de que as artes, inclusive as visuais, findam em zona invisível e obscura, daí sua subjetividade.

Se Picasso usou da paranóia para destruir a forma, Duchamp destruiu a definição de arte de maneira esquizofrênica, sem deixar margem a qualquer tipo de reconstrução. Nestes dois criadores do século 20 está o cerne da crise por que passa a arte hoje, seja a pintura, seja a instalação, sejam os novos meios de produzir arte.

Duas definições de arte foram destruídas; a de Hegel: *arte é a manifestação do espírito que o próprio espírito vem a superar*; e a de Heidegger: *arte é a projeção da verdade do ser, como obra*. Em nenhuma dessas duas definições cabe a arte dita contemporânea.

## Mundo conceitual reflete crise da pintura

Alfons Hug

No seu ateliê, na Rua Cândido Lacerda, 311, no Recife, Paulo Bruscky colecionou uma história impressionante da arte e do mundo dos últimos 40 anos: obras primas da literatura, escritos científicos, dissertações sobre estética, tratados. Pilhas de recortes de jornal amontoam-se no chão. A elas vêm se juntar cartas dos seus colegas do grupo Fluxus. Objetos e pequenas esculturas. (...) Recife como umbigo do mundo; e o artista, um cientista, como no "Geógrafo" de Vermeer, de 1669. Uma biblioteca como baluarte contra o mundo? Ou será que a fúria colecionadora de Bruscky não é também uma conclamação muda aos jovens artistas, para que eles estudem, pesquisem, sondem teorias, em resumo, se eduquem?

Num dos cantos do estúdio desarrumado estão, sem que aparentemente ninguém lhes preste atenção, um cavalete empoeirado e várias paletas com manchas de tinta ressequida. As ferramentas do pintor parecem estranhamente deslocadas pela supremacia dos livros, objetos e conceitos. Um símbolo para a crise da pintura, tantas vezes lamentada nos últimos tempos. (...) O ateliê de Bruscky, que ao lado do seu complexo mundo conceitual também possui um encanto plástico e uma certa poesia melancólica, será reconstruído detalhadamente na Bienal de São Paulo. Mas ela também porá de lado, por um instante, a sua miscelânea da saudade e revelará todos aqueles quadros imaginários que nem ele, nem seus colegas artistas, conseguiram, nem puderam pintar nos últimos anos. Mais do que nunca, na arte de hoje em dia trata-se mais do poder de criar imagens, e menos da capacidade de juntar dados. Esta tarefa a gente pode deixar sem receio para os cientistas, aqueles cronistas da precariedade do mundo real. O segredo da pintura reside em que uma minúscula pincelada rasga o véu do cotidiano e traz à luz um novo mundo, diante de cujos enigmas fracassam as estatísticas dos matemáticos.

Observação: este texto, o curador da bienal publicou na Folha Ilustrada (edição do dia 22 de dezembro de 2003).

Apoio cultural:



Apoio gráfico:

imprensaoficial