

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 IV - N. 9 - Agosto de 2005

Sta Helena 70 anos

Foto divulgação



Rebolo. *Indianópolis*, 1942 (Acervo Mac/USP).

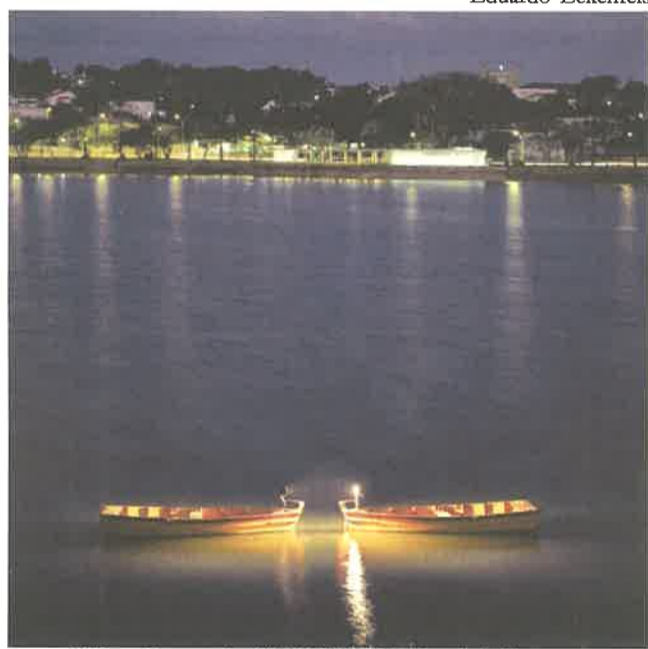
Divisão geopolítica cai fora Bienal de São Paulo deixa o modelo de Veneza

São três as bienais focalizadas neste número do *Jornal da abca*. A principal mudança nas bienais acontece na paulista que, desde 1951, mantinha a sua tradição das representações por países, fato que não ocorrerá na próxima, a 27ª edição, segundo a entrevista da nova curadora Lisette Lagnado. Pela primeira vez na Bienal de São Paulo a curadoria foi selecionada por um júri internacional: Aracy Amaral, ex-curadora da Bienal, Paulo Herkenhoff atual diretor do Museu Nacional de

Belas Artes, Lynn Zelevanski, curadora do Museu de Arte de Los Angeles, Manuel Borja-Villel, diretor do MAC de Barcelona, e João Fernandes, diretor do MAC de Serralves, Porto, Portugal. Por outro lado, temos três enviadas à Bienal de Veneza: Eliana de Simone, Neide Marcondes e Cláudia Fazzolari, todas com a mesma pergunta: para onde vai a arte contemporânea? A presidente Lisbeth Rebollo Gonçalves analisa a Bienal do Mercosul desde os seus primórdios, além de comemorar os 70 anos do Grupo Santa Helena.

Índice

- Palavra da presidente e resenhas de livros página 2
- Seminário da crítica na Eca - Usp página 3
- Carta de candidatura de Henry Meyric-Hughes página 4
- Cristina Freire em Lubliana e Maria Zmitrovicz sobre AICA página 5
- Cláudio Tozzi e J. Seabra página 6
- Agenciamento e temporalidade da Bienal de SP página 7
- Exposição Martha Simões página 8
- Crônica da Bahia e crônica de Pernambuco página 9
- Rodrigo Cunha e Juarez Machado página 10
- Ismael Nery página 11
- Rego Monteiro página 12
- Siron Franco página 13
- Maurino de Araújo páginas 14 e 15
- João Suzuki páginas 16 e 17
- Martin Parr e Amílcar de Castro página 18
- A linguagem dança em chamas página 19
- Bienal do Mercosul página 20
- Bienal do Mercosul página 21 e 22
- Joan Miró página 23
- Bienal de Veneza páginas 24, 25, 26
- Brasileiros na Tate Modern Gallery página 26
- A Tale of 3 Angelicas e Lucian Freud página 27
- Mary Vieira página 28
- Entrevista Lisette Lagnado página 29
- Jair Mendes página 30 e 31
- Grupo Santa Helena última página.



Laura Belém, *Enamorados*, 2004-2005. 51ª Bienal de Veneza.

Franz Weissmann morre dia 18 de julho, aos 93 anos, no Rio de Janeiro

Morreu dia 18 de julho, no Rio, de insuficiência respiratória, o escultor Franz Weissmann, 93 anos. Austríaco radicado no Brasil desde os 10 anos, era um dos mais significativos representantes da arte construtivista brasileira. Weissmann tentava se recuperar de uma pneumonia que o atingira havia dez dias. Estava recebendo os cuidados médicos em sua própria casa, em Ipanema (zona sul do Rio). Sua saúde já estava debilitada desde que sofrera um infarto, em maio deste ano. Ele teve de passar por um cateterismo e uma angioplastia. A seu pedido foi cremado, no cemitério do Caju (zona norte do Rio).



Guerrilla Girls, *Installation views*, 2005. 51ª Bienal de Veneza

Congresso e Assembléia Geral da AICA

Realiza-se, de 18 a 23 de setembro, em Lubliana, na Eslovênia, o Congresso e a Assembléia Geral da AICA de 2005.

O Congresso discutirá o tema "Teoria de Crítica de Arte no Novo Milênio" e a Assembléia Geral elegerá o presidente para o próximo triênio. É candidato único o atual presidente Henry Meyric Hughes, da Inglaterra, que esteve entre nós no ano passado. Entre as várias propostas de seu programa de ação, está a implementação da reforma dos estatutos de todas as Seções Nacionais da AICA, já aprovada há dois anos pela Assembléia Geral. Todos os estatutos nacionais já foram analisados por uma comissão criada pela presidência e pretende-se aprovar um perfil estatutário comum a todas as seções nacionais.

Editorial: O *Jornal da abca* atinge 32 páginas, nesta 9ª edição. Entre as matérias importantes estão as Bienais de São Paulo, de Veneza e do Mercosul. A Bienal de São Paulo tem nova curadora —a crítica Lisette Lagnado—, que, pela primeira vez, foi selecionada por um júri internacional, graças ao seu projeto Bloco Sem Fronteiras. Seleção de curadoria é um caso único na história da Bienal, por isso Alberto Beuttenmüller, curador da 14ª Bienal, e editor do *Jornal da ABCA* entrevistou-a. Neide Marcondes, Eliana de Simone

e Cláudia Fazzolari analisam a Bienal de Veneza, que serviu de modelo para a de São Paulo. Dois congressos muito importantes: um em São Paulo, outro em Ljubliana atestam o fato de que a crítica de arte mantém o seu lado filosófico de discutir a própria crítica. Há várias resenhas de livros recém lançados pelos críticos da ABCA: Ruth Laus recuperou a memória de Harry Laus, crítico e escritor, que não pode ser esquecido por nenhuma das duas atividades nas quais foi mestre. Brecheret, de Daisy Peccinini; e o Pequeno Dicio-

nário da Arte do Povo Brasileiro: Século XX, de Lélia Coelho Frota também são resenhados, o primeiro por Mirian de Carvalho; o segundo, por Veronica Stigger. Os 70 anos do Grupo Santa Helena merecem todas as honras da última página. Creio que as 32 páginas deste número se devem ao fato de que o *Jornal da ABCA* cumpriu seu papel de suporte, ao unir os críticos nacionais para trocar idéias e ideais. Alberto Beuttenmüller — editor.

Palavra da Presidente

Ao leitor do número 9 do nosso Jornal, gostaria de informar os avanços conquistados nas atividades do Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte, criado em 2000, através de um convênio com a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Este Arquivo e Laboratório de Pesquisa sobre a Crítica de Arte e a História da Arte Contemporânea tem como objetivo estudar os arquivos da Abca, e reunir, preservar e valorizar os documentos e obras produzidas por críticos de arte durante a sua trajetória. Objetiva, igualmente, criar ações que poderão contribuir para o conhecimento da atividade crítica, como por exemplo, os seminários e congressos que vimos realizando.

Nestes cinco anos de atividades, quatro pesquisadores de iniciação científica, com supervisão de professores, e outros pesquisadores vêm trabalhando com os documentos da abca: está em desenvolvimento uma pesquisa sobre o Congresso Internacional da abca/ aica, realizado em 1959, e está sendo estudada a contribuição dos primeiros presidentes da abca. Estão em andamento estudos de documentos de Mário Pedrosa e Antonio Bento. Todas os livros de ata da Abca foram digitados e foi elaborado um breve resumo (*abstract*) de cada uma. Através de um projeto temático que instituímos, foi possível obter verba para a ordenação, por especialista, de todos os documentos, guardados desde a fundação da abca, em 1949. O trabalho começa a ser feito neste segundo semestre de 2005. Assim, futuramente, pesquisadores poderão estudar os importantes conteúdos presentes no acervo documental guardado pela abca que deixa de ser “um arquivo morto” e, pondo em evidência a importância de seus documentos, transforma cada um deles em fonte viva de informações.

O Arquivo e Laboratório está sendo também o suporte principal para a edição de nossa *Coleção Crítica de Arte*, da qual, em parceria com a Imprensa Oficial, apresenta-se ao público os seus dois primeiros volumes: *Sergio Millet, 100 Anos* e *Os Lugares da Crítica de Arte*. O primeiro livro inaugura a vertente que focaliza a contribuição dos críticos, presidentes da ABCA, e parte da produção crítica realizada pelos intelectuais associados, com importante contribuição ao cenário da história da Cultura Brasileira. O segundo livro insere-se na outra vertente priorizada pela Coleção, a qual objetiva discutir questões atuais e históricas do campo da crítica de arte.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

Lançamento de livros: Ruth Laus



Elvira Vernaschi – ABCA / SP

Nossa colega Ruth Laus acaba de lançar em Santa Catarina dois livros organizados por ela. Ex secretária e hoje sócia honorária da ABCA, Ruth Laus recebeu em 2004, uma Menção Honrosa referente ao Prêmio ABCA 2003, por relevantes serviços prestados à Esta associação durante o longo período em que viveu no Rio de Janeiro. Na época em que lá viveu possuía também uma Galeria de Arte, *Villa Rica*, onde organizava exposições, conferências e saraus literários, com o objetivo de promover as artes e dar oportunidade a jovens talentos de todo o Brasil. No final dos anos 90 retorna a Santa Catarina, para se dedicar ainda mais exclusivamente a divulgar a obra de seu irmão, o também crítico e filiado da ABCA, Harry Laus.

Os livros em questão são: *Villa Rica apresenta um tempo feliz* (Santa Maria/RS: Gráfica Editora Palotti, 2005) e *Harry Laus, De-Como-Ser*. 2ª. Edição (Porto Belo/SC, 2005).

Villa Rica trata da história da galeria (Rio de Janeiro, 30 de junho de 1956 a 12 de setembro de 1965), através de textos, fotos, programas e notícias na imprensa sobre as atividades da galeria. Entre os articulistas encontramos textos da própria Ruth entrevistando críticos com Jayme Mauricio, ou de Pedro Manuel e José Roberto Teixeira Leite, sobre os mais variados temas, ou então as críticas de Quirino Campofiorito e Augusto Rodrigues sobre as atividades da galeria. Entre as exposições destacam-se as de Frank Schaeffer, Maria do Carmo Secco e Rubens Gerchman.

Harry Laus (em homenagem a seu irmão) é um livro autobiográfico que trata da formação e atuação de Harry Laus como jornalista e crítico de arte, trabalhando para os jornais Correio

da Manhã e Jornal do Brasil/RJ, Revista Veja e Diário de São Paulo/SP, entre outros. Em meio às suas memórias encontramos textos sobre as bienais de São Paulo, eventos artísticos no Rio de Janeiro e sobre suas constantes viagens ao exterior, com comentários críticos sobre instituições e exposições visitadas.

(Para informações, contatar:

Ruth Laus - Av. Gov. Celso Ramos, 1495 apto. 301 - CEP 88210.000 - Porto Belo - SC)

O universo da arte popular em dicionário



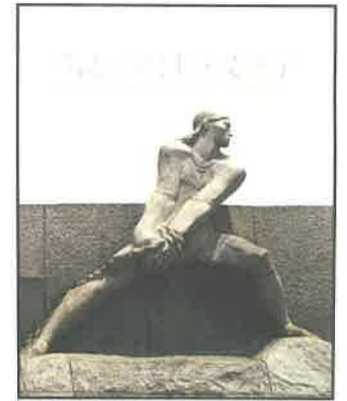
Verônica Stigger - ABCA/ SP

Não se pode negar a força e a representatividade da cultura popular no Brasil, como também não se pode ignorar certa influência que esta exerce sobre a dita “cultura culta”. Acreditando que é preciso “estudar com mais regularidade e tornar conhecido um *corpus* de informações sobre as criações do povo”, a antropóloga e poeta Lélia Coelho Frota se lançou à exaustiva e inesgotável tarefa de relacionar os artistas populares representativos do século passado (alguns dos quais em atividade até hoje). O resultado de sua pesquisa é o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro: século XX*, lançado recentemente pela editora Aeroplano.

Neste dicionário, Lélia procurou apresentar informações sobre a vida e sobre a obra de cada um dos artistas listados, além de introduzir verbetes temáticos, que ajudam a orientar uma leitura sobre as formas e os conteúdos desta arte popular. Entre estes verbetes, figuram temas como carnaval, futebol, arquitetura e espaço, religião, cordel. Para Lélia, “os verbetes temáticos permitem ainda transpor a visão redutora de ‘arte popular’ como a de simples técnica manual para produzir objetos, que imbuí perigosamente a palavra ‘artesanato’ apenas dos atributos de coisa feita à mão, pitoresca, ornamental e alienada de significado”. E arremata: “Esses verbetes permitiram esboçar um quadro real do alcance e competência do artista popular como arquiteto ou como interventor nos espaços rural e urbano (...). Eles visam também oferecer uma informação mínima, mais contextualizada, sobre algumas das linhas culturais fortes da sociedade brasileira”.

Com este dicionário, passa-se a ter um primeiro registro, mesmo que este não seja total, da criação popular do século XX. Que ele sirva de incentivo para outras pesquisas nesta linha.

Brecheret: A Linguagem das Formas



Mirian de Carvalho - ABCA/ RJ

De autoria da historiadora e crítica e arte Daisy Peccinini, o livro intitulado *BRECHERET: A LINGUAGEM DAS FORMAS* foi lançado em junho de 2005, no Rio de Janeiro. Resultado de anos de pesquisa sobre a vida e a obra de Victor Brecheret, após Introdução que sintetiza os propósitos desse escrito, seu conteúdo foi desenvolvido em seis capítulos, abordando respectivamente: 1- Um tempo de formação e realização dos primeiros sonhos; 2- Brecheret e a comoção dos modernistas; 3- Paris anos 20; 4- Entre Paris e São Paulo; 5- O retorno definitivo; 6- Epopéia da forma. Ao relacionar e sistematizar conhecimentos sobre Victor Brecheret em seu diálogo com a Europa, por meio de texto claro e profundo Daisy Peccinini analisa o percurso desse artista, caracterizando mudanças temáticas e estéticas que possibilitam a identificação de sua escultura na perspectiva do Modernismo, e na ultrapassagem do Modernismo. Mas a importância do trabalho de Daisy Peccinini abrange outros aspectos, posto que, realizando verdadeira *curadoria iconográfica*, a autora traz ao leitor recensão linear da obra de Brecheret, diferenciando-a em suas várias matérias e resultados plásticos, bem como apresenta maquetes e desenhos realizados por Brecheret a título de estudo.

Complementando esse acervo imagístico, Daisy traz ao leitor documentação sobre a vida e as atividades de Brecheret, abrangendo: fotos da cidade natal, da residência e do atelier do escultor; fotos de São Paulo; do Liceu de Artes Ofícios; bem como fotografias de outras ambiências, registrando não só lugares e paisagens, mas personalidades que interagiram com o artista. Nesse acervo de imagens a pesquisadora igualmente inseriu fragmentos de jornais, cartões postais, capas de livros e de revistas, notícias, catálogos de exposições, documentos honoríficos, etc. Além de representar importante estudo sobre Victor Brecheret, a pesquisa da autora torna-se relevante como reconstituição de uma época, indo além dos referenciais afetos à História da Arte.

Seminário Nacional Crítica da crítica ABCA/ECA

Apresentação

As dissertações de Mestrado e as teses de Doutorado têm propiciado, quase sempre, a revisão crítica da historiografia histórico-artística, mas dificilmente essas releituras atingem o público especializado, em virtude de sua circulação restrita e da falta de uma política editorial voltada para esse segmento da produção universitária. O seminário "Crítica da crítica" tem como objetivo dar visibilidade a essa produção fora do círculo estritamente acadêmico, discutindo os resultados e as hipóteses norteadoras de pesquisas que estão propondo novas abordagens para a problemática histórico-artística, quando não enfocando aspectos até agora não levados em conta na reflexão nacional.

Organização/promoção:

Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte e História da Arte Contemporânea. Convênio:

Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA).

Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).

Comissão Organizadora

Annateresa Fabris (USP/ABCA)

João Frayze-Pereira (USP/ABCA)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP/ABCA)

Programa

29 de agosto.

Sessão de Abertura.

Lançamento dos livros *Sérgio Milliet-100 Anos* e *Os Lugares da Crítica de Arte*, da Coleção Crítica da Arte, edição ABCA/Imprensa Oficial.

LOCAL: Av. Paulista, No. 37 – Casa das Rosas – Espaço Cultural Haroldo de Campos.

30, 31 de agosto e 1º de setembro

LOCAL: Auditório Lupe Cotrim

Escola de Comunicações e Artes da USP (prédio principal)

Av. Lucio Martins Rodrigues 443, primeiro andar, Cidade Universitária, São Paulo.

30 de agosto

9:30 - 12:00 – Mesa I – *O século XIX em debate*

1. "Artistas ou amadoras?": representações dos críticos de arte sobre as mulheres artistas brasileiras em finais do século XIX" – Ana Paula Cavalcanti Simioni (USP Leste);

2. "Por um outro olhar: as palavras de Van Gogh" – Luciana Bertini Godoy (IP/USP, doutoranda).
Debatedor: João Frayze-Pereira (IP/USP – ABCA)

14:00 - 18:00 – Sessão de comunicações

14:00 - 15:30 - Mesa 1 - *A crítica oitocentista em foco*

1. "Os salões caricaturais de Angelo Agostini" - Rosângela de Jesus Silva (IFCH/UNICAMP, mestranda);
2. "As relações Itália-Brasil no segundo oitocentos: a recepção da



Lançamento de livros de Lisbeth Rebollo Gonçalves na sessão de abertura



crítica de arte carioca às obras dos pensionistas da Academia Imperial na Itália" - Camila Dazzi (IFCH/UNICAMP, mestranda);

3. "A crítica de arte do século XIX em São Paulo: o caso das obras de Giovanni Castagneto" - Helder Oliveira (IFCH/UNICAMP, mestrando).

Coordenador: Ruth Sprung Tarasantchi (ABCA).

15:30 - 15:45 - Intervalo

15:50 - 18:00 - Mesa 2 - *Discutindo a imagem técnica*

1. "Geraldo de Barros e o Foto Cine Clube Bandeirante" - Heloisa Espada Rodrigues Lima (ECA/USP, mestranda);

2. "O flagrante e o pseudoflagrante na fotografia de rua de German Lorca" - Daniela Maura Ribeiro (ECA/USP, mestranda);

3. "Coleção Pirelli-MASP de fotografia: a legitimação de um discurso" - Carolina Soares (ECA/USP, mestranda);

4. "Olhares cruzados sobre a cidade de Goiás, estado de Goiás: registros fotográficos do estrangeiro e do nativo" - Ana Rita Vidica (UFG, mestranda).
Coordenador: Felipe Chaimovich (FAAP/ABCA).

31 de agosto

9:00 - 12:00 – Mesa II – *Repensando a modernidade*

1. "Arte, mito e rito na modernidade" – Verônica Stigger (ECA/USP, doutora/ABCA);

2. "Tarsila do Amaral, a caipirinha afrancesada" – Laura Brandini (FFLCH/USP, mestre);

3. "Critérios e juízos: por uma epistemologia da crítica de arte em Sérgio Milliet" – Naum Simão de Santana (ECA/USP, doutorando).

Debatedor: Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA/USP – ABCA)

14:00 - 18:00 – Sessão de comunicações

14:00 - 16:30 - Mesa 3 - *Novos olhares sobre o Modernismo*

1. "Diálogo entre as artes plásticas e a publicidade no Brasil" - Silvana Brunelli Zimmermann (ECA/USP, doutoranda);

2. "A modernidade do que ainda não foi: uma revisão da historiografia modernista na construção de uma imagem de São Paulo por Tarsila do Amaral" - Solange Mayumi Lemos (ECA/USP, mestre);

3. "Família na praça: Macunaímas anônimos? - Como Guignard responde ao ideal nacionalista de Mário de Andrade" - Marcos Aulicino (IA/UNICAMP, doutorando);

4. "Híbridos e monstros: arte e cultura visual nos anos 40" - Priscila Rossinetti Rufinoni (FFLCH/USP, doutoranda);

5. "Crianças-artistas, doidos-artistas: um índice da modernidade artística paulistana na revista Rumo" - Rita Bredariolli (ECA/USP, mestre).
Coordenador: Elvira Vernaschi (ABCA – MAC/USP).

16:30 - 16:45 - Intervalo

16:50 - 18:00 - Mesa 4 - *Arquitetura em debate*

1. "A paisagem como desenho: o papel dos projetos de Oscar Niemeyer no redirecionamento plástico da obra de Le Corbusier" - Rodrigo Queiroz (FAU/USP, doutorando);

2. "Reconstrução e esvaziamento da função social da arquitetura" - Maria Isabel Imbronito (FAU/USP, doutoranda).

Coordenador: Daisy Peccinini (ABCA).

1º de Setembro

9:00 - 12:00 – Mesa III – *Do moderno ao contemporâneo*

1. "O paradoxo da Arte Incomum" – Arley Andriolo (IP/USP, doutor);
2. "Anna Bella Geiger – passagens conceituais" – Dária Jaremtchuk (USP Leste).

Debatedor: Annateresa Fabris (ECA/USP – ABCA)

14:00 - 18:00 – Sessão de comunicações

14:00 - 15:40 - Mesa 5 - *Repensando o contemporâneo I*

1. "Lygia Clark e Merleau-Ponty: um diálogo" – Daniela Pinotti Maluf (IA/UNICAMP, mestranda);

2. "Hélio Oiticica: o bandido-herói da vanguarda brasileira" - Marcelo Pinotti Maluf (IA/UNESP, mestrando);

3. "Tide Hellmeister e a sua técnica da liberdade" - Débora Gigli Buonano (Universidade Presbiteriana Mackenzie, mestre);

4. "Arte e indústria: o papel crítico do jornalismo na cobertura dos desfiles-show Rhodia (década de sessenta) - Patricia Sant'Anna (IFCH/UNICAMP, doutoranda).
Coordenador: Neide Marcondes (ECA/USP-ABCA)

15:45 - 16:00 - Intervalo

16:00 - 18:00 - Mesa 6 - *Repensando o contemporâneo II*

1. "Ações urbanas no Brasil dos anos setenta" - Virgínia Gil Araújo (ECA/USP, doutoranda);

2. "Povera/pobre: um possível diálogo" - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (ECA/USP, doutorando);

3. "Decifrando códigos: entendendo o papel e o lugar da revista Código no cenário da poesia visual experimental brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX" - Felipe Paros (IA/UNESP, mestre).
Coordenador: Cristina Freire (MAC/USP-ABCA).

Encerramento :

Visita ao Museu de Arte Contemporânea da USP

Rua da Reitoria 109

Lançamento do Jornal da ABCA

Entrega de Certificados

Confraternização

Informações:

ECA – 30914081 - ramal 201 (com Malu). Inscrições:

Por e-mail: abca@abca.art.br

50 vagas gratuitas para USP, UNESP e UNICAMP, mediante apresentação de carteirinha.

50 vagas para o público interessado com taxa de R\$ 20,00.

39º Congreso y Asamblea General de la AICA Ljubljana - Piran, Eslovenia

Programa divulgado pela AICA em inglês Carta de candidatura de Henry Meyric Hughes

Presento mi candidatura para un Segundo mandato como presidente de la Asociación, con el fin de completar la labor urgente de la reforma estructural. Nos hemos comprometido en ella

y construiremos ejemplos de eventos e iniciativas viables como respuesta a las diferentes necesidades de nuestros miembros por todo el mundo. Como última acción, tengo la esperanza de que reestableceremos los estatutos de la AICA para todas las secciones en los campos del arte moderno y contemporáneo como asociación profesional, organizada para cubrir las necesidades de sus diversos miembros. Lo hago sabiendo que con los otros dos miembros de la oficina

parisina, estamos capacitados para trabajar juntos de manera muy unida y productiva como un verdadero equipo. Esto no quita para que nada pueda realizarse sin el apoyo y la plena confianza del Comité, de todos los presidentes de las secciones nacionales y de los miembros en general.

Este es un buen momento para llevarlo a cabo con su total confianza.

A continuación les presento nuestras misiones colectivas realizadas durante mis tres primeros años como presidente :

Estatutos y reglamento.

En noviembre 2003, la Asamblea General aprobó por fin los estatutos totalmente revisados, después de muchos años de discusión. A primeros de este año, el Comité aprobó el reglamento que será presentado en la Asamblea General de diciembre 2004. La finalidad de estos nuevos estatutos y reglamento han ampliado los criterios de elección de miembros de la asociación para así tener en cuenta la globalización del mundo del arte, la nueva interdisciplina, el surgimiento de una nueva generación de comisarios de exposiciones formados y el fructuoso cruce entre intelectuales, administradores, educadores que ejercen funciones críticas de diversas maneras.

En la práctica, ha sido importante para nosotros para demostrar nuestra buena voluntad y la determinación tomada para delegar la responsabilidad ejecutiva a un número de cuestiones centrales en las que se incluye la admisión a la asociación y la comunicación con los miembros individuales en las secciones nacionales, de acuerdo con el principio de subsidiariedad.

Internet.

Hemos entrado al fin en la era electrónica. La página web (www.aica-int.org) está en marcha después de muchos problemas iniciales, que continuaron hasta la puesta a punto. Esto fue realizado con un bajo presupuesto al que añadimos los ahorros realizados en impresiones y gastos de envío. Estamos seguros de que las dos cosas que Internet puede

hacer en el futuro es ser nuestro primer útil de comunicación con las secciones y entre cada miembro de la asociación, sabiendo que estamos en los inicios de este rico potencial. Se utilizará como fuente de información, y a veces, como medio de interacción para publicar. En el futuro, Internet se convertirá en una parte integral de nuestra relación con interlocutores y nosotros mismos aunque continuemos a insistir en que es en principio para facilitar y completar el trabajo esencial que realizamos durante nuestros encuentros e intercambios directos.

Comité y personal de la AICA.

Hemos conseguido alquilar una nueva oficina mejor adaptada a un precio abordable y con un contrato más largo. Nuestra única empleada sigue siendo Anne-Claude Morice, administradora que trabaja cuatro días a la semana. Tenemos un grafista y un web master que trabajan puntualmente para la AICA. De vez en cuando tenemos la suerte de poder pedir la ayuda de personal no remunerado. El resto del trabajo se realiza gratuitamente por el secretario general, la tesorera y por mi mismo. Parece claro que debemos prestar mayor atención al tema del personal.

Comisiones.

Hemos reorganizado y reconstituido los grupos de trabajo – cada uno de ellos se compone de nuevos presidentes y de miembros, respetando repartición geográfica de la asociación en los siguientes campos : “Finanzas” (cuyo objetivo es verificar las cuentas de la asociación y de buscar mecenazgo), dirigido por Tineke Reijnders ; “Publicaciones” (AICA Press y sitio Internet), dirigido por Liam Kelly ; “Copyright y derechos de autor”, dirigido por Christophe Domino ; y “Adhesión y Elecciones”, dirigido por Evelyn Weiss-Ott. Todas estas comisiones empezaron a trabajar el año pasado en relación con el Comité Ejecutivo, y sont muy útiles para realizar mejor nuestros proyectos.

Conferencias y publicaciones.

Dada la actual dificultad de financiar actividades de toda clase, hace dos años realizamos con éxito y habiendo encontrado financiación para ello, una conferencia panafricana sobre la crítica de arte en Dakar. Realizamos además otros proyectos en colaboración con las secciones nacionales de la AICA en Grecia, Pakistán, Turquía y otros ; mesas redondas en Francfort y San Sebastián en colaboración con la Fundación Internacional Manifesta, de Amsterdam. Dejamos de hacer ‘Art Planet’ (al menos en versión papel), y lo hemos remplazado por una serie de colecciones: por un lado dos monografías centradas en el arte moderno y contemporáneo de un país en particular (Argelia y Polonia), con la intención de seguir con una publicación sobre Brasil, Pakistán y los Balcanes); por otra lado, la colección “Discusiones y debates” con las obras, *Derechos de autor y crítica de arte* y *El arte*

como construcción social. A estos libros podemos añadir las actas del simposio de Estambul y la voluntad de producir un nuevo volumen sobre la crítica de arte en Africa, donde se combinan los simposios “Arte, Minorías y Mayorías” y el de Addis Abeba. Las actas del congreso de Taiwán fueron publicadas y las del congreso precedente que se celebró en los Caribes saldrán este año.

Libertad de expresión.

Intervinimos en casos como los que se produjeron en Hong Kong y Haití, donde las secciones se quejaron de intervenciones políticas, a veces físicas, que perturbaron su forma de trabajo. Pusimos en marcha un procedimiento para enviar una respuesta rápida. Pensamos haber llevado a cabo un

verdadero progreso, paliando cierto déficit de democracia y de transparencia en nuestros asuntos internos. Expusimos nuestro trabajo en el Consejo de Administración y después en la Asamblea General.

Mi programa

Teniendo en cuenta lo realizado, los principales aspectos de mi nuevo programa serán :

- 1 Terminar con la puesta en marcha de las reformas de los estatutos, aprobados por la Asamblea General y por todas las secciones. A continuación no efectuar más reformas internas durante este trienio con el fin de concentrarse en las prioridades aquí presentadas.
- 2 Lanzar una política de adhesión para encontrar financiación, aumentar la representación geográfica de la AICA e implicar activamente a críticos y profesionales más jóvenes.
- 3 En esta misma óptica, crear nuevas secciones en las regiones donde nuestra presencia es débil o inexistente : India, parte de Africa, las repúblicas de Asia central, Oriente Medio y parte de América latina. También consolidar la adhesión a la sección Libre en los casos necesarios. Mejorar la calidad de los servicios que proponemos y del total de las actividades que organizamos en las regiones del mundo que son menos favorecidas por el mercado del arte y que carecen de infraestructuras y de financiación.
- 4 Una vez arregladas las cuestiones jurídicas y fiscales, crearemos una categoría “Miembro benefactor” para así poder encontrar financiaciones suplementarias a través del reclutamiento de nuevos miembros y de búsquedas más definidas dirigidas hacia fundaciones y empresas.
- 5 Utilizar los nuevos fondos para mejorar la calidad de los servicios que proponemos a nuestros miembros, aumentando el personal, proponiendo formaciones y empleando un presupuesto importante a Internet. Aumentando también nuestro programa de actividades y de publicaciones.

Participação brasileira no Congresso da AICA 2005, Cristina Freire debate o conceito de rede para a arte contemporânea

Cristina Freire, docente do MAC-USP e co-curadora da 27ª. Bienal Internacional de São Paulo, irá participar do Congresso Internacional da Aica em Ljubljana, em Setembro próximo. O trabalho a ser apresentado nesse evento é resultado da pesquisa de longa duração que vem realizando junto ao acervo do Mac-USP, e nesse caso, contemplando um vetor desenvolvido no contexto de um projeto de pesquisa temático da Fapesp (Fundação de Auxílio à Pesquisa do Estado de São Paulo) volta-se para as relações entre a arte postal e a internet art.

Segundo a pesquisadora, as noções de *sistema* e de *rede* são alicerces para a delimitação do campo da arte contemporânea. Lembra que, nos anos 1970, vários artistas privilegiaram o sistema como matéria, e circuitos alternativos expandiram os lugares da arte. Explica que trabalhos como "Inserções em circuitos ideológicos" (1970), de Cildo Meireles, e Projeto Manet (1974), do artista alemão Hans Haacke são, por isso, exemplares, pois sinalizam que não há conflito de interesses entre o sistema da arte e os sistemas políticos, econômicos e sociais. Na arte postal, explica, a reprodutibilidade é um *modus operandi* que torna, a idéia de originalidade problemática. O museu imaginário e as apropriações artísticas que se valem de estratégias e imagens próprias aos meios de comunicação de massas são seus testemunhos negativos. Isso pode ser notado, mais recentemente, com a *internet art* na qual o autor e o seu destinatário estão cada vez mais associados num mesmo projeto. O destinatário

é co-autor do trabalho artístico, ambos partilham o mesmo espaço sensível das interfaces e das redes, e a mesma temporalidade – a do tempo real – no imediatismo de uma permanente impaciência. No Brasil, o artista pernambucano Paulo Bruscky (Recife, 1949), artista cuja obra Cristina Freire vem pesquisando em profundidade desde 1998, é um dos pioneiros da arte postal. Isto significa que reafirma em sua poética o primado da circulação sobre a forma, da rede sobre o artista isolado, do alternativo sobre o instituído, das margens sobre o centro. Não por acaso, é relevante o lugar da América Latina e dos países do Leste Europeu neste circuito aberto, naqueles difíceis anos 1970. A abertura da rede de arte postal, pela sua capacidade inerente de furar bloqueios, é inversamente proporcional ao fechamento político e ideológico nesses países. Segunda observa a pesquisadora, não por acaso, são as gerações mais jovens que se valem dessa rede sem centro e, dentro das possibilidades dadas pelo contexto histórico e tecnológico, operam-na estrategicamente, num misto de "provocação e esperança". A artista mexicana exemplar nesse estudo, Minerva Cuevas (México, DF, 1975), toma a rede como partida para a reinvenção do tecido social, esgarçado pelo enfraquecimento dos Estados Nacionais e da política de emergência, tão bem conhecida pelos artistas latino-americanos.

Congresso de Críticos de 1959

O Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte vêm sistematizando e estudando documentos relativos à história da ABCA. Uma das jovens pesquisadoras relata um pouco do seu trabalho

Maria Zmitrowicz(especial)

Poucas pessoas sabem, mas entre os dias 17 e 25 de setembro de 1959, reuniram-se no Brasil os principais nomes da crítica de arte, arquitetura e urbanismo do mundo para estudar a nova capital brasileira, ainda em construção. O congresso foi oficial e promovido pela seção brasileira da AICA, hoje mais conhecida como ABCA: denominado Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte; extraordinário porque se deu em 1959, um encontro adicional aos previamente organizados congressos de 1958 e 1960.

O Congresso foi aberto em Brasília em 17 de setembro, às 15 horas, pelo presidente Juscelino Kubitschek, antes mesmo da atual capital do Brasil ser inaugurada. Os principais organizadores do congresso foram os críticos Mário Barata e Mário Pedrosa, secretariados pela senhorita Gille Delafon da AICA.

O tema geral do Congresso foi *A Cidade Nova e a Síntese das Artes*, e as oito sessões foram divididas em temáticas como *Arquitetura*, *Urbanismo*, *Artes Plásticas*, *Artes Industriais*, *Arte e Educação*, entre outras. Além de Brasília, tivemos debates nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro nesse importante encontro.

Entre os participantes internacionais podemos citar os críticos Giulio Carlo Argan (Itália), Meyer Schapiro (Estados Unidos), Gillo Dorfles (Itália), Jorge Romero Brest (Argentina), Douglas Haskell (Estados Unidos), Bruno Zevi (Itália), Will Haftmann (Alemanha), entre outros. Dos brasileiros, destacamos a presença do crítico Sérgio Milliet, presidente da ABCA na época, Oscar Niemeyer, Fayga Ostrower, além dos organizadores Mário Pedrosa e Mário Barata. A documentação, que deu início à nossa investigação histórico-científica, foi encontrada pela pesquisadora Verônica Stigger durante seu trabalho na Itália, na Biblioteca da Universidade de Roma, Fundo Lionello Venturi. Acreditamos que estes anais do Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959 foram enviados ao próprio Lionello Venturi, então Presidente de Honra da AICA, que ficou impossibilitado de comparecer ao Congresso no Brasil por



Críticos de Arte visitam Brasília antes da sua inauguração.

questões de saúde. Além desta documentação em língua francesa, analisamos documentos em português (doação de Gledson da Rocha e Marcelo Moutrel ao acervo da ABCA) que hoje sabemos tratar-se de comunicações previamente enviadas aos organizadores do Congresso, e que serviriam de base para as exposições.



Críticos desembarcam no aeroporto de Brasília em 1959.

Complementamos nossa pesquisa com a sistematização e análise de documentos do arquivo do CEMAP (Centro de Estudos Mário Pedrosa),

mais especificamente artigos de jornais e correspondências de Mário Pedrosa. O resgate desses documentos deu-se, primeiramente, com a leitura e sistematização dos mesmos, depois a análise buscou gerar maiores informações sobre um período tão importante para a historiografia brasileira e um momento essencial para o estudo da crítica e da história da arte contemporânea. O trabalho de pesquisa de Iniciação Científica que desenvolvi no Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte contou com o apoio da FAPESP. A pesquisa mais ampla que forneceu dados e ferramentas para a realização deste trabalho está inserida no projeto intitulado "A Contribuição da ABCA para a história da Crítica", em desenvolvimento pela Professora Doutora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, nesse Laboratório de Crítica de Arte criado por um convênio entre a ABCA e ECA (Escola de Comunicações e Artes da USP).

O material estudado, durante um ano de Pesquisa de Iniciação Científica, já está digitalizado e, posteriormente, será levado ao conhecimento público, com a publicação de um livro sobre o Congresso Internacional de Críticos de Arte de 1959, no qual estarão transcritas as comunicações, ao lado de ensaios que tratarão da contextualização histórica desse importante evento da Associação Brasileira de Críticos de Arte. O livro sairá na coleção *Crítica de Arte*, editada pela ABCA com apoio da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

A pintura de José Bezerra e as luzes nas cores da noite



Foto divulgação

Personagens Fábula Fantástica

Mirian de Carvalho ABCA / RJ
Nascido no Maranhão, residente no Estado do Rio de Janeiro, em seus primeiros trabalhos José Bezerra visitou estética de cunho expressionista, cubista e realista, em momentos diversos. Mais tarde, voltando-se para visões simbólicas e oníricas, ele se lançou às paisagens e interiores habitados por seres imaginários. Nessas regiões de encantamento, ele tangencia plasticidade intrínseca às cores, que se tocam, gerando tênues áreas de sombra, onde se misturam. E distendem-se em sofridas e delicadas texturas. Nas telas de José Bezerra as cores anoitecem, realizando a impossível passagem do invisível ao visível. Realizando, podemos assim dizer, posto que o pintor traz à visualidade o mundo da fábula da noite apreendida por olhar tátil, inventando matizes.

Mas na pintura de Bezerra esse mundo das coisas fantásticas não se mostra fuga ou escapismo da realidade. Tal como nos diz o crítico de arte George Racz, que em breve publicará estudo sobre a obra do artista, esse processo criativo despertou nos traços realizados na meninice do pintor, quando a fábula nordestina emergiu nos desenhos, registrando aquela ambiência, e, igualmente, nos personagens. Eis que nessa herança dos lugares e habitantes da infância insurgem-se na pintura de José Bezerra histórias contadas por cores notívagas, centralizando o Homem nas tensões cromáticas que se criam entre lume e sombreado. Nesse jogo de luz e sombra, a figura humana surge ambivalente. Andrógina, a figura humana percorre paisagens. Quando abrigada nos interiores, ela contracena com objetos, e com seu

próprio corpo, que, inteiro ou fragmentário, algumas vezes se percebe plural. Cabelos longos. Face ambígua. Movimento. Rosto e corpo sugerindo espera. E sugerindo ultrapassagem de algum espaço imemorial. Esse ser das cores notívagas rememora os ancestrais? Quem sabe, encarna a estirpe? Deslocando-se ou em repouso ativo, toda a nebulosidade seria pouca para dissipar-lhe a presença. Toda a nebulosidade seria pouca para definir-lhe o íntimo. E a escuridão seria insuficiente para negar-lhe as luzes nas cores da noite. Ou esconder-lhe o íntimo nas coisas que se recusam a perecer. Ou se recusam a anoitecer antes da noite. Mas, observe-se, em sendo noturna, a pintura de José Bezerra não se concentra no isolamento do negrume e dos cinzas. Nos espaços pictóricos concentram-se cores e luminosidade. Burlando sombras, nos ambientes abertos ou fechados vibram os azuis, os verdes, os amarelos, os lilases, e outras luzes. Em esquivada da escuridão, jorra pulsante vermelho. Ante o colorido, percebemos que nas telas do pintor a noite é espaço de convívio. Lugar transitório. Lugar das cores ativas, olhando-se por dentro para expor sua face introspectiva. Ante o cromatismo dos espaços da noite, percebemos um acordo entre a madrugada e o dia, buscando possibilidades. Se nas figurações simbólicas dos povos, a morte se representa pelas trevas, lembremos que “a vida nunca conseguiu acreditar na morte”. Na pintura de José Bezerra, transcendendo às funções referenciais do retrato, das paisagens e das coisas, insere-se a saga dos seres vivos posicionando-se visual e simbolicamente em direção à luz. Nas paisagens ou nos interiores, caminham luzes. Se do ponto de vista poético a “matéria” do pintor é a cor, pode ser dito que na pintura de José Bezerra essa matéria se ilumina nas luzes da noite.

O sonho do arquiteto

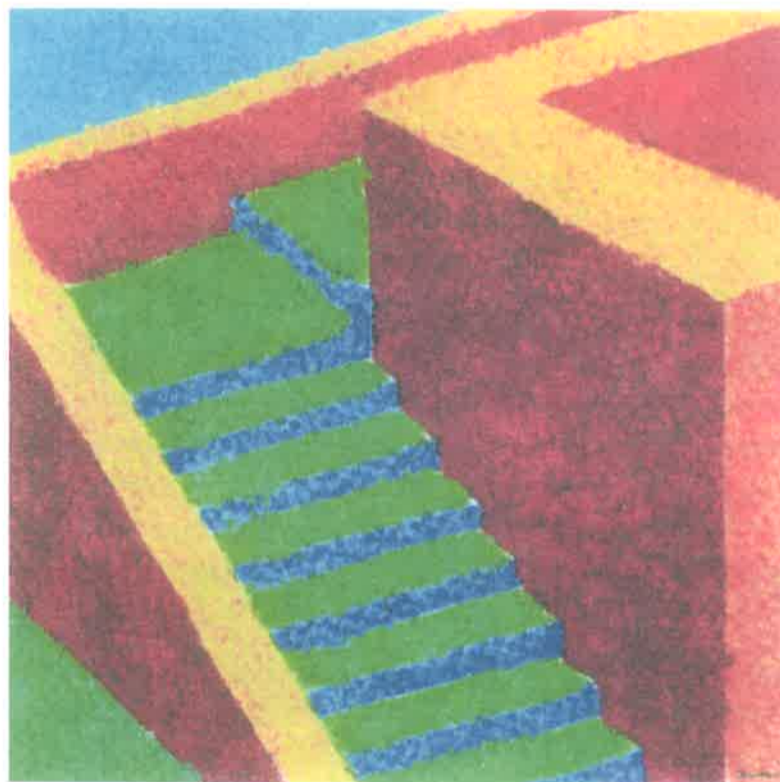


Foto divulgação

Oscar D'Ambrosio - ABCA/ SP
A exposição do artista plástico paulista Claudio Tozzi, na Associação Paulista de Medicina, de 22 de junho a 22 de julho de 2005, é um convite instigante para mergulhar na produção de suas imagens desde meados dos anos 1990 a 2000. Intitulada “Arquitetura imaginária”, mostra como materiais concretos podem se transformar em mote pictórico.

O próprio título da exposição já revela uma ambigüidade sutil. Se o substantivo “arquitetura” nos faz pensar em construções sólidas e rígidas como edifícios e casas, o adjetivo “imaginário” suscita um outro universo mental, o da criação de elementos que não existem concretamente, mas que se mantêm no universo mental de cada observador.

As doze imagens da exposição trabalham justamente nesse diapasão. Com a sua cuidadosa técnica baseada na justaposição de retículas, que pode ingenuamente ser confundida com o pontilhismo de artistas como o francês Seurat, Tozzi trabalha elementos arquitetônicos de forma renovadora.

As escadas de Claudio Tozzi são a entrada para um mundo pictórico, não para casas ou edifícios. Podem ser retas ou ter angulações, mas mantêm os principais elementos da pesquisa com a cor e a forma que caracterizam o artista. Elas não levam para lugar algum, a não ser para a consciência da harmonia plástica que a arte consciente propicia.

Quando vemos casas em Tozzi, estamos perante um jogo de justaposição de cores para a criação de efeitos pictóricos marcados pela delicadeza e refinamento. Elas não são identificáveis como objetos

do mundo real, mas como imagens pictoricamente erguidas.

Da casa, o artista plástico parte para as fachadas. São mostradas em tons ocre ou ainda com sutis jogos cromáticos de amarelo, verde e azul. Mais do que elementos de uma residência, são composições visuais, que conduzem à reflexão do artista em se aproximar cada vez mais de uma arte que dispensa os referenciais do mundo real.

O passo seguinte nessa construção são os telhados. Se, por um lado, pode-se dizer que evocam o passado, principalmente o das moradias antigas de São Paulo ou de algumas cidades históricas periféricas; por outro, observa-se, com mais interesse, a maneira como a construção visual provoca no observador uma sensação de leveza.

As cores mais quentes e contrastantes dos trabalhos com o título genérico de *Cidade* utilizam maiores massas de cor e contornos mais espessos. A cidade ganha peso em seus edifícios. Mas a referência arquitetônica se perde quando se percebe que o artista paulista não fala explicitamente do espaço urbano, mas apenas o utiliza como ponto de partida para a sua arquitetura visual.

O conjunto exposto, portanto, surge de maneira diáfana, embora trabalhe com elementos concretos, desde as escadas às cidades. Seu grande segredo está na técnica utilizada para construir um universo próprio, no qual as escadas não têm preocupação de ter um início e um fim, e as cidades não necessitam ser metrópoles concretas. São todos elementos de criação estética. E com isso se bastam!

Agenciamento e Temporalidade da Bienal de São Paulo

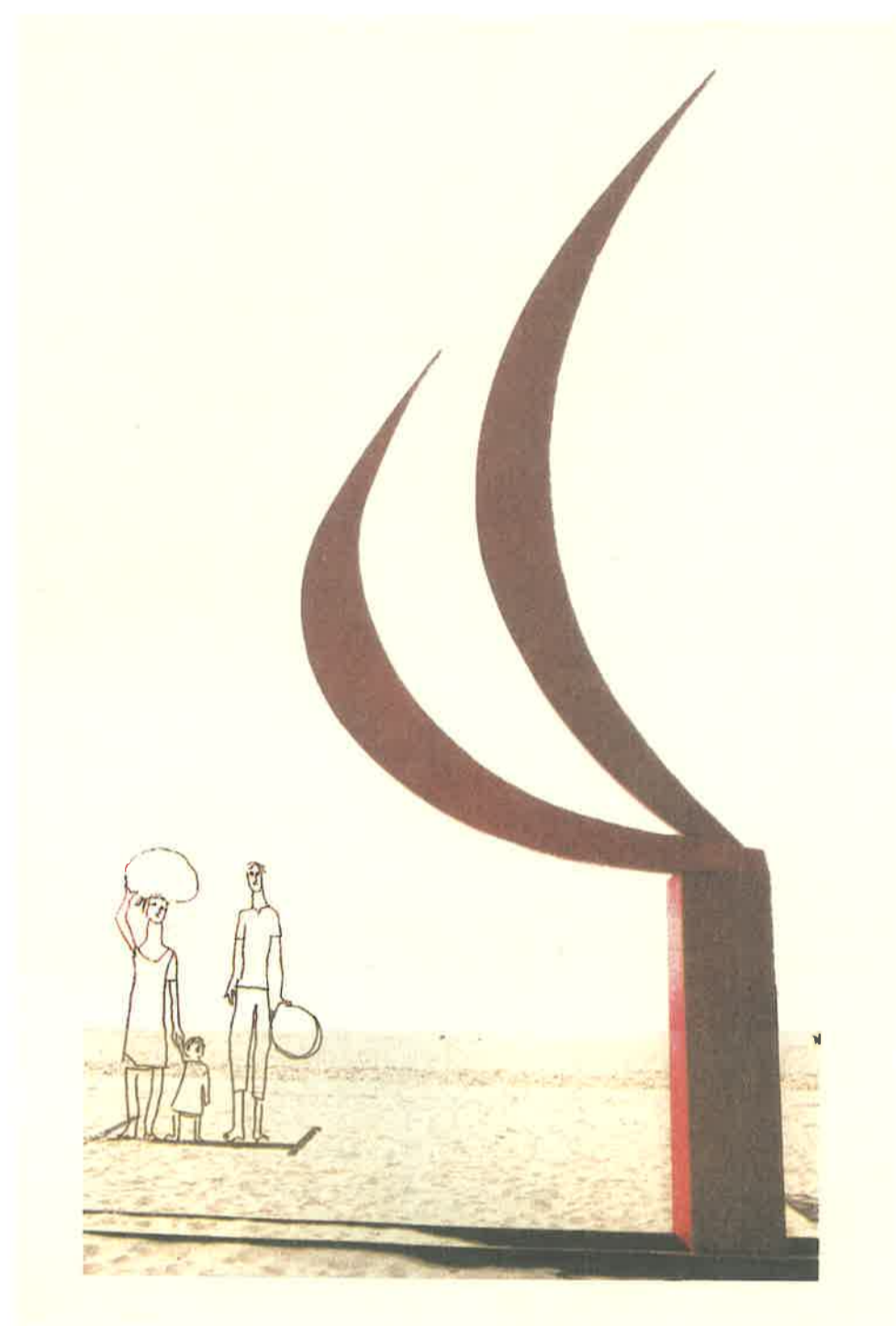
Renovar a Bienal de São Paulo com a finalidade de gerenciar uma arena livre para distintas idéias e conceitos é uma proposta que se enquadra numa experimentação adotada por vários eventos semelhantes. Essa medida não desmerece o legado precioso acumulado desde seu nascimento em outubro a dezembro de 1951.

Após a Segunda Grande Guerra Mundial, os conceitos, principalmente no âmbito político-filosófico, tomaram novos rumos. Vários povos espalharam-se por diferentes continentes; e a arte captou este mapeamento significativo e os fenômenos culturais ocasionados.

Apesar de o mundo ter-se dividido em dois blocos, a presença do momento histórico assinalava: anseios, descrenças, sonhos e esperanças de civilizações. A arte tinha como exercício articular a experimentação poética com olhos voltados para o futuro sem desprezar o passado, através de suas raízes e de um significativo contexto cultural via-se a luz no fim do túnel. As primeiras edições da Bienal de São Paulo anexaram, grosso modo, uma **reflexão contemplativa**, elementos que indagavam: a crise de identidade em relação ao novo continente adotado; o relacionamento com a tecnologia ainda era brando e a composição do efêmero trazia o senso crítico cada vez mais provocador.

A terra promissora acenada pelas Américas servia de passaporte para o vislumbre de um futuro seguro onde o plantio de ideais gerariam alicerces de reflexões e novos pensamentos. Surgia um campo acolhedor àvido em receber influências e civilizações milenares. Enxertos foram feitos gerando um naipe de artistas significativos da era pós-moderna.

O Brasil foi um dos núcleos presenteados por esta imigração, muito contribuiu com a influência da sua cultura para o desenvolvimento de uma arte mesclada. A Bienal atravessou épocas repressoras envolta em paradigmas onde a crise confrontava-se com o progresso e o desnível social. Num país onde



Escultura de Oscar Niemeyer

as verbas da educação e da saúde são até hoje desviadas para outros fins, incluindo o pagamento dos juros abusivos da dívida externa, contraídos para fins escusos dos poderes déspotas.

A Bienal de São Paulo sobreviveu a esses anos com resistência deixando um registro admirável. Descartar a Bienal é retroceder, permitindo que a opressão e a desvalorização cultural volte a se instalar. A arte é um campo gerador de opiniões, um vasto território para que o artista possa deflagrar através do seu processo de criação o seu parecer e de uma coletividade. É fundamental propiciar o fluxo das diferentes identidades em função de um confronto democrático.

Na primeira Bienal do Barro realizada no Museu de Arte

Moderna de Caracas-Venezuela, na década de 90, participei com os críticos e estudiosos das artes visuais: André Locan, Bill Harp e Clorindo Testa de uma mesa-redonda seguida de grupos de avaliação sobre a importância da Bienal de São Paulo em relação aos demais continentes. O trabalho focalizava: os agenciamentos, tipos e procedência, a produção de subjetividade e o interesse pelo discurso do outro. De forma sintética e objetiva os participantes ressaltaram a contribuição da Bienal como veículo de comunicação e valorização do Homem atrelado a valores democráticos e humanísticos.

Neste simpósio foram abordados os vícios dos grupos estéticos, a repetição constante de indicações de artistas e o fantasma de uma arte

universalista castradora. O consenso dos presentes não descartou a influência da tecnologia como suporte da arte marcada, principalmente pela rede de informática.

O conceito de contemporaneidade foi preservado abolindo qualquer postura coercitiva. Com particularidade a antropóloga André Locan chamou a atenção para improvisação suicida de muitos artistas em adotar novos suportes no intuito de não serem marginalizados por um policiamento cultural mal informado.

Os fazedores de cultura procuram chocar para atrair a mídia e o público. A indústria cultural deve existir sem comprometimento de apenas entrar no mercado da arte. O melhor investimento está atrelado à educação e suportes que valorizem o indivíduo juntamente com concepções voltadas para rupturas coerentes.

Que transformações são estas quase que obrigatórias nos salões, Documentas, Bienais etc. que levam a legitimar a arte para total falta de senso-crítico? Uma modelização é despejada onde truques tentam sinalizar os caminhos da contemporaneidade. A mais antiga Bienal de arte no mundo, a de Veneza na sua 51ª edição, restringiu o número de participantes, segundo seus coordenadores, permitiria uma observação mais atenta do público. No entanto o chamariz para o evento deteve-se à luminária da portuguesa Joana Vasconcelos, feita com absorventes íntimos.

A questão da diversidade cultural é ampla, tanto o mestre Valentim com os seus bonecos de barro, como a experiência de Hélio Oiticica no Morro da Mangueira para fundamentar uma análise da arquitetura carioca e a arquitetura de Oscar Niemeyer onde a forma é interligada à figura e o elemento geométrico numa sensibilidade de traço - todos trazem a essência do contemporâneo. É importante tomar de exemplo estes atratores e mostrá-los nestes grandes eventos, certamente o público e a arte agradecerão.

Alberto Beuttenmüller ABCA/ SP

Sagrado X Profano: a gênese de uma instalação

É um conceito hoje aceito pela crítica de que o processo da criação artística é mais importante e enriquecedor que a obra final. Há até quem não creia que haja uma obra final, toda a obra de arte seria uma obra aberta e, assim, passível de ser desconstruída.

É óbvio que para se descobrir a gênese de uma obra de arte é preciso que a artista apresente anotações, seu diário de bordo; tudo o que foi registrado: tanto durante o período de gestação quanto durante cada passo da obra ora em progresso.

Hoje, há obras que são elas próprias um permanente processo criativo e não mais obras fechadas. Isso porque seus signos têm, como toda obra pós-moderna, um emaranhado de significantes (imagem visual do signo) que produzem uma vitalidade



Martha Simões

Série *Cultos*. Fotografia digital, 30 x 20cm. 2004.

anárgica e caótica (tudo que tais termos têm de positivo) para abrir a mente do fruitor a uma grande gama de significados (imagem mental do signo). É o caso da instalação de Martha Simões *Luz Corpo Objeto*.

Tudo começou quando a artista analisava a dicotomia entre *sagrado e profano*, ao preparar uma mostra para a Capela do Morumbi denominada: *A Sombra da Rosa e o Vêu*.

As anotações de Martha Simões sempre a acompanham, como um Diário de Bordo. Descobriu-se, paralelamente, à pesquisa da artista que havia ali uma ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade pela simples escolha dos elementos, que iriam compor a instalação *A Sombra da Rosa e o Vêu*. Como fomos os responsáveis pelo texto anterior, o leitor deduzirá que esta crítica também está em processo e em progresso; e que no fundo estamos mostrando a gênese da crítica que vem acompanhando as instalações, ao mesmo tempo em que procuramos desvendar a nova instalação de Martha Simões. A nova instalação é na verdade a continuação das duas anteriores: *A Sombra da Rosa e o Vêu* e *Maira/ Maria*, como iremos ver.

Ao analisar a gênese de *A Sombra da Rosa e o Vêu* vimos que a obra de Martha Simões



Martha Simões

Série *In-culto*. Acrílica s/ tela, 2x2,60m. 2004.

deixava a modernidade trocando-a pela pós-modernidade. Nas instalações anteriores da artista havia um fio condutor, propriedade da modernidade. Por outro lado, à **simplificação** da modernidade se opõe a **contradição** da pós-modernidade. Em sua obra anterior o processo **exclusivo** da modernidade – ou uma coisa ou outra foi trocado pela **inclusividade** da pós-modernidade: e uma coisa e a outra. Na instalação *LUZ CORPO OBJETO* a troca fica ainda mais visível. Por isso, a pintura da Martha Simões na instalação deixa de ser uma obra em si, para instalar-se como mais um objeto de parede, a ocupar seu lugar como qualquer outro, como a cerâmica e a fotografia digitalizada e o vídeo. Tudo se torna luz e objeto e



Martha Simões

Série *Cultos*. Fotografia digital, 20 x 30cm. 2004.

corpo. Os blocos de signos continuam a ser postos lado a lado sem que fique claro o significado que os une, processo este que em grego se chama *parataxe* (*táxis* = ordem, arranjo, mais o prefixo *para*). Martha Simões uniu os blocos de signos de distintas procedências: Mircea Eliade, Roland Barthes, Gaston Bachelard, Jorge Luis Borges, além de mitos de seitas arcaicas. E os religou; afinal religião quer dizer religar. Se havia seis blocos “religados” em *A Sombra da Rosa e o Vêu*, em *Luz Corpo Objeto* os blocos de signos são treze, com significantes e mais díspares, a oferecer os mais profundos e ambíguos significados. Na primeira instalação fiz um poema para mostrar como funciona a *parataxe* na linguagem verbal:

A Sombra da Rosa e o Vêu

Uma dança
De deuses
Este ritual silente
Anima rediviva
A rosa
Entre seis portais
Metas fêmeas de seda
Pétalas pesares
Por entre véus
Sem desvendá-los.

Se *A Sombra da Luz e o Vêu* era uma instalação poética, a instalação *LUZ Corpo Objeto* é uma instalação prosaica e multidisciplinar. Ou seja, se em *A Sombra da Rosa e o Vêu* temos uma **síntese**, em *Luz Corpo Objeto* temos a **análise** dos



Tácio Carvalho

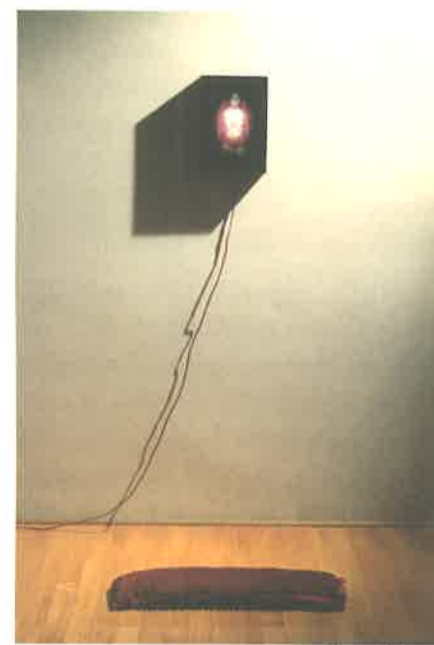
Auto-retrato. Fotografia digital, moldura de madeira e colagem, 144 x 68 cm. 2004

diversos e diversificados elementos constitutivos da obra, o que resulta em prosa visual.

Embora se trate de outra instalação, *Luz Corpo Objeto* está impregnado e contaminado pelos objetos das duas instalações anteriores. Entre essas duas instalações houve uma outra – *Maira/ Maria* – só vista em Portugal, e que se tornou o elo de ligação entre as outras.

Pelo jogo de palavras *Maira/ Maria* já se pode ver que há um trocadilho, à maneira de Marcel Duchamp (1887-1968). *Maira/ Maria* traz o universo da mulher indígena pagã em contraponto à Maria, a mãe de Jesus das Sagradas Escrituras. *Maira* é também a heroína do romance de Darcy Ribeiro.

É o aspecto mais antropológico dessas três instalações unidas pela dialética do Sagrado e do Profano. É importante notar que na gênese dessas instalações há uma visão



Tácio Carvalho

Tenho fé. Fotografia digital, acrílico, lâmpada fluorescente e veludo. 2003.

feminina do sagrado e do profano. Há nos jogos de luz e sombra objetos-fetiches que são apropriações do universo feminino, bem como simulações e simulacros provenientes da forma de ver o profano e o sagrado pela ótica da mulher. Certos objetos são partes do mundo da sedução e sensualidade da mulher, mas ali colocados para uma reflexão extra-sensorial e racional.

Há trocadilhos verbais nos títulos de cada série que ocupa cada parede da mostra, mas há também trocadilhos visuais nos objetos expostos, às vezes um objeto sacro pode tornar-se de imediato profano, se o fruitor conseguir ler nas entrelinhas das formas bizarras dos objetos produzidos pela artista *versus* os objetos prontos, como cadeiras, véus e Luz-Corpo.

As três instalações – *A Sombra da Rosa e o Vêu*, *Maira/ Maria* e *Luz Corpo Objeto* – estão integradas na atual mostra da Fundação Mokiti Okada. São três instalações inacabadas de propósito para que haja uma continuação sempre, ora com a presença maior do sagrado, ora com a maior presença do profano. Mas sempre com a presença da poesia visual emocional de Martha Simões.

Notícias da Bahia

César Romero - ABCA/BA

É bom saber o que acontece em outros estados, de forma muito simples e direta. Assim temos uma melhor integração entre nossas culturas, construído um Brasil melhor informado e aperfeiçoando verdades.

A Bahia tem se destacado no cenário nacional por eventos como o Salão da Bahia promovido pelo Museu de Arte Moderna da Bahia e seu diretor Heitor Reis, um de nossos associados. O Salão da Bahia é hoje reconhecido como o mais representativo da produção contemporânea brasileira, seja por conteúdo e pluralidade. É um estímulo à renovação da investigação do pensamento e da visualidade brasileira nos dias atuais. O evento está em 11ª edição e vem atraindo a atenção de artistas e críticos nacionais e internacionais. Neste certame inscreveram-se 1.399 artistas do Brasil, ainda da Alemanha, Canadá, Itália e Holanda. Seleccionados apenas 30. O Salão da Bahia-MAMBA, além de estabelecer um diálogo constante com o público baiano, tem com os Prêmios de Aquisição uma política acertada de formação de seu acervo. Dezenas de trabalhos foram incorporados ao Museu de Arte Moderna da Bahia, com essa postura correta.

Outro acontecimento importante é o Projeto Cultural ArteSofitel, iniciativa da Prova do Artista Galeria de Arte e dos Hotéis Sofitel em Costa do Sauípe - Mata de São João - e Hotel Sofitel de Salvador, lançado em novembro de 2004.

O Projeto pretende oferecer aos hóspedes dos hotéis e público em geral, a possibilidade de contato com a obra de artista baianos das mais diversas tendências artísticas. Todos expressivos representantes da moderna produção artística da Bahia. São diversas técnicas, os enfoques, as temáticas, mas todos mostram, em comum, a preocupação com sua terra, sua gente, sua cultura. O Projeto ArteSofitel além de contemplar Salvador, Mata de São João (Costa do Sauípe), Rio de Janeiro até o fim do ano começará em São Paulo e Buenos Aires. Haverá intercâmbio entre artistas destas cidades e baianos.

A EBEC Galeria de Arte tem como curadora Matilde Matos a mais antiga e importante crítica de arte da Bahia em atividade. Matilde acompanha de perto a produção de artistas, sempre visitando ateliês, recebendo-os em casa, dialogando com disponibilidade rara. Enquanto curadora da EBEC seu maior interesse é mostrar a produção atual da arte baiana e "expor os que nunca tiveram vez". Assim em coletivas de 6 a 8 artistas revela novos talentos e os divulga com seu imenso prestígio junto à mídia. Suas escolhas se dão por técnicas - assim pinturas, desenhos, gravuras, cerâmicas, quadrinhos, novas mídias, são tratadas de forma peculiar e aprofundada.



César Romero e Lisbeth Rebollo Gonçalves em dia de lançamento

Salvador tem muitos leilões, mas três de destaque pelo especial cuidado dos marchands Paulo Darzé, (que hoje tem o espaço mais bem equipado e o melhor acervo de nosso estado), Roberto Alban e Marcos Curi. Os leilões provocam interesse nacional, onde circulam peças raras de extremada qualidade. A Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA foi recentemente restaurada e abriu com individual de Paim, artista recém-formado pela Escola. A sua segunda atividade - em junho - foi a palestra e lançamento dos livros *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte do Século XX* (Edusp/Fapesp/ de Lisbeth Rebollo Gonçalves e também *Sérgio Milliet - 100 anos e Os Lugares da Crítica de Arte*, os dois últimos da Coleção Crítica da ABCA, pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Quatro dias depois no Complexo Costa do Sauípe - Mata de São João - no Super Clube Breezes e Galeria Fábio Pena Cal, aconteceram os mesmos lançamentos. A professora Lisbeth em ambas as situações teve grande público e ampla divulgação na imprensa. É importante salientar que a Coleção Crítica de Arte da ABCA era um anseio dos anos 60 que agora se cumpriu. Artistas, críticos, intelectuais, professores e alunos da EBAUFBA e grande público presente parabenizam a professora pelo evento.

Os espaços expositivos se profissionalizaram de forma exemplar e podemos citar a ACBEU, o ICBA, Espaço Cultural Correios, Espaço Cultural da Caixa, Galeria Prova do Artista, Galeria Fábio Pena Cal, MCR Galeria de Arte, Paulo Darzé Galeria de Arte, Roberto Alban Galeria de Arte e Museu de Arte Moderna da Bahia. O diálogo entre os artistas é amistoso, a quase totalidade tem noção de classe e cumplicidade. O mercado tem respondido a oferta que cresce e é plural.

Salvador é a terceira cidade de país, vindo logo após São Paulo e Rio de Janeiro e guarda sempre a tradição do bem receber, cultura anfitriã e o gosto pelas artes.

Os domínios da pintura

Raul Córdula - ABCA/ PE

Carlos Pena Filho pintava com palavras. Escreveu: "Olinda é só para os olhos, / não se toca, é só desejo. / Não se diz: é lá que moro. / Diz somente: é lá que vejo". Aqui se estabeleceu há muito o império da pintura. Aqui se pinta completamente. Nestes tempos em que se diz que a arte morreu, ao se vê Olinda se diz: viva a arte! A pintura aqui se mantém viva, natural, diária e permanente.

No ateliê de Samico as obras de Marcelo se confundem com as paisagens que transparecem pelas janelas do leste e do oeste da casa, e se integram às paisagens pintadas por ele. Para mim é indispensável falar do pai quando vou comentar o filho, não por hierarquia, mas para sinalizar o que acontece nesta cidade banhada de luz: aqui ainda se pinta paisagens, figuras, naturezas mortas e flores, e se faz isto com uma propriedade rara e categórica. Marcelo é um dos melhores exemplos desta tradição, moderna embora, que traz no seu bojo artistas como José Cláudio e seu filho Cláudio Emanuel, Guita Charifcker, Eduardo Araújo, Zé Som, Giuseppe Baccaro e seu filho Mateus, José Barbosa, Tereza Costa Rego, Luciano Pinheiro, Maria Carmem, Antonio Mendes, Sandro Maciel, Petrônio Cunha e Tiago Amorim. Comentar a obra de Marcelo é comentar esta prática, esta maneira de ser de uma cidade onde o artista não tem nada de especial, é pessoa comum que transita como qualquer cidadão e compartilha seu saber com todos.

Samico me disse: Tenho visto muita coisa... Este quadro, por exemplo, me lembra Raoul Dufy, com suas manchas de cor e os traços do pincel por cima, definindo o tema. Respondi-lhe: Pena que Dufy nunca tenha olhado através de uma janela de Olinda...

A pintura de Marcelo Peregrino é cotidiana nos dois sentidos que podem definir o termo: diária, pois está presente no seu dia-a-dia, e temática, porque ele pinta o cotidiano da cidade.

As paisagens me chamam a atenção primeiramente, elas são vistas de onde se passa por esta cidade de colinas, cercada de mar, com o Recife ao fundo, que se torna mais bela vista daqui. A paisagem vista da Praia dos Milagres, com as pedras do mole no primeiro plano e o Porto do Recife ao fundo, é emblemática. Um diálogo visual se estabelece nas estruturas metálicas do porto contrapondo-se às manchas de nuvens e de mar. Ela foge à mesmice das vistas do Alto da Sé, é um outro ponto de vista, mais contundente, ao rés do chão, com as pedras cinzentas agredindo a luz da tarde.

Seguem-se, entre outros temas menos profícuos, como flores, peixes e pássaros, os retratos e as figuras, verdadeiras lições de arte. Entre competentíssimos retratos da família - de seu filho Daniel e de sua mulher Joziane - está o de Samico, uma lição de ver e um exercício de saber. Os nus, onde os traços feitos a pincel começam a se

Foto divulgação



deslocar da matéria pictórica são, por sua vez, exercícios de liberdade que nos leva aos conjuntos de figuras onde estes traços dançam sobre as manchas de cor. Refiro-me

Foto divulgação



principalmente àquela pintura que Samico comentou acima, de largos marrons desenhados a pincel.

Entre as obras desta mostra está um curioso díptico pintado a quatro mãos, uma vista do Matadouro de Peixinhos, construção abandonada de arquitetura inglesa. A asa da esquerda foi pintada por Marcelo, a da direita por Samico. Além do gravador internacionalmente conhecido Samico é um pintor de grande qualidade. Reinterpreta na pintura os temas de suas xilogravuras e faz, paralelamente, paisagens pintadas ao ar livre.



Este díptico é exemplar como didática de estilos, o lado Samico é sóbrio, esfumado; o de Marcelo é vibrante, pincelado. Na parte superior, determinada pela perspectiva, onde coube um céu manchado de branco, Samico desenhava com o pincel um boi, como se fosse a alma dos bois ali esquarterados.

Eis aí uma lição de coisas: de ver, de sentir, de fazer. Uma ode à beleza onde se pode imaginar como algo que nos passa despercebido pode entrar pelos olhos do artista, passar por sua alma e seu coração, e sair através de suas mãos para fixar-se numa tela. Pura beleza!

exuberante avesso e potente passividade

Dora Maria Dutra Bay - ABCA/SC

Rodrigo Cunha expôs recentemente na Galeria de Arte da Universidade Federal de Santa Catarina. Considerado pertencente à novíssima geração de artistas catarinenses, Rodrigo, de certa forma na contramão do vale-tudo do conceitualismo, se expressa através da pintura; sim, da pintura com direito aos pincéis, às tintas, às técnicas, aos temas, e aos outros inumeráveis elementos



Foto divulgação

constitutivos da linguagem pictórica. Daí justamente resulta a *exuberância* e o inusitado de sua obra, o explorar de “uma nova forma de estar no mundo que se esboça nas coisas do cotidiano, mais voltado para o sentir do que para

Foto divulgação



a ação priorizando, sobretudo, o aqui agora em detrimento de um futuro outrora idealizado”, conforme afirma ele mostrando claramente a influência de Michel Maffesoli em seus estudos. Embora o artista tenha denominado a atual coletânea de obras expostas de *Averso da Potência*, ela guarda inegável relação com sua mostra anterior, intitulada *Exuberante Passividade*. Entender esta posição do artista, o jogo que ele estabelece entre o exuberante, a potência, o avesso e a passividade, é fator preponderante para a compreensão da poética que permeia sua obra, voltada para aspectos de caráter filosóficos, reflexivos e intimistas. Só assim poderemos seguir seu percurso, algumas vezes mostrado ao *avesso*, ou transpassado por excessiva *passividade*.

Preocupado com questões atualmente cruciais de nossa vida, como por exemplo, o binômio público-privado que ao se entrecruzar, se anula e nos confunde, vê aí uma manifestação de *passividade*, uma forma de “flâneurismo”, atualmente re-interpretada na figura do internauta. Ao mesmo tempo em que estamos em contato com o mundo, preservamos nossa identidade no anonimato do ciberespaço. Outra inquietação do artista está relacionada à massificação, em detrimento da comunicação pela palavra e do diálogo que ela estabelece. Percebe-se então um indicativo do que transparece em sua pintura: a solidão do indivíduo, sua indiferença, o *avesso da potência*. Justamente aí se encontra o ponto de maior interesse de sua obra, a tensão resultante dos contrastes entre a expressividade apática das figuras, a exuberância do cromatismo e a volumetria alcançada através do domínio técnico.



Foto divulgação

As figuras e as cenas que compõem suas pinturas podem, num primeiro momento remeter às obras de Edward Hopper, ou às de George Segall, representantes do Hiper-



Foto divulgação

realismo, mas contrariamente, as personagens apresentam uma placidez meditativa que se distancia do melancólico, ou da indiferença. Outra alusão que podemos detectar é a Lucian Freud, que em seus personagens deixa transparecer certa angústia. As personagens de Rodrigo nos contemplam e se contemplam desde um outro plano, o cenário é realmente a cena, despojada, marcada por uma asepsia visual que só permite mínimos elementos significantes. A expressão dos corpos é plácida, livre de conflito, os diálogos são mudos e as esperas parecem se eternizar. O plasticismo originário da intensidade do colorido, que tira o máximo proveito da cor enquanto elemento pictórico, cria um permanente estado de perplexidade frente ao minimalismo dos elementos presentes. Assim sua pintura, pelo *avesso*, substitui o valor do *ter* elementos, pelo do *ser* intensamente colorida. O crítico João Evangelista de Andrade Filho, no catálogo da mostra anterior, já havia percebido que para Rodrigo o tema não se configura como um pretexto formalista, mas sim diz respeito aos fragmentos simbólicos que aludem a situações de identidade ambígua, à estranheza, à solidão, e à disposição de compartilhar sensações e idéias próprias de determinados estados da alma. Tais observações sensíveis continuam pertinentes ao conjunto das obras aqui apresentadas; conjunto este fruto da continuidade da pesquisa e da tenacidade e dedicação incondicional do artista à arte. Suas palavras complementam o que já foi expresso: “em meu trabalho,

por exemplo, me preocupo em captar os aspectos psicológicos de nossa época. Acredito que os motivos que levavam alguém a ser pintor no século XVIII são diferentes dos de hoje. Mudam os critérios de julgamento. Mudam a aplicação e a necessidade da imagem. No meu caso dialogo com a tradição da pintura ocidental dos últimos 500 anos, mas o assunto não provém da igreja, nem da mitologia clássica grega, e tampouco está ligada diretamente a uma monarquia. Trato, ao modo de Kafka e Dostoiévski, do que poderia se chamar de *épica do cotidiano*, vertendo da vida para a pintura a matéria poética e depois devolvendo-a à vida, acrescida do conteúdo humano deste que aqui escreve”.

Seu discurso sobre a obra e seu processo criativo, passam longe da melancolia, da desesperança ou da tristeza, sua *épica do cotidiano*, lembra mais a calma e o silêncio de um *monge budista*, texto e intertexto se *com-fundem*.



Foto divulgação

“Bonjour Monsieur Le Peintre”

Osmar Pisani - ABCA/ SC

Em uma das vezes que tive contato com o artista plástico Juarez Machado, contou-me ele um episódio que define bem o valor da cultura no primeiro mundo.

Ao chegar no aeroporto de Paris apresentou seu passaporte à funcionária da Alfândega, ela verificou o documento, olhou para ele e perguntou: “Qual é a sua profissão?” - “Sou pintor, sou artista plástico”, respondeu Juarez, e a funcionária acrescentou: “Tudo bem. Paris gosta de pintores. A cidade é sua.” Assim Juarez Machado chegou à cidade de Paris, em 1996. Depois de algum tempo, adquiriu seu “Ateliê de Artista”, em 1991, à Rua des Abesses, 55, em Montmartre. Agora, num maravilhoso espaço de trabalho dá dignidade à sua obra no segundo e terceiro andares, e mora no 4º e 5º pavimentos. Com um extenso currículo, uma riquíssima bibliografia e já com um mercado promissor no Oriente, diz Juarez num de seus requintados catálogos: “Quando compro o sagrado pão nosso de cada dia, a jovem padeira, gentil, me cumprimenta: “Bonjour, monsieur le peintre!”, como certamente fazia sua avó para algum pintor do bairro na sua época. Feliz, sinto que junto estamos apenas cumprindo a bela tarefa de dar continuidade à história da vida.”

Vejo também aqui, uma sintomática continuidade de natureza histórica, que amplia a importância do mestre catarinense. Pois foi em Paris que outro grande mestre da pintura brasileira, Vitor Meireles, também catarinense, foi selecionado para o Salão de Paris e obteve a glória da Medalha de Ouro, na Exposição Universal, em 1889.

O processo de trabalho do artista passa por um instigante ritual criativo. Parte de seu universo de imagens, à abrangente percepção da figura humana. Mantendo a tradição de grandes figurativos universais, Juarez Machado criou um estilo pessoal onde a mulher é a expressão vital e essência de sua pintura.

Extremamente bem elaborada, cada obra é uma leitura intimista e tensa, no panorama do psiquismo humano, com insinuações eróticas, mas contidas nos contornos do corpo, que evoca velados símbolos do passado.

Figuras quase imponderáveis, transparentes pairam numa atmosfera ambígua e de profundo mistério.

Nelas há sempre uma expectativa, um toque sensual, uma espera no tempo em posições enigmáticas.

Há também algo de formação instável, de efêmero como a própria vida se sucedendo e que se dilui na harmonia das perspectivas. Vibra um silêncio em tonalidades confidenciais, um diálogo interior envolve o espaço onde vivem seus personagens. Uma luz sob névoas se distribui na composição e nos remete a uma ponta de nostalgia e a sua força poética. À medida que reformula a figura como uma extensão de seu imaginário, refaz o que a pintura tem de melhor na história da arte e atinge extraordinária sobriedade na minuciosa disposição dos elementos que estruturam um sofisticado cenário ambiental.

O domínio do desenho revela princípios estéticos formais, pela suave fluidez das linhas, que se integram em atmosferas de plena serenidade. Além disso, há um percurso de quarenta anos de trabalho e conhecimento que lhe dá consistência teórica e o necessário domínio técnico. Daí a sutileza de sua linguagem, de onde extrai o máximo de sensualidade, equilíbrio e maturidade. Uma leitura mais abrangente da obra de Juarez Machado nos leva a comparações com mestres europeus, como o impressionismo de Manet, as nuances da “Belle Époque” e até mesmo com a arte oriental. A elegância, o toque aristocrático de cada movimento pictórico tem ressonância com o universo do pintor belga Antoine Watteau, que no dizer de E.D.Gombriich “era um artista grande demais para ser um mero expoente das modas de seu tempo, pois enriqueceu o nosso cabedal de imaginação, graças a sua visão de galanteria espirituosa.”

Por outro lado, quem olhar para a produção japonesa, aquela que floresceu entre meados do século XVII e meados do século XVIII, feita por artistas da Escola UKIO-E, que quer dizer, “o mundo que flui”, o mundo que passa, encontra também uma correspondência marcante: a questão existencial e a sofisticada vida do artista.

Pleine Marge, modernismo brasileiro e Ismael Nery

A publicação francesa de crítica *Pleine Marge*, dirigida por Jacqueline Chénieux, com o apoio técnico do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), dando seqüência à homenagem feita ao pintor Cícero Dias (n.38, dezembro 2003) publicou, recentemente, (n.41, junho 2005)¹ um conjunto de ensaios sobre três personagens maiores do nosso modernismo. Na idealização dessa publicação, fazia-se necessário destacar posições inovadoras que construíram obras, seja na produção literária ou seja na produção plástica, numa visão de ancoragem na força da imaginação ou na discussão existencial surrealista.

“O Brasil se impõe na França nesse ano (2005)”, diz Jacqueline Chénieux, e usando seus termos: “[...] nos apresentamos um conjunto de figuras brasileiras pouco exploradas, senão ignoradas no nosso continente: primeiro aquela de Maria Martins, pouco conhecida e portanto essencialmente *reconhecida* nos meios informados. Sim, esta escultora cuja obra não foi quase mostrada na França nem na Europa era uma criadora de formas, sobre a qual todas as opiniões convergem com admiração [...] Que ela foi uma das inspiradoras de Marcel Duchamp - aquela que serviu de modelo por *Étant donné*... - constituirá uma referência obrigatória para todos aqueles que se referem à trajetória de Marcel Duchamp. De outra parte, ela foi celebrada por André Breton num texto datado de 1947. A ela se juntam duas figuras maiores que são apresentadas por nossos amigos Brasileiros: Murilo Mendes e Ismael Nery. O primeiro é um grande poeta dos anos 20 e das décadas seguintes

[...] O segundo é uma “figura”, pintor certamente [...] mas essencialmente um “mundo por si”: superando numa trajetória fulgurante - ele morre aos 33 anos - uma história pessoal estranha, digamos: frenética, que conduziu Murilo Mendes a elevar ao nível do mito a vida e a obra de seu amigo”.²

Nessa introdução de *Pleine Marge*, outros desdobramentos são desenvolvidos por Chénieux. A autora traz, através de variadas proposições, seu olhar sobre os ensaios e propicia ao leitor a oportunidade de se envolver com o conjunto de textos que se abrem nessa edição. A ela meu agradecimento por ter-me instigado a refletir longamente so-



Visão interna - agonia. Óleo s/cartão, 71 x 48 cm.

bre a obra de Ismael Nery (1900/1934) e participar dessa publicação. De fato, ao ser convidada, como historiadora da arte, para traçar um estudo sobre esse artista, de pronto consultei tudo o que pude sobre sua obra, vi quantos quadros e reproduções que pude e uma impressão persistiu reafirmando que sua poética se faz num processo aberto ao ritmo das exigências e referências que lhe são exclusivamente pessoais, existenciais, elabora-se lado a lado ao circunstancial de sua experiência vivida. Não vejo Ismael Nery somente como um pintor modernista, mas essencialmente como o personagem mais inquietante do modernismo brasileiro nos anos 20.

Sem dúvida, a preocupação com o caráter transitório do homem e com o mistério de sua presença no mundo é elemento central da poética de Ismael Nery. Em sua obra, a produção plástica e literária se fundem tanto para a investigação da forma quanto para o questionamento metafísico da existência. Daí associar-se,

num mesmo indivíduo, o refinamento do esteta - que via o corpo como a forma, “o molde da alma” - com a explosividade do místico - que acreditava na função religiosa do sexo, na possibilidade de fundir o eu e o outro em combinações múltiplas. Mas se o trabalho de Nery convive com essas questões, elas não podem, entretanto, defini-lo.

Quais seriam, em particular, as interferências que conduziram o processo de

expansão e os princípios da complexidade criativa desse artista? De que modo sua força expressiva, seu drama de estar-no-mundo se deixa mobilizar pela força constituinte da dimensão ex-

perimental da obra? A idéia, aqui, é percorrer apenas uma diminuta região do panorama de seu trabalho (quando vida e obra ficam comprimidas num só bloco, desde o diagnóstico da tuberculose em 1930 até sua morte em 1934) e pontuar a relevância que esse artista daria a apropriação e a metamorfose da figura humana, numa busca obsessiva de materializar a paradoxal “essência” do eu. Desse eu que se move em metamorfoses, que tende a identificar-se com a natureza comum a todas as coisas, numa constante expansão poética que lhe permite não só interagir com outros *eus* humanos mas transcender aos semelhantes. Essa maneira polissêmica de pensar, que não admite reducionismos, aparece, por exemplo, na estrutura volátil de seu poema:

Eu (1933)

Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas

Eu sou o que não existe entre o que existe.

Eu sou tudo sem ser coisa alguma.

Eu sou o amor entre os esposos.

Eu sou o marido e a mulher.

Eu sou a unidade infinita.

Eu sou um deus com princípio.

Eu sou poeta!³

É claro que o pintor /poeta Nery, seja na sua produção plástica ou na sua produção literária, busca em obras anteriores, desde a ambivalência mórbida de um simbolismo ao jogo de mistério da imaginação surrealista, elos do que ele está desenvolvendo. Sua obra dialoga com uma combinatória de experiências, de leituras e constrói um espaço de volúpia nostálgica e atemporal, um mundo intermediário, senão metafísico, onde o tema torna-se a expressão, a mais autêntica, do inventário de informações do “eu” do artista se travestindo e jogando com metáforas, articulando signos em suas emoções originárias.

É bom notar que, desde suas primeiras pinturas a óleo, Nery é o sujeito central e o ator expressivo de sua obra. Mas, um sujeito que se movimenta em *personas*

conflitantes, que arma um circuito de inteligibilidade numa espécie de travestismo pictórico. Daí recorrer à figura do andrógino, a jogar com sua imagem - Eu conjugado com Adalgisa, Eu masculino ou feminino, divino ou satânico... É patente que a consciência de sua doença e seus limites físicos o empurram, sempre mais, a questionar a arbitrariedade da existência, a intensificar o choque de singularidades na obra. A fi-



Óleo s/tela, 35 x 28 cm.

gura vai-se transformando em pura forma expressiva e, diante sua morfologia ambígua, percebemos o quanto a matéria multiforme do real propaga-se na tela e expõe, à maneira das sombras, sinuosamente, o corpo aberto, o coração, as vísceras, num modo que puxa para a abstração, a reverso de nossas certezas.

Sem dúvida, Nery propositalmente confundiu arte e vida. A sua maneira tão atual de pensar arte solicita sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para interagir em outros eus semelhantes, mas para materializar o que não

tem forma, o divino, o satânico, o êxtase, a morte... Nesse processo se reconhece, também, o *valor de origem*, isto é, da combinatória de experiências de uma linguagem operacional de carga imaginária altamente renovadora que não sufoca a liberdade experimental, mas a estimula.

O que se impõe com Ismael Nery, e unicamente com ele, é que pela primeira vez um modernista brasileiro jogou todo seu alvo sobre a “força poética”. Daí sua obra abstrair-se da construção de identidades nacionais ou regionais, constituir-se na periferia do seu contexto

cultural específico e se fazer como linguagem operacional que reagiu à sua época e marcou um legado de oxigênio para o modernismo brasileiro.

¹ Chénieux, Jacqueline (org.). *Pleine Marge*. Paris: Peeters France, 2005.

² Tradução da autora.

³ Nery, Ismael. “Eu”, in Aracy Amaral. *Ismael Nery 50 anos depois*. São Paulo, MAC-USP, 1984, pág. 33.



Auto-retrato. Óleo s/tela, 32 x 23 cm



Essencialismo. Óleo s/tela, 72,3 x 37,5 cm

Carlos Perktold – ABCA/MG

Presentes Retinianos

Houve época em que as ideologias políticas eram divididas entre direita e esquerda e esta procurava convencer a todos de que a causa da miséria humana era a injustiça social. O Muro de Berlin caiu e, com ele, as idéias totalitárias. A teoria marxista, que julgávamos capaz de modificar o mundo, virou história. O arrastão desumano chamado neoliberalismo chegou, levando as ilusões políticas de muitos e abriu caminho para os traficantes, as drogas e os seus usuários, que provocaram e explicam todas as violências e a falta de humanismo, hoje generalizados. Quando a esquerda acenava para a esperança da supressão daquela injustiça, muitos intelectuais se abrigavam no Partido Comunista no qual permaneceram até 1956. Neste ano, em célebre discurso, o então Primeiro Ministro da ex-União Soviética, Nikita Krushev, denunciou os horrendos crimes de Stalin. A partir de então, não foram poucos os escritores, artistas, poetas, atores, pintores e jornalistas que deixaram o Partidão, perplexos com as denúncias. Historicamente, começa aí a derrocada do marxismo.

Enquanto esses intelectuais permaneceram no Partido, sempre se mantiveram também em posições privilegiadas nas editoras, editorias e em postos de governo, decidindo os rumos de publicações em livros ou artigos em jornais, exposições, encaminhamento de artistas e os prêmios nas artes plásticas, formando a opinião pública. Os integrantes do Partidão jamais apoiaram pessoas sem talento, mas, por interferência emocional e política, em ocasiões nas quais deveriam prevalecer o engenho do artista e a beleza das obras, deixaram e/ou não permitiram que se premiassem artistas talentosos e importantes. Aluisio Valle, pintor fluminense de Paraíba do Sul, era “de direita” e, por isso, até hoje suas belas marinhas continuam desvalorizadas no incompreensível mercado de arte.

Assim também aconteceu com o pernambucano Vicente do Rego Monteiro, vítima da maior injustiça artística nacional produzida pela esquerda, que nunca permitiu que ele brilhasse o tanto que merecia. Vicente pagou tão caro pela sua opção política que, em 1963, quando já era artista consagrado desde os anos 1920 na Europa, não conseguia vender seus quadros no Brasil. Apesar da vontade e do esforço de muitos a sua bagagem artística não foi enterrada consigo, quando faleceu há trinta e cinco anos, porque o seu talento e a sua originalidade venceram todas as injustas resistências contra ele opostas.

A grande tragédia biográfica de Rego

Monteiro é que ele viveu na época em que o marxismo imperava nos meios culturais e ele insistia em ser de direita. Mais do que isso. Era monarquista. Jamais abriu mão de suas convicções anacrônicas e cometeu o sacrilégio político de escrever manifestos a favor daquilo em que acreditava e, num pequeno prelo manual criado por ele mesmo e no qual imprimia também suas monotípias, tirava centenas de cópias dos panfletos e os distribuía nas ruas de Recife, irritando e provocando o ódio de todos. Foi o grande azar de Vicente. Foi a má sorte do Brasil. Este é o registro histórico lamentável para a esquerda que não teve a grandeza de separar o ideólogo do artista. Vale insistir: os esquerdistas não concordavam com as suas idéias políticas ultraconservadoras, detalhe que é tabu biográfico. Na maioria dos textos sobre a sua vida, esse assunto aparece como um diáfano pano de fundo. E é também tabu histórico a ojeriza que a esquerda lhe devotava.

É oportuno registrar que, passados os melhores tempos de sua vida em Paris, no meio do mais efervescente vanguardismo – de 1922 a 1932 e de 1947 a 1957, além do período de 1960 a 1964 – teve a sua obra reconhecida e projetada na capital francesa, participando de importantes exposições. No Brasil, ocupou posição de realce no movimento modernista, tendo apresentando dez quadros na Semana de Arte Moderna. Na ocasião, Graça Aranha afirmou: “a remodelação da Estética no Brasil é iniciada na música de Villa Lobos, na escultura de Brecheret e na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Vicente do Rego Monteiro”. Em 1930, Rego Monteiro trouxe a Escola de Paris com vários de seus integrantes para expor trabalhos em Recife, São Paulo e Rio. Picasso estava entre os expositores e os dois tinham convivência na Europa. A exposição foi um fracasso nas três cidades porque o modernismo só seria aceito no Brasil a partir de 1950, mas é possível que parte daquele malogro se deva ao nome Rego Monteiro envolvido na promoção. Seis anos depois, ele insistia na sua autodestrutividade e chamava os trabalhos do artista espanhol de “oportunistas, especulativos, anárquicos e de esquerda”, provocando novas inimizades e rompendo com parte dos cubistas parisienses.

Em 1963, Vicente foi recusado para expor na Bienal de São Paulo, aos 64 anos de idade, quando era artista mais do que consagrado, além de haver participado, desde os 14 anos, do célebre *Salon des Indépendants*, da Semana de Arte Moderna de 1922 e tinha *curriculum* tão importante que incluía quadros adquiridos pelo Museu Jeu de Paume de Paris, hoje expostos no Centro Georges Pompidou.

A recusa comprova que o pernambucano não aprendia com o passado, insistia numa escola ideológica ultrapassada e, por isso, não mudava o seu futuro no Brasil. São esses os motivos de sua ausência na lista dos artistas escolhidos para o Prêmio de Viagem ao Exterior, garantido pelo Salão Nacional. Qualidade nunca lhe faltou para recebê-lo. Vicente ganhou, ao longo de sua vida, apenas dois prêmios estaduais de pintura em concursos secundários. Morto em 1970, é hora de esquecermos a sua ideologia e louvá-lo naquilo que teve de melhor: pintor e poeta.

Como pintor Vicente começa cedo, incentivado pela mãe e trilhando o caminho natural dos talentosos: o aprendizado da técnica do desenho aprimorado, a simplicidade do traço até chegar na segurança de, com três ou quatro linhas, sugerir uma figura humana; pintura de retratos, paisagens, naturezas-mortas e abstratos. **É possível que Rego Monteiro seja o mais original dos pintores brasileiros, cujo ingresso definitivo na pintura ocorre em 1922, aos vinte e três anos de idade. Nessa ocasião, assimila o cubismo e o adiciona ao barroco colonial, representado pela quase permanente simetria de suas composições, resultando numa extraordinária forma, surgida através dos matizes inspirados na arte indígena e na cerâmica marajoara.** Todo este conjunto de detalhes formou o belo, estranho e misterioso escorço nas composições equilibradas, provocador de imediata paixão pictórica, um presente para as retinas. Sua técnica apuradíssima resultava também em trabalhos imaculados, tão marcante era a sua limpeza. Mas não é somente a forma que encanta o espectador. Com freqüência seus quadros representam temas religiosos, e apenas Raimundo de Oliveira ganha dele neste conteúdo: são cenas bíblicas, crucificações, via sacra, santa ceia, animais e muitas figuras humanas. Surpreendentemente para um monarquista, há uma preocupação social quando pinta operários, vaqueiros e pessoas em trabalhos duros e humildes, calceteiros, cambiteiros, carroceiros ou aguardenteiros.

Em lúcida síntese, Flávio de Aquino escreveu que “Vicente do Rego Monteiro criou um estilo inconfundível e coerente, partindo de três influências principais: a arte indígena de Marajó, a *art déco* e o cubismo estilizado, com certa semelhança ao de Léger”.

Vale dizer, sua arte soube conciliar a plasticidade, a harmonia e o lirismo da forma, adquiridos pela experiência francesa com o ritmo inspirado na primitiva decoração indígena, que ele tão profundamente estudou.

Na década de 1960, seu *atelier* foi invadido

por extremistas em Brasília e, com dificuldades financeiras pinta e expõe a sua confissão autobiográfica na tela “Solidão”, sentimento ou estado de quem havia percorrido um caminho brilhante e se sentia isolado frente a um país cujos compatriotas ainda o desvalorizavam.

Suas poesias foram escritas na maturidade da vida e lhe serviram como um temporário descanso da pintura, tornando-se um refúgio intelectual do artista. Ganhou os prêmios de poesia “Mandat des Poètes”, em 1955 e o “Guillaume Apollinaire”, em 1960, ambos na França, país que nunca lhe perguntou pelas suas preferências políticas. A análise delas pode ser comprovada no belo livro *Vicente do Rego Monteiro, um brasileiro da França* (Editora Mackenzie, 2004) no qual a escritora paulista Maria Luiza Guarnieri Atik expõe com delicadeza e sensibilidade a beleza de seus versos.

Mas não foram essas suas únicas atividades. Vicente foi figurinista, jornalista, diagramador, costureiro, mecânico e piloto de corridas automobilísticas, dançarino, editor, tipógrafo, fazendeiro e tradutor. Foi casado com francesa e teve mansão em Montparnasse, mas quando morou em Recife, durante a Segunda Guerra Mundial, negligenciou as leis do país que o adotara e não pagou os impostos da bela residência, obrigação cumprida pelo inquilino parisiense. Terminada a guerra, este reivindicou e conseguiu na justiça a posse da propriedade, pagando uma ninharia como indenização para o casal.

Artistas, poetas, escritores ou intelectuais talentosos de direita sempre foram incômodos porque sabemos que o que é bom fica e, respaldo pelo radicalismo político que um dia termina, chega o momento em que a inevitável pergunta, contida no título do livro de Affonso Romano de Sant’Anna sobre o poeta e também direitista, é feita: *O que fazer com Ezra Pound?* Parafraseando o poeta mineiro, o que fazer com Rego Monteiro? No caso do pernambucano é a hora em que ante tanta misteriosa beleza e originalidade de suas obras a resposta é: garantir-lhe a imortalidade.

Siron Franco, atuante e atual

Algumas formas existem de se ler a obra de Siron Franco: o aspecto formal e estético, o particular registro da realidade e o realismo fantástico, que, aos poucos, travestem-se em abstração. O embasamento desta arte é a sua própria experiência de vida e incluem as anotações que faz de homens, aliados da sociedade, e de bichos, trancafiados em zoológicos: "observando os bichos se aprende sobre os homens".

A pintura de Siron tem vínculos com a floresta, o homem e os bichos. Neste sentido realiza um inventário da memória visual brasileira, onde a mais das vezes a denúncia das mazelas da nossa sociedade é tratada prioritariamente. A mistura de homens e bichos possui diversas abordagens: o inconsciente, revelando as mais recônditas relações; a denúncia do extermínio de animais ou sua preservação mítica, de acordo com a visão dos povos indígenas. Obras com referências temáticas, falam de coisas muito peculiares. Com ironia e crueldade ele trabalha até a exaustão, elaborando uma estranha galeria de personagens - madonas e homens santos, reis e rainhas decadentes, seres travestidos, dandis burgueses, homens de negócio, rostos que parecem saídos de asilos e manicômios por suas formas e cores sombrias.

A arte de Siron é aproximativa da realidade, mas livre, irreverente e irônica, com nuances sobre fatos e acontecimentos transformados e recriados de acordo com a sua realidade, imbuída de clima onírico e magia transitando entre variantes de sentimentos. Ele faz o registro de acontecimentos que marcaram momentos da história e da realidade brasileira. São retratos imobilizados no tempo, taxidermia de imagens, fragmentos de figuras recompostas. O artista parece obedecer a uma voz que brota do recanto mais oculto de sua alma, trazendo consigo medos e horrores de um mundo por conhecer.

Como um mágico ele nos mostra uma nova realidade, inventada, de fatos, figuras e objetos tirados do cotidiano e utilizados para o seu relato. Embora continue se reportando à realidade, trata-se com mais liberdade a partir de meados dos anos 80, chegando a formas abstratas, através de planos ou manchas de cores, trabalhadas com novos elementos. Liberta-se um pouco das cores sombrias, aqui com nuances mais vivas porém não menos fortes e contundentes.

Com feitura intermediária é "O Exercício da Censura", de 1984, amalgamando realidades fantásticas numa cabeça de muitos olhos que mais do que observar, nos vigia. Para que o fruidor estabeleça uma identificação ainda mais veemente ele executa esses seres fantásticos às vezes em formato de série, como em "Peles" (década de 80), por exemplo, que sob muitos aspectos é sua visão de devastação e extinção dos animais, mas é também um tema invulgar e exótico. Denúncia de agressão ao homem e ao meio ambiente está na série "Césio" (1987) e a mesmice de caráter hipnótico está na série "O Que Vi pela TV" (1999), ambas já com aproximações ao abstrato, com raspagem de tintas e agregação de colagens, como forma de aprofundamento de sua visão da realidade.



A vida bate

A um tempo determinado percebe que só a pintura parece não ser suficiente para dizer a realidade que vê e vive. Executa instalações denunciatórias e também irônicas. Em 1989, por ocasião da 20ª Bienal de São Paulo instala uma enorme bandeira brasileira composta de carrinhos amassados, cercada de cabeças decepadas de homens e animais como forma de denunciar as condições e do descaso institucional. No centro uma enorme pele de cobra manchada de vermelho-sangue dá ao espaço uma dimensão e estranheza, impressionantes. Em 1991,



Encontro

Foto divulgação

para o Sesc/Pompéia, executa "A Flor da Pele", com toneladas de terra e reconstitui o 'caminho' dos garimpeiros de Serra Pelada, representacional de sua condição sub-humana. Vale lembrar ainda a enorme ratoeira que finca nos jardins da Esplanada dos Ministérios (1992), por ocasião do impeachment: em lugar do conhecido queijo o mapa do Brasil. Ou, "Enxadas" (1997), menos traumática e já mais ligada às lembranças da infância e do convívio familiar. Em 2000, a série "Casulos" são objetos que reportam à dimensão do real. Em 2001 retoma o tema do Césio e constrói 9 camas representativas do aprisionamento das vítimas, homens e animais, do elemento químico letal.

De caráter laudatício, porém, é o "Monumento às Nações Indígenas", construída em Buriti Sereno. Homenagem aos povos indígenas, é um monumento com o formato do mapa do Brasil, como menires, constituído por 500 colunas com incrustações de objetos indígenas e desenhos rupestres: memórias gra-

vadas para o advir.

Na concepção de sua obra, qualquer que seja seu aspecto formal, cada elemento imagético e simbólico, expõe sua própria força, sua interdependência e interrelacionamento. A feitura técnica das pinturas executadas até os anos 80 parece até ter raízes no renascimento tal a busca da perfeição. Alguns diriam que a obra de Siron tem vinculações com o surrealismo, com o realismo fantástico, com Francis Bacon, porém ela se define estilística e esteticamente como manifestação única da arte do pintor, enquanto artista e ser humano, é portanto personalíssima. Ousa ao romper com o tradicional.

Mais recentemente, a par de suas constantes intervenções urbanas e instalações, tem se dedicado muito a fazer pintura, inclusive para comemorar os 38 anos de sua primeira participação em bienais: a primeira foi a da Bahia. Em 2002 realiza para a inauguração da Estação Pinaoteca a instalação *Intolerância*, com bonecos amontoados pelo chão numa clara referência ao ambiente onde foram mostrados, o Dops. Ainda em 2002 realiza instalação no Pavilhão 2 do Complexo do Carandiru, na sua desativação pelo Governo do Estado de São Paulo. Em 8 de março de 2005, em homenagem ao Dia Internacional da Mulher e à paz mundial, planta uma cruz negra nos jardins do Congresso Nacional, em Brasília, circundada por ampliações que denunciam vítimas da violência urbana. Em maio deste, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro, participa da *Mostra Arte Diversidade e Inclusão Sociocultural*, juntamente com Evgen Bavar e outros artistas sobre a questão da deficiência física do ser humano. Ele trata especificamente da deficiência visual, instalando um "grande olho" - visto desde o alto do vão livre da rotunda do edifício -, feito em mármore, granito e bolinhas-de-gude, referência a mesmo problema de seu pai.

Quanto à pintura, Siron Franco, tem grandes planos. Diz-se feliz em poder retomar as telas e as tintas. Em novembro deste ano apresenta na Galeria Nara Roesler, cerca de 40 obras. Para 2006 novos planos, exposições no Brasil e no exterior e o lançamento de um novo livro, pela Cosac Naify, sobre sua trajetória artística.

Olívio Tavares de Araújo - ABCA/ SP



Anjo de Rilke. Esc. em madeira policromada, 34x23x27cm. Década de 80.

Nas décadas de 1970 e 80, o escultor Maurino de Araújo tornou-se uma unanimidade em Belo Horizonte. Era aclamado pela *intelligentsia* assim como pelos colonistas sociais, e o poder público comprava-lhe obras para presentear visitantes ilustres (no que não há nenhum desdouro). Ao longo dos anos 90, Maurino enfrentou uma forte depressão, produziu pouco e sumiu dos holofotes. Nada mais oportuno, portanto, que a pequena retrospectiva com que o Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo está resgatando (até 28 de agosto) sua arte original e vigorosa. E é gratificante saber que Maurino voltou a produzi-la.

Estive entre os críticos que na década de 1970 começaram a aceitar e premiar seus trabalhos, à medida que iam aparecendo nos salões de arte moderna e/ou contemporânea de Belo Horizonte. Como sabemos, naquela época os salões tinham grande importância, servindo realmente para revelar artistas e introduzi-los no circuito profissional. (Hoje isso se tornou privilégio do mercado e outros grupos de poder a ele associados, diante do olhar intimidado e omisso da intelectualidade). A aceitação ou não de Maurino colocava, de saída, um problema de critério. Sua obra tão peculiar, fundada numa criatividade pessoal, decididamente alheia ao que então era 'moderno' ou 'contemporâneo' – cabia realmente nos salões?

Fosse como fosse, os júris logo se renderam à evidência de que estavam

Daniel Courty



Figuras medievais (detalhe). Escultura em madeira policromada, 58x32x32 cm. 1966



Anjo Quebrado (detalhe). escultura em madeira policromada, 90x23x50cm. Década de 90.

Fotos Daniel Courty

Santos e Anjos Terríveis

diante de um artista de verdade, independentemente de que rótulo o vestisse. Maurino provinha das feiras da Praça da Liberdade, onde expunham artesãos e artistas populares. Através dos salões começou a mudar de patamar. A convite do saudoso Clarival do Prado Valladares, participou em 1977 do II Festival de Arte Negra em Lagos, Nigéria. Na década de 80 já expunha na Galeria Bonino, no Rio, uma das mais importantes da época. Ficou amigo de artistas eruditos, como Emanuel Araújo e Roberto Burle Marx, que lhe compraram trabalhos para suas coleções. Hoje sua obra se encontra em todas as coleções mineiras importantes e alcança expressivos preços em leilões. E ele se provou acima de quaisquer etiquetas em que poderiam tentar aprisioná-lo.

Pois está mais que evidente que Maurino não é apenas um escultor popular – ainda que aí tenha suas origens –, e muito menos um primitivo ou *naïf*. Contudo, no Brasil costuma-se julgar pelas aparências. Brennan, por exemplo, por ser nordestino e trabalhar com barro, foi visto por muito tempo como representante por excelência da brasilidade em arte, embora na verdade seja dos mais universais e menos brasilistas dentre todos os artistas do país. Assim também Maurino, por ter nascido negro e pobre, e por esculpir a madeira com rudeza, corre o risco de ser confundido com artistas populares ou ingênuos. Além disso, por possuir uma personalidade excêntrica, e ser capaz de sair dançando pelas ruas de Belo Horizonte, podem até supô-lo mentalmente meio fora do quadro. A tradição romântica gosta de um pouco de maldição sobre o artista.



Maurino de Araújo no começo da carreira, década de 70

Foto divulgação

Por isso, é bom que fique claro que Maurino de Araújo é perfeitamente lúcido e fala com muita precisão. Seus eventuais silêncios (deduzo que os haja) serão sinal de um aristocrático e machadiano tédio à controvérsia. Tem plena consciência de seus propósitos, não só como escultor quanto como ser humano e cidadão. Surpreende e é revelador ficarmos sabendo que aos vinte e poucos anos entrou para o seminário, onde permaneceu por outros seis – mas não por fé religiosa. Seu relato: “Naquela época a igreja era a ponta de lança dos movimentos sociais, e eu já tinha morado na favela, e já sabia das carências e injustiças do mundo. Queria ser padre para poder ajudar a consertar isso. Mas no seminário encontrei uma carpintaria e as condições para esculpir. Isso me arrebatou. Um dia, é claro, acabei ouvindo do superior: – Você veio para cá para ser padre, não escultor”. As vocações entraram em conflito, o futuro padre desistiu e o escultor entrou em cena. Desde bem cedo Maurino trabalhava em companhia do avô, que possuía uma olaria. Fazia objetos utilitários – potes, moingas, panelas – e ia também modelando bonequinhos de bar-

ro. Aprendeu um pouco de desenho com a avó, analfabeta mas dotada de grande sabedoria natural, intuitiva. Foi daqueles meninos que desenham no quadro negro da escola e são saudados como futuros artistas pelas professoras. Gostava de ler a Bíblia, cujo texto fantasioso o fazia ficar visualizando os cenários e as figuras, e descobriu o fascínio da imagem, em especial de ilustrações de arte. Através destas, seu primeiro encantamento foi a obra de Michelangelo. Ao mesmo tempo, para viver, trabalhou como ajudante de pedreiro, operário, balconista.

A necessidade de esculpir em madeira surgiu no fim da adolescência, catalisada pela descoberta da escultura do Aleijadinho nas igrejas de São João del-Rei, cidade para onde se mudara. A humanidade da arte do Aleijadinho o impressionou sempre e até hoje – e não há de ser por acaso que Lourival Gomes Machado elegeu justamente uma obra em São João del-Rei (a Nossa Senhora da portada da Igreja do Carmo) como modelo “daquela serena beleza humana que dá base à barroca transcendência das Madonas do Aleijadinho”.¹ Maurino chegou a procurar a Escola de Belas Artes de Belo Horizonte, onde, no entanto, não se ensinava a técnica que o interessava. Acabou sendo uma vantagem, pois na escola lhe teriam imposto caminhos menos pessoais e, em seu caso, seguramente menos férteis. Seguiram-se o seminário, o inevitável autodidatismo e a feira da Praça da Liberdade, quando enfim foi ‘descoberto’. Na mesma época surgiam também em Minas José Valentim Rosa e Artur Pereira, e começava a ficar famoso o incrível G.T.O., Geraldo Teles de Oliveira,



Daniel Coury



Fotos Daniel Coury

Figuras Medievais (detalhe). Escultura em madeira policromada, 58x32x32cm. 177



Cristo. Escultura em madeira policromada, 69x27x29cm. 1984

Anjo Negro. Esc. em madeira policromada, 76x40x35cm. 1976

que primeiro sonhava com, e depois esculpia cascatas de figuras muito parecidas com a estatuária gótica das catedrais medievais – que ele jamais viu sequer em fotografia. Todos, escultores populares, e todos trabalhando em madeira, confirmando-a como material por excelência da torêutica mineira.

Sabe-se que os artistas ditos primitivos (e em certa medida também os populares) se acreditam realistas, e pensam que estão reproduzindo com grande fidelidade a realidade exterior. Ficou famosa a deliciosa frase do *Douanier* Rousseau para Picasso (que nessa época, evidentemente, só podia estar inventando o cubismo): “Você e eu somos os maiores artistas vivos. Eu no gênero clássico e você no gênero egípcio”. Já afirmei que Maurino não é de modo algum um artista primitivo. Ainda assim é bem possível que, deslumbrado pelo Aleijadinho, tenha pensado, no começo, que estava fazendo uma arte como a dos barrocos, e talvez os quisesse imitar. No caso de Maurino, ao substrato atávico de visualidade barroca que perpassa toda a produção plástica mineira se superpõe uma adesão explícita e mimética. Artista intuitivo em busca de raízes eruditas, fez uma eleição guiado por suas afinidades eletivas. E a evidente e capital influência do barroco sobre sua produção é tanto mais literal, compreensivelmente, quanto mais antiga for a peça. Se apenas imitasse, se apenas reproduzisse com fidelidade seus modelos, Maurino teria permanecido nos domínios do artesanato. Mas como tinha um recado próprio a dar e possuía o talento de uma inventividade inata, acabou conseguindo criar uma linguagem pessoal, assim como a técnica específica a ela necessária. O que afinal a caracteriza são a concentração (no sentido químico do termo) e a intensificação de certos estilemas, de certos proce-

dimentos formais do barroco, tratados porém com uma rusticidade que lhes potencializa o impacto, a dramaticidade, a estranheza. (Atenção: não confundamos rústico e/ou rude com rudimentar. Apesar do étimo comum, são coisas diferentes. Uma técnica rudimentar é incipiente, precária, não permite fazer obra nenhuma. No entanto é claro que uma técnica pode ser rude – e efficientíssima). O que provavelmente constituiria apenas anacronismo, num artista erudito, tornou-se originalidade e eficácia, num de origem popular, que não se prende (até por ‘incompetência’) à minúcia acadêmica. As peças são talhadas com o mesmo e único tipo de formão – um formão comum, caseiro, com o qual Maurino dá conta até dos menores detalhes –, com gestos radicais e acentuadas deformações expressivas. O processo é intuitivo, catártico e – o artista faz questão de ressaltar –, para ele, intensamente prazeroso.

Vinda após o ideal de clareza e equilíbrio renascentista e adotada como arma de propaganda pela Contra-Reforma, toda arte barroca é dramática, patética, apostólica e formalmente brilhante – mesmo quando mergulha nos desvãos sombrios com que tanto se compraz. “È del poeta il fin la meraviglia” – ensinava o poeta barroco Marino; trata-se de “colpire i sensi”, golpear os sentidos; seduzir, envolver, convencer o espectador. Nosso Maurino também é dramático, enfático e intenso, mas para ir na direção oposta. Ao invés de proselitismo faz exorcismo, e cada vez mais, ao longo de sua trajetória, vai fornecendo a atualíssima metáfora de uma humanidade machucada e grotesca. Ou, como disse belamente o escritor e crítico de arte Ângelo Oswaldo já em 1980: “Devora Minas com olhos ávidos e arregala na face de anjos e santos a visão atormentada do mundo que passa”.²

O próprio artista sempre teve, aliás, perfeita noção disso. Também já há quase trinta anos dizia, numa entrevista em jornal: “Os meus santos não têm nada de santos. O que faço são pessoas hu-

manas, sejam velhas, novas, pretas ou brancas. No ambiente em que fui criado, a gente acaba se ligando aos problemas do outro, há um laço mais estreito entre as classes menos favorecidas. Na minha obra, tudo que é humano é sofrido”.³ Sofrer não é privilégio de qualquer época e nada nos permite supor que os barrocos – como de resto os romanos, os renascentistas ou os românticos, apesar de estes fazerem de seu sofrimento uma bandeira – tenham sofrido mais ou menos do que nós. Até porque é verdade que em nenhum outro momento da história se matou tanto e com tanta rapidez como no século XX. Contudo não há dúvida, tampouco, de que os barrocos souberam criar uma linguagem particularmente eficaz para a comunicação da dor.

E é aí que reside, afinal, a afinidade eletiva de Maurino, seu real e mais profundo elo de ligação com o Aleijadinho. De cem anos para cá, todo anjo é terrível, como anunciou Rainer Maria Rilke – e Maurino consegue formatar com penosa nitidez. Ao transubstanciar seu (nosso) sofrimento e a crise de nosso tempo, visita e vitaliza, três séculos depois, a linguagem barroca, e acresce a sua obra a permanência dos testemunhos verdadeiros.

¹ Lourival Gomes Machado, *Barroco Mineiro*, Perspectiva / USP, São Paulo, 1969, pg. 195.

² Catálogo da exposição de Maurino na *XIII Semana do Aleijadinho*, Galeria da Fundação de Arte de Ouro Preto, novembro de 1980.

³ Entrevista ao *Diário do Comércio*, Belo Horizonte, 7/10/1976.

José Armando Pereira da Silva* - ABCA/ SP

João Suzuki:

Há 50 anos João Suzuki marcou sua primeira participação artística em exposição da Associação Paulista de Belas-Artes. Era um jovem de 20 anos, filho de imigrantes japoneses inicialmente estabelecidos em Mirandópolis, no Oeste Paulista. Havia mudado com a família para São Paulo em 1946, freqüentando a Escola Taisho, o Colégio Roosevelt e tido sua iniciação na pintura com João Rossi.

Quando montou seu ateliê no bairro paulistano da Liberdade, manteve contatos mais constantes com Yoshiya Takaoka e com Kichizaemon Takahashi. Com os demais pintores da colônia havia o obstáculo da língua: quase não falavam o português e ele não dominava o japonês. O importante é que naquele cenáculo se aprendia mais que disciplina, dedicação e respeito à hierarquia – lições tradicionais dos nipônicos. Os processos de alguns, como o do próprio Takaoka e também os de Manabu Mabe, Tomie Otake e Tikashi Fukushima, em que se observavam a progressiva diluição do “tema” e a apropriação de técnicas e materiais adequados à formulação de novas poéticas, sinalizavam avanços da arte brasileira e abriram seu olhar. Mesmo sendo visto às vezes como uma presença irreverente, apresentou-se nos salões organizados pela Associação de Artistas Plásticos da Colônia Japonesa (Seibi-kai), a partir do IV, em 1958, retornando em 1959, 1960, 1963, 1964 e 1965, tendo o reconhecimento em três premiações, uma delas, a Grande Medalha de Prata em 1964.

Em 1959 participou da quinta (e última) exposição do Grupo Guanabara, organizada por Arcângelo e Thomaz Ianelli e por Fukushima, e realizou sua primeira exposição individual no Clube dos Artistas e Amigos da Arte, o Clubinho. Em 1962, na exposição que fez na Associação Cristã de Moços, Lourival Gomes Machado registrou: “Seu interesse pelo desenho e pela pintura, como logo se vê, nasce dum figurativismo naturalista por certo ligado a irrecusáveis reivindicações humanas. Mas nisso está apenas o ponto de partida. (...) Assim, viu-se compelido a lançar mão de novos recursos de linha e cor. A princípio, para reforço da linguagem gráfica plástica; depois, como via de acesso, franca e direta, a um expressionismo desenfreado e, por isso mesmo, de muito interesse. Nesse momento pisa a soleira dum vocabulário capaz de dar-lhe comunicação bastante, sem inibir-lhe os humanos objetivos que, um dia, o levaram a bater nas portas da arte”.

Estava dando os primeiros passos no sentido de sua integração no movimento artístico, que resultariam em intensa participação em diversos canais. No âmbito pessoal mudanças importantes ocorreram nesse período: o casamento, o nascimento do seu primeiro filho e a



Criança 1962

Foto divulgação

atividade como professor de artes do Instituto Nobel, em São Paulo, onde permaneceu por quase dez anos. O Instituto, na Rua Bráulio Gomes, tinha à sua frente a Biblioteca Municipal “Mário de Andrade”, um dos marcos na geografia do centro, onde se reunia uma geração de universitários, intelectuais, artistas e poetas, que traçava seus roteiros, estreitava laços

de sociabilidade e delineava seus projetos. Foi quando se deu o encontro com o editor Massao Ohno e com escritores conhecidos como “os novíssimos”, resultando em sua colaboração como ilustrador de diversas obras e da capa da antologia que reuniu esse grupo.

Os candentes apelos políticos e sociais que alcançavam os jovens nesse tempo ressoam inicialmente na obra de Suzuki em direção do que se poderia chamar de “expressionismo social”, quando eram recorrentes temas como figuras de rua, mendigos, catadores de papel. Mas logo se observou a mudança, quando seu desenho ganhou sutileza e se concentrou em configurações não realistas. O que emergia da tela tinha referência do cotidiano, mas

ganhava autonomia visual. Produzia com voracidade e garra, diversificando seus processos com interferências combinadas do lápis de cor, do óleo, da têmpera, do pastel, da colagem e do verniz. Transitava entre o dramático e o fantástico, mas voltava-se também para o lírico em cenas íntimas com predomínio de figuras da vida familiar.

Em 1961, Suzuki participou pela primeira vez da Bienal de São Paulo com quatro desenhos em nanquim e aquarela. Seus trabalhos sobressaíam, segundo Marc

Berkowitz “pela sua qualidade técnica, pela sua independência estética e pela mensagem estranha que tentam transmitir”. Em 1962, Suzuki fez a sua primeira entrada no XII Salão Paulista de Arte Moderna e abriu duas exposições individuais: na Piccola Galleria, no Rio de Janeiro, e Galeria Vila Rica, em São Paulo. As observações de Marc Berkowitz e Nelson Coelho documentam o entusiasmo pelos seus caminhos. O primeiro assinalou que “apesar de jovem, Suzuki já consegue imprimir uma marca pessoal nesses desenhos que apresenta. Uma marca pessoal inequívoca, de cor e de traço.” Coelho concluía: “O desenho de Suzuki deve ser visto com respeito; estamos diante de um dos valores mais sérios já surgidos em nossas artes plásticas”.

A perspectiva do nascimento de seu filho levou-o a executar algumas telas nas quais prevalece uma atmosfera densa de lirismo, em que a presença da criança é constante, aproximando-se do universo portinariano. Mas o que predomina nessa fase é a utilização de manchas associadas a fortes linhas no desenho dos membros inferiores e ou superiores, em contraste com delicados traços do rosto, dando impressão de recolhimento ao mundo interior. A sua biotipologia assume estranhas características. Goya, Bosch e Marcelo Grassmann eram lembrados pelas

semelhanças com essas formas embrionárias, deformadas. Referindo-se a essas obras, Suzuki dizia que durante o ato de criação não conseguia evitar o peso das dores próprias e alheias, mas que procurava unicamente conseguir efeito sólido e definido ao que executava com autenticidade.

O I Jovem Desenho Nacional, uma iniciativa do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC) em 1963, contemplou trinta artistas de São Paulo e quatro do Rio de Janeiro. Suzuki recebeu um dos prêmios-aquisição, sendo novamente selecionado para o II Jovem Desenho Nacional em 1965. Entre as duas mostras, Walter Zanini notou que ele havia saído do seu “desenho linear, estático e rígido, relacionado a Cuevas, para uma mais acerba expressão formal de anatomias derruídas, quase vísceras, que apelam ao choque, inclusive pelo determinado mau gosto”.

Para a exposição Artistas Nipo-brasileiros, também organizada pelo MAC em 1966, com supervisão de Zanini, foram escolhidos dezenove artistas: Fukushima, Mabe, Tomoo Handa, Bin Kondo, Tomoshige, Hissao Ohara, Tomie Ohtake, Hissao Sakakihara, Takeo Shimizu, Hissao Shirai, Flávio Shiró, Takaoka, Yuji Tamaki, Walter Tanaka, Yutaka Taoyota, Massumi Tsuchimoto, Kazuo Wakabayashi e Yo Yoshitome., sendo Suzuki o único nissei desse grupo. Sobre sua participação com desenhos de denominou *Du Mecanização*, Zanini notou que seus traços haviam adquirido flexibilidade e dinamismo e tendiam à “liberação crescente de elementos subconscientes que o aproximam rapidamente de atual instauração surrealista”. Aracy Amaral apontava que, embora denunciasse em seus trabalhos a origem japonesa, ele se distinguia de todo o grupo por um senso crítico e malícia “refletindo uma participação efetiva nos problemas de sentido social, coletivo, integrado na realidade brasileira”. Uma realidade que, então, não podia deixar de projetar um “momento psicológico angustiado”.

Houve também um caminho menos convencional pelo qual andou a arte de Suzuki: os desfiles de moda da Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit), em São Paulo, onde os desenhos e cores de artistas plásticos aplicados aos fios sintéticos, um fruto da substituição de importações, eram celebrados com um grande espetáculo. Mas o brilho das passarelas não lograva distender os ânimos impactados pelo golpe militar de 1964. A frustração de um projeto social generoso, por utópico que fosse, levou parte da produção simbólica a adotar uma linguagem de inconformidade e resistência em relação ao modelo autoritário, usando o instrumento da metáfora, da ironia e da mensagem cifrada para dar a volta na censura.

Suzuki pela primeira vez sentiu os efeitos da vigilância policial, nesse caso apenas ridículos, quando foi convocado ao Departamento de Ordem Pública e Social para explicações sobre uma palavra de duas letras constante em obra exposta no Salão Paulista de Arte Moderna (1965) e rotulada por um delegado como “pornográfica e subversiva”. Livrou-se com uma justificação escolar: “Trata-se do símbolo químico para o cobre...” A mensagem que inseriu em outra obra enviada para seleção da Bienal era menos cifrada: “O guerrilheiro viet não tem tempo para cheirar flores, por isso mesmo vá todo mundo a p.q.p.”. Obviamente a obra foi recusada...

Dizia: “Sento diante da prancheta e coloco no quadro o meu inconformismo. É assim que me manifesto politicamente: pintando”. Os conflitos humanos da cidade, agora repercutindo medos e apreensões, continuaram sendo seu reservatório de imagens. A aquisição de uma qualidade poética, que transfigurasse o retrato, derivava



Composição 1956

Foto divulgação

José Armando Pereira da Silva* - ABCA/ SP

o grafismo de um samurai

da execução, que foi se liberando de modos, suportes e materiais tradicionais. Se, num primeiro momento, a apresentação dessa realidade dolorosa ainda se mostrava explícita, a ponto de ser identificada como uma "atitude moralista", num passo seguinte vai cedendo espaço a "retalhos de sonhos" ou "a preparação do grande sonho", como o próprio pintor procurava definir.

Além da variação temática, já se podia notar nas exposições do MASP (1964) e da Galeria Itatiaia, em Belo Horizonte (1965) a evolução técnica, que o desligava de influências expressio- nistas, e o fazia dono de um grafismo dramático e sensual, impetuoso e preciso, na execução do qual Frederico Moraes sentiu a mesma "segurança de um samurai, de um toureiro ou trapezista". Apresentava experiências sobre madeira, que ele elegeu como um de seus suportes prediletos em várias fases posteriores de sua carreira, pela possibili- dade de incorporar as ca-



Retrato

características orgânicas, os sinais do tempo e do uso. A ação sobre portas, janelas e outros restos de construção se fazia muitas vezes literalmente a fogo e a ferro, em busca de texturas irrelatadas, a elas agregando, além da tinta, pregos, grampos, cordas, e também recortes, palavras e mensagens. Ele chamava suas incursões literárias de "anotações", que às vezes saiam em forma de poema, e muitas vezes eram feitas na própria obra.

"A combinação do trágico e do demoníaco talvez seja a fisionomia artística de Suzuki". Assim Mário Schenberg qualificava sua obra no álbum *Litogravuras*, do qual participou com Renato Luiz, Trindade Leal, Gontran e João Rossi. Apesar das diferenças entre eles, o crítico sentia no conjunto "uma tendência humanista social contemporânea".

A participação de Suzuki nos primeiros Salões de Arte Contemporânea de São Caetano do Sul e de Santo André marcava sua definitiva inserção na vida cultural do ABC, onde residia desde 1951. O enorme crescimento populacional e econômico da região, a partir de expansão de parque industrial liderado pela indústria automobilística, refletiu-se também em demandas educacionais e culturais que tiveram respostas mais efetivas na segunda metade dos anos 60 com a ampliação do equipamento escolar e iniciativas na área cultural contemplando a música, o teatro, o cinema e as artes plásticas.

São Caetano do Sul saiu na frente com a criação do Salão em 1967. Suzuki, com a obra *Menino dentro de mim não quer a pomba morta*, recebeu o segundo prêmio em téc-

nicas sobre papel. Em 1968, Santo André oficializou o seu Salão. Por decisão da comissão organizadora abriram-se três salas especiais para os artistas da cidade de contribuição considerada mais significativa: Luiz Sacilotto, Paulo Chaves e Suzuki. Não por acaso, representantes do concretismo, do abstracionismo informal e da nova figuração. O convívio (nem sempre pacífico) dessas três correntes também foi contemplado nos principais prêmios, concedidos a Arnaldo Ferrari, Yutaka Toyota e Humberto Espindola. Na sala que lhe foi destinada,

Suzuki expôs, entre outros, *Exercício de Integração número 1*, *Morte de Tiquidim ou Guerreiro Século XX* e *Infância Perdida no Primeiro Inverno*, obras emblemáticas de sua produção nos anos de chumbo.

Em entrevista ao *Diário do Grande ABC*, a propósito do Salão, Suzuki falou da necessidade de renovação nas formas de expressão artística, "considerando o surgimento de novos temas, os acontecimentos e os recentes problemas regionais e também mundiais que caracterizam a vida na sociedade contemporânea". Não via a resposta na política dos salões oficiais, nem no mercado das galerias, e sentia-se frustrado com a alienação e desorientação do público, especialmente dos jovens. Chegava a propor algumas medidas práticas para que se iniciasse em Santo André um trabalho de formação de público e daí se chegar a formação de um Museu.

As propostas de uma ação mais ativa e de um papel crítico das artes, que estavam implícitos em seus questionamentos, seriam cortadas na raiz pelos eventos políticos. Logo a seguir veio o Ato Institucional N.º 5, caindo a máscara "envergonhada" da ditadura.

Entre muitos brasileiros que sofreram diretamente as conseqüências da repressão política se inclui Suzuki, preso pela Operação Bandeirante em Santo André. Numa manhã, no início de setembro de 1969, ele voltava da padaria com seu filho Cláudio, de dois anos de idade, quando, à frente de sua casa na Rua Gustavo Teixeira, 36, Bairro Campestre, foi interceptado por agentes que o separaram da criança e não lhe deram tempo para qualquer aviso.

Pela documentação do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), seu nome surgiu das relações de Cid da Cunha Malheiro e Emílio Humel Neto. Cid, um estudante da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, então com 27 anos, que já fora preso por motivos de participação política em 1966, tinha contatos em São Paulo com Tuna (de cujo

nome completo Suzuki não se lembra). Suzuki confessou que havia conhecido Tuna por intermédio do pintor baiano Francisco Liberato, havia freqüentado seu aparta-

mento na Rua Martins Fontes e lá conhecido outras pessoas, como Dermeval, Paschoal (que estavam presos naquele momento), João e Ana. Disse que ia lá para conversar e "filar uma bóia" eventualmente. Lembrava-se de ter visto alguns livros, como o de Mao-Tse-Tung, mas nenhuma atitude que indicasse ser Tuna um militante político. Estas são basicamente as informações que constam de duas peças existentes na documentação DOPS, hoje guarda-

das no Arquivo do Estado: o interrogatório preliminar, em 3 de setembro, e o interrogatório final, em 20 de setembro, quando foi liberado com o compromisso de não se ausentar e continuar à disposição. O que aconteceu entre estas duas datas não está escrito: a tortura em pau-de-arara, a solidão, o desespero, a angústia, a alucinação. Lembranças vagas e dolorosas permaneceram. Foi relatado por pessoas presas na mesma época que ele desenhava compulsivamente sobre os jornais que lhe serviam de cama usando cascas de banana. Falou-se também que teria deixado versos escritos nas paredes usando fósforos queimados.

Quando foi solto, o equilíbrio psicológico de Suzuki estava profundamente abalado. Imagens desconexas lhe assaltaram, e não sabia para onde se dirigia. Mas aos poucos lhe veio a lucidez: estava voltando para casa. Passados esses fatos, Suzuki retomou lentamente a seu trabalho. Sem preocupação de mudar e forçar presença num ambiente artístico de grandes transformações, sua obra, a partir dos anos 70, foi rareando em circuitos de maior visibilidade. Alberto Beutenmüller notou que ele vivia confinado à periferia, apesar de sua matu-

ridade artística: "Cria seus projetos ocupando todo o espaço de uma nova 'tela' - o espaço ovóide. Seu traço tornou-se exuberante, excessivamente angustiante, criando figuras quase realistas, que se misturam a um cipóal de pinceladas gestuais e satânicas, lembrando-nos dos sempre citados Bosch, Brueghel, ou de William Blake e de Lautréamont, em seus famosos *Cantos de Maldoror*. Suzuki está no auge de sua força sensível, conseguindo ordenar - caoticamente - elementos da nova figuração, signos orientais, abstrações informais e cenas de ficção científica". (Revista *Visão*, 2.4.1979)

Foto divulgação



Infinitesimais nos cardiais

alistas, que se misturam a um cipóal de pinceladas gestuais e satânicas, lembrando-nos dos sempre citados Bosch, Brueghel, ou de William Blake e de Lautréamont, em seus famosos *Cantos de Maldoror*. Suzuki está no auge de sua força sensível, conseguindo ordenar - caoticamente - elementos da nova figuração, signos orientais, abstrações informais e cenas de ficção científica". (Revista *Visão*, 2.4.1979)

Foto divulgação



Ovóide - 1978.

Chegou a participar de algumas mostras históricas ou comemorativas, como *Imigração 70*, no aniversário da imigração japonesa (Sesc, 1978), *Três Gerações de Artistas Nipo-brasileiros* (Galeria

Arte Global, 1978), *Momentos da Arte Brasileira* (USP, 1982), *Nipo-brasileiros: Mestres e Alunos* (Pinacoteca dos Estado, 1984), *Anos 60 - Figuração e Objetos* (MAC-USP, 1984), *Arte Brasileira - 50 Anos de História no Acervo do MAC-USP* (1985) e *O que faz agora Geração 60 - Jovem Arte Contemporânea Revisitada* (MAC-USP, 1991).

Nos últimos anos sua participação intensificou-se especialmente na região do ABC. Hoje, em Santo André, discute-se a formação de um centro de referência sobre João Suzuki e sua obra, consolidando-se seus laços com essa cidade, da qual nunca se afastou. Será, sem dúvida, a oportunidade para levantar a produção desses cinquenta anos, para fazer sua reavaliação e atribuir a ele o devido mérito na galeria dos artistas nipo-brasileiros.

* Enock Sacramento colaborou na pesquisa.

Focalizando Martin Parr¹

Annateresa Fabris - ABCA/SP²

Comentador irônico da sociedade britânica da era Thatcher (1979-1990), após um exórdio como foto-repórter, Martin Parr (1952) teve sua trajetória esmiuçada em duas mostras realizadas recentemente em Paris: uma retrospectiva, a cargo da *Maison Européenne de la Photographie*; outra dedicada ao universo da moda, cujo local de exposição não poderia ser mais significativo, a loja de departamentos *Le Bon Marché*. Em *Martin Parr: obras 1971-2001* e *Fashion Magazine* ficam logo evidenciado que um dos traços característicos do fotógrafo britânico é o questionamento do significado e das fronteiras da fotografia documental em prol da desestruturação de todo limite entre gêneros e da adesão a uma linguagem híbrida, que faz dele um dos mais instigantes protagonistas do universo das imagens pós-modernas. Partidário de uma estética do banal, para a qual concorrem tanto os temas focalizados quanto a opção por um colorido vulgar e saturado que permite realçar a visão estereotipada da realidade que caracteriza a classe média britânica, Parr não pode ser visto como um simples “repórter do eu” destituído de qualquer perspectiva crítica, como afirmava Dominique Baqué em *La photographie plasticienne: un art paradoxal* (1998). O fato de a autora ter revisto sua postura em *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* (2004), atribuindo a Parr uma denúncia cáustica e feroz da sociedade hodierna, pode ser considerado um sinal evidente da dificuldade encontrada pela crítica em lidar com imagens aparentemente produzidas por um olhar desengajado.

Se essa parece ser a primeira impressão despertada pelas fotografias de Parr, é necessário olhar sem preconceitos para elas para perceber que não estamos apenas diante da caricatura pós-moderna da representação da representação modernista, como escreve Elio Grazioli a respeito de *Wedding preparation* (1986, da série *The cost of living*), mas também de uma trama narrativa que se desdobra de conjunto em conjunto conferindo um significado preciso a cada um deles. O interesse pela configuração de uma narrativa, na qual as pessoas que posam para Parr exibem sem pejo seus gostos e seu modo de vida,



é uma outra característica marcante de sua estética. O que este busca não é a imagem exemplar dotada de um significado auto-referencial. É, ao contrário, a constituição de um grande arquivo visual, marcado pela serialidade, pela repetição e pela justaposição, no qual nenhuma imagem vale por si; o que conta é o agenciamento de cada tomada num todo que confere um significado crítico ao que, isolado, poderia parecer resultado de uma visão preconceituosa e esnobe do universo da classe média. O fotógrafo não poupa nenhum de seus ritos e mitos: a decoração pretensiosa e *kitsch* das residências, o dinheiro como elemento qualificador, a cosmética, o turismo de massa, o fascínio pelo universo do supermercado, do *fast-food* e do *shopping-center* são alguns dos alvos de sua visão ácida da realidade contemporânea. Exemplar nesse sentido é a série *Common sense* (1998): embora tenha sido realizada em vários lugares do mundo, é considerada singularmente britânica por Charlotte Cotton, em virtude da onipresença do *kitsch* como traço definidor de uma cultura.

Ao abordar o universo da moda, o olhar de Parr parece ser ainda mais cáustico. Como analisar algumas composições que associam um broche de Christian Lacroix com uma fatia de mortadela, um maiô Chloé com um corpo cheio de banha, um pingente de Versace com um peito cabeludo senão na perspectiva de um jogo regido pela vontade de colocar em xeque todos os clichês tradicionalmente associados à moda? As várias séries apresentadas em *Fashion Magazine* não só reiteram o caráter ambíguo da hodierna fotografia de moda, que não dá a ver de imediato seu objeto, como fazem da encenação a quinta-essência da imagem atual.

A dificuldade em perceber de imediato o que está sendo vendido numa fotografia de moda é o eixo direcional

de diversas séries de *Fashion Magazine*. É o caso, por exemplo, de *Dakar*, destinada à publicidade de bolsas e sapatos, na qual se destacam duas imagens: o tabuleiro multicolorido de um vendedor de bugigangas, entre as quais repousa displicentemente uma cigareira assinada por Tom Ford; um rosto masculino envergando um par de óculos escuros e mais cinco pares distribuídos entre a testa e o topo da cabeça. Se o tabuleiro e os óculos se impõem à primeira vista, distraindo o olhar do observador, o mesmo acontece com *Fashion victims*, série destinada à publicidade de roupas infantis que exhibe crianças emburradas ou chorosas, como que contradizendo o valor do que está sendo apresentado; ou com *Essex girls*, na qual roupas de grife são submetidas a um olhar irônico por virem associadas ao gosto dos anos 1980.

Um dos mecanismos fundamentais da moda - a confusão entre ser e parecer - é explorado criticamente por Parr na série *Reines de la nuit*, seqüência de retratos de mulheres idosas valorizadas pelas jóias que ostentam. Nela parece condensar-se o jogo entre ficção e realidade perseguido pelo fotógrafo, que lança mão simultaneamente de seres reais e manequins, sem que seja sempre possível notar a diferença entre uns e outros. Realizando uma espécie de “antropologia da moda” (Anne-Laure Quilleriet), nascida do cruzamento entre o olhar documental e a visão artística, Parr demonstra que não há mais lugar para categorias estanques num universo dominado por imagens nas quais realidade e ficção se fundem e se confundem, alçando o artifício a denominador comum da cultura contemporânea.

¹Este artigo integra uma investigação sobre as relações entre fotografia e arte contemporânea, realizada com uma bolsa de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

²Autora de *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (2004). Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

MoMA une obras de Cézanne e Pissarro

No Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) há dois anos atrás, Matisse e Picasso se uniram; antes deles foram Picasso e Braque. Agora com a inauguração da mostra “Pioneiros da Pintura Moderna: Cézanne e Pissarro” começou mais uma luta cordial entre dois pintores. Durante cerca de uma década em meados do século 19 Cézanne e Pissarro trabalharam freqüentemente lado a lado. Esse período é o foco da mostra de 80 quadros, reunidos por Joachim Pissarro, curador do departamento de pintura e escultura do MoMA e bisneto de Pissarro.

Os dois artistas provinham de fora da cultura dominante francesa. Pissarro, nascido na ilha caribenha de St. Thomas, era filho de um negociante judeu. Estudou na França, mas somente depois de voltar a St. Thomas, e então passar dois anos na Venezuela, se estabeleceu de vez na Europa, tornando-se pintor.

Cézanne era de Aix-en-Provence, no sul da França, e também sofria sob as expectativas da família. Enviado a Paris para estudar direito, ele teve aulas de pintura em uma escola de Paris. Ali conheceu Pissarro, que era nove anos mais velho e tornaram-se amigos.

Formavam uma dupla marcadamente estranha. Cézanne era um desajustado furioso, com rosto de hobbit, mente de acadêmico e boca de estivador. Pissarro era sério, paciente, mas radicalmente contra o autoritarismo. Quando perguntado sobre o modo de fazer a arte francesa progredir, disse: “Queimar o Louvre”.

O que os artistas compartilhavam era ambição e propósitos elevados. Como pintores heterodoxos, tinham pequena chance de sucesso nos salões patrocinados pelo Estado. Então faziam o que queriam: seguiam o caminho da maior resistência. Eles transformaram a exclusão em independência, e a independência num imperativo moral inabalável.

Paradoxalmente, a maior diferença inicial entre os dois era sua arte. “As Margens do Marne no Inverno” (1866), de Pissarro pode não parecer tão ousado hoje, mas foi uma grande conquista para o pintor. Ali está a simplicidade do *plein air* de Daubigny; e também a futura geometria de Mondrian.

Quando Pissarro teve um curto e sério flerte com o neo-impressionismo, Cézanne, sempre disposto a sentir-se traído, fechou a porta da amizade, sem fechá-la para a arte inicial de Pissarro, com a qual continuou aprendendo.

A Linguagem Dança em Chamas

Selecionar obras para a 7ª *Mostra de Arte João Turin de Arte Tridimensional 2005* que abrirá no dia 21 de setembro de 2005, às 19 horas, na Casa Andrade Muricy, em Curitiba, é tão difícil como fazer escultura, pintar ou até mesmo elaborar projeto de instalação. Para mim ficou claro que resultado não é a expressão completa da arte brasileira contemporânea. Mas escolhemos as obras para mostra a partir do princípio de que a exposição é a obra dos artistas e não produto da imaginação do júri. E nem mesmo do curador. E percebemos nas obras que a crítica de arte no Continente não estabelece o debate crítico efetivo porque ser limitada; e tampouco contribuiu para a evolução do artista. Nos nossos dias, a concepção de exposição se tornou mais importante do que as próprias obras. A meu ver a *Mostra João Turin* é simplesmente a constatação de fragmentos dos movimentos artísticos e das tendências contemporâneas. E os artistas enviaram suas esculturas e suas instalações para falar ao espectador: "Estamos buscando espaços institucionais para mostrar nossa obra; o espírito crítico evoluiu e nós procuramos formas de demonstrá-lo: eis a verdade que imaginamos para o país nos últimos anos". Diante das reproduções fotográficas das obras sobre uma mesa, na sala da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, percebi que escolher eticamente é tentar compreender o significado da vida a partir das obras de arte, ou dos signos que faz com que a obra mereça estar numa mostra para travar um diálogo com espectador, ou até mesmo contribuir para que o homem deste início de século encontre a maneira correta de viver.

A maioria dos artistas contemporâneos não submete obras a um júri porque acreditam que eles defendem um determinado segmento ou grupo. Mas o júri pautou a escolha das obras a partir de um princípio ético que significa compreender o desejo do artista de dizer algo sobre o sentido da vida, sobre o absolutamente bom e valioso. Mas processo de seleção não é ciência, porque além de subjetivo é ético. No entanto falar de ética num país como este é quase impossível. Já que o assessor de deputado do Partido dos Trabalhadores foi pego no Aeroporto com dólares na cueca. Pois esconder US\$ 100 mil na cueca não é nada ético.

As obras selecionadas para a 7ª *Mostra João Turin de Arte Tridimensional* são testemunhas das tendências do espírito humano. E eu pessoalmente respeito os artistas que apresentaram com coragem e ousadia obras para apreciação do júri. Pois um dos objetivos da mostra é impulsionar por todos meios a criação, a difusão e a conservação. A inconformidade dos artistas recusados é semelhante a dos membros da Comissão de Júri (Magno dos Reis, de Belo Horizonte; Sebastião Pedrosa, de Pernambuco; Marília Diaz, Curitiba; Rosemeire Odahara Graça, de Curitiba e João Henrique do Amaral de Curitiba) Todos querem fazer mais e melhor. No processo de seleção ficou claro para mim que as obras que pretendem ser arte pecam pelo plágio. Embora muitos não acreditam que existe plágio em artes visuais. Esclareço que o plágio (ready made) é o empobrecimento das artes visuais e da cultura. Como disse Ezra Pound em algum lugar "o artista é a antena da raça".

De saída eu percebi nas fotografias o desprezo do artista pelo trabalho artesanal, quero dizer, ele desconhece os processos, as exigências e os mistérios do material que emprega para construir a linguagem plástica tridimensional. O artista nos últimos anos além ser massacrado pela mídia desprezou o artesanato, ou seja, a parte técnica da arte que a meu ver é a objetivação, a materialização da verdade interior do artista.

Uma dos critérios da escolha das obras foi o de encontrar e destacar novos valores. No entanto reunimos para *Mostra João Turin* simplesmente fragmentos dos movimentos artísticos ocorridos nos séculos passados no Brasil, na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, julgamos e selecionamos através da imaginação. Pois é através da imaginação que o ser humano se aproxima da



O escultor João Turin, foto do arquivo de S. L. de Quadros

João Baptista Groff realidade. Não tenho dúvida em afirmar que "instalação" é uma fábrica de sonhos. E o principal ponto a ser esclarecido é que as obras reunidas na *Casa Andrade Muricy* representam o rompimento do conceito de arte como linguagem constituída de códigos. No entanto as obras comunicam o vazio. Todos podem compreender a escultura de João Turin, porque a obra está pautada no conhecimento da anatomia humana e no desenho

de animais. Frente ao "Tigre" (medalha de ouro no Salão Nacional de Belas-Artes em 1947, no Rio de Janeiro) o espectador percebe que o artista desejava transmitir conceitos de beleza, elegância e harmonia, a partir da cultura e da mitologia regional. Para João Turin fazer arte é compreender algo que está dentro do homem e da natureza. E, os artistas do século XXI estão mais preocupados com os holofotes e com as passarelas; e arte fica no segundo plano. Esclareço que os espaços culturais não são passarelas e a arte não deve ser pautada pela moda. A maioria das propostas submetidas ao júri foi de projetos de instalações. Hoje a escultura sofre com o ambiente do pós-modernismo. E a decadência da escultura, do desenho e técnica é resultado da decadência da sociedade e da cultura. É lógico que não poderei mostrar aqui como essa arte foi golpeada pela mídia. Aliás, instalação não é improvisação e sim uma linguagem articulada com novos códigos. As instalações comunicam a presença delas num determinado espaço público. Pois, elas são constituídas de materiais, de espíritos e de formas articuladas. Mas não é o júri e nem mesmo o artista que dará significado a obra. Só o espectador a partir de sua experiência frente à obra encontrará significado. Naturalmente o júri não é culpado da pobreza artística no Continente no início deste século; é nem pelas improvisações realizadas pelos artistas em busca dos holofotes. Muitos dos artistas recusados improvisaram a instalação, ou seja, partiram do suporte bidimensional na tentativa de alcançar o tridimensional. Então o resultado foi uma instalação híbrida porque o artista não articulou as formas para criar a nova linguagem.

O visitante da 7ª *Mostra João Turin de Arte Tridimensional* frente às obras selecionadas pelo júri através da experiência sintetizará com as palavras: beleza, elegância e harmonia. Mas as obras tridimensionais contemporâneas, principalmente as instalações dependem do espectador, do espaço e o tempo de apreciação. O conjunto de obras reunidas na *Casa Andrade Muricy* resgata para o crítico de arte, pesquisador, historiador e espectador em geral a dimensão do tempo que perderam no espaço que lhe tocaram a viver. Infelizmente a mídia banuiu dos cadernos de cultura a crítica especializada transformando a exposição em espetáculo. Deste modo a obra ficou no segundo plano. O escultor João Turin anotou no seu caderninho que a função do crítico de arte "é o de ser o intermediário entre o artista e o povo, dizer do artista os seus defeitos e explicar ao leigo a concepção do artista. Compor com palavras à mesma imagem que o artista compõe na matéria". (Turin, Elisabete. *A arte de João Turin. Campo Largo, PR, 1998 p. 111*) As instalações e as esculturas que estarão na *Mostra João Turin* são fragmentos de linguagens de movimentos artístico de décadas passadas no Brasil e no mundo. Os artistas apenas citam esquemas formais tridimensionais já consagrados. O conjunto esclarece a dificuldade que escultor hoje tem de inventar uma "nova escultura", e o artista simplesmente comenta criticamente a modalidade que explorou para construir a linguagem tridimensional. Deste modo



Tigre. Escultura em Bronze em tamanho Natural, medalha de Ouro em 1947. Praça General Osório - Rio de Janeiro.

Foto divulgação

na 7ª *Mostra João Turin de Arte Tridimensional-2005*, a linguagem dança em chamas.

Este não é um texto crítico, mas um texto sobre um processo de escolha de obras para uma mostra. Escrevo sobre as obras recusadas porque elas nos ajudam a compreender que a ausência da crítica na mídia contribuiu para a decadência das artes visuais. Escrevo sobre os artistas contemporâneos porque os trabalhos me entusiasma; e eu acredito que há salvação em um mundo cheio de discursos inúteis. As obras arte são reflexões que aproximam os artistas e o público do trabalho, principalmente os artistas deslumbrados pelo veneno da pós-modernidade e os que permanecem contagiados pelo desânimo, o individualismo, a desesperança e a cínica apatia. Como membro do júri espero ter alcançado o objetivo da mostra que é dar-nos a conhecer a leitura das obras, e

antecipar que a partir da imaginação e das obras podemos compartilhar a alegria de viver.

A Arte de João Turin

João Turin nasceu em 21 de setembro de 1878, em Porto de Cima, Paraná. Estudou na Escola de Belas Artes e Indústrias do Paraná. Em 1905 obteve uma bolsa de estudo para estudar escultura na Real Academia de Belas-Artes de Bruxelas, onde permaneceu até 1909. Em 1910 fixou residência em Paris e montou um ateliê na Rua Vercingetórix, 52, Montparnasse onde trabalhou até seu retorno a Curitiba em 1922.

O escultor Victor Brecheret a partir de 1922 ocupou o ateliê de João Turin em Paris. E, João Turin montou o novo ateliê em Curitiba onde começou a pesquisas para realizar esculturas e pinturas. João Turin utiliza em sua escultura formas tropicais da animalia e as frutas observadas realisticamente com resultados de alto conteúdo artístico. A procura do regional como elemento da brasilidade foi à busca de João Turin, erudito, viajado, foi a Bruxelas e Paris aperfeiçoar sua técnica, mas não esqueceu suas raízes culturais e populares, produzido em Curitiba uma obra forte e bela. Em 1947 ganhou Medalha de Ouro com a escultura "Tigre" em bronze no Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. O jornalista e crítico de arte Nelson Luz define a obra de João Turin: "São curiosíssimos os estudos que deixou em barro, de linhas cavadas, de um barroquismo dominado por sugestões muitos pessoais (...) Seus relevos apresentam muito vigor e refletem o espírito preocupado em revelar a pureza, as emoções altas e chocantes que provocam o brutalismo da natureza selvagem". João Turin faleceu em 1949 na cidade de Curitiba.

O texto será ilustrado com as obras premiadas na 6ª Mostra João Turin, em 2003.

Prêmio Governo do Estado.

Antonio Carlos Machado e Antonio César Ferreira - Cascavel Paraná.

Título - Between - Instalação -

Técnica - Ferro moldado - 200 x 200 x 90 cm

Prêmio Secretaria de Estado da Cultura do Paraná

Alexandre Monteiro - Rio de Janeiro.

A Amílcares - 1 dobra

Apropriação e intervenção 25 x 23 x 15cm

B - Almicares - 2 dobras

Apropriação e intervenção - 39 x 30 x 31 cm.

C - Almicares 3 dobras

Apropriação e intervenção - 30 x 25 x 15 cm.

Prêmio Casa João Turin.

Jaqueline Carvalho - Pelotas RS.

A - Genuflexório

Madeira e veludo - 50 x 89 x 69, cm.

B - Registro Intimo

Madeira e Bronze - 41 x 9 x 11cm

C - Sem Título

Livro e batom - 22 x 13,5 x 18cm

Maria Amélia Bulhões ABCA/RS

Bienal do Mercosul: cruzando territórios

Os megaeventos que se evidenciam como um fenômeno da modernidade no campo das artes visuais, alcançam uma proliferação inigualável a partir da segunda metade do século XX, caracterizando-se por exporem predominantemente a produção contemporânea, estabelecendo-se como espaço de legitimação dentro da rede internacional. Não se pode pensar este tipo de evento na América Latina, de uma perspectiva homogeneizadora e simplista, omitindo, nesse processo de dominação globalizante, os diferentes matizes e as experiências aqui concretizados.

Um bom exemplo é a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, ideada a partir da mobilização de críticos e artistas da região, sustentados pelo governo estatal e contando com o apoio de um grupo de empresários. Ela representa um esforço de ampliação da participação de público, envolvendo setores sociais normalmente ausentes desse consumo.

Desde a primeira edição da Bienal, foi estabelecida uma nova dinâmica de relação com a publicidade. Um projeto altamente profissional substituiu a tradicional relação amadora do meio artístico com a mass-mídia na região. Grande parte do orçamento do evento, alto para os padrões locais, foi utilizado na contratação de especialistas na área de marketing e propaganda. O trabalho de divulgação foi desenvolvido em duas direções. Por um lado, estabeleceram-se acordos com periódicos da cidade, garantindo uma cobertura diária na imprensa escrita, televisiva e radiofônica. Por outro lado, investiu-se na publicidade em veículos internacionais especializados, obtendo-se como resultado a forte presença de críticos e artistas nacionais e internacionais, extrapolando os limites regionais.

Vale destacar a capacidade de esse megaevento modificar as relações com os espaços e equipamentos destinados às artes visuais na cidade. Porto Alegre, embora seja um importante centro de produção artística no Brasil, não conta com locais específicos para a exposição de obras contemporâneas. O Museu de Arte Contemporânea foi criado sobre papel, mas não dispõe de instalações nem de patrimônios desejados. Isso se deve, possivelmente, à força hegemônica da tradição moderna no meio de arte local.

Assim, para a realização das diversas edições da Bienal tornou-se necessário acionar espaços alternativos, como foi o caso de alguns depósitos do cais do porto, que foram adaptados para as mostras.

Esses lugares mostraram-se interessantes para os fins artísticos, fomentando um movimento para sua constituição como local permanente de mostras. Essas mobilizações e alterações geraram importantes debates públicos, envolvendo setores tradicionalmente alheios a essa problemática. Entretanto, duas contradições se evidenciam na trajetória dessa Bienal. A primeira é que, tendo sido gestada com recursos materiais e intelectuais da localidade, houve um revés quando a comissão organizadora escolheu como curador geral um crítico do centro do país, condição que persistiu na segunda, terceira e quarta edições. Essas eleições expressam, por um lado, a dificuldade de encontrar-se na crítica local personalidades de expressão, dispostas a articular os interesses em jogo; por outro lado, reforçou a centralização em matéria de arte, à qual esse evento pretendia opor-se, em princípio. Assim, pode-se observar que a problemática da dominação por parte dos grandes centros se desdobra desde o plano internacional até o nacional e o regional.

A segunda contradição é que a Bienal, já na sua origem, contou com um forte apoio do governo local, que aprovou sua inclusão na legislação de incentivos fiscais, além de aportar apoio financeiro direto, e de colocar à disposição do evento pessoal técnico e espaços para as atividades de infra-estrutura. Entretanto, o processo desenvolveu-se de tal forma, passando a ser uma instituição de domínio privado empresarial, afastando a participação de diversas instâncias da coletividade.

Os projetos curatoriais evidenciam um cuidado detalhado com a eleição das obras apresentadas, bem como um compromisso reflexivo dos organizadores com um eixo conceitual, explicitado nos textos das apresentações. Nos discursos percebe-se constantemente a idéia de atualização, o

que evidencia a consciência de certa defasagem local, em relação às tendências mais atuais da arte contemporânea, e o papel que a Bienal assume na conversão do olhar na região.

A organização museográfica atende a critérios estéticos de confrontações que instigam e atraem o público, do mesmo modo que estabelecem dinâmicas conceituais bastante enriquecedoras para o meio especializado. Assim, apesar de as representações nacionais estarem, em algumas edições, agrupadas nos catálogos, isso não ocorre necessariamente na mostra.

A idéia de Frederico de Moraes, curador geral da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, de reescrever a história da arte na América Latina a partir de suas próprias bases, foi um marco importante em seu perfil. Esse tema, já bastante discutido, aponta para uma situação de dependência em que a arte dessa região se vê continuamente lida através da óptica dos grandes centros artísticos. Assim, o curador propôs-se a explorar as tendências particulares da arte na região, evidenciando suas peculiaridades, ao revisar essa produção desde a introdução da abstração em quatro vertentes: Cartográfica, Política, Construtiva e Último Lustro.

Na II Bienal, a curadoria geral de Fabio Magalhães e Leonor Amarante, apesar de terem como tema Identidades, deixou mais livre a estrutura conceitual, enquadrando-se na tendência a mostrar um pouco de tudo, centrando-se na produção mais atual. As mostras especiais: Arte e Tecnologia, Picasso e o Cubismo na América Latina, Iberê Camargo e Julio Le Parc, mantiveram o caráter histórico já presente na primeira edição. Na III Bienal, os mesmos curadores gerais colocaram como proposta básica a ocupação de diferentes espaços, sob a epígrafe "arte por toda parte". Ocuparam com performances um Hospital Psiquiátrico, criaram uma cidade de containers para a exposição de obras e também realizaram instalações em um parque.

Nelson Aguilar, curador geral da quarta edição, abordou o tema "cânticos de origem", tentando construir uma genealogia da arte na América Latina. As três mostras - Arqueologia Histórica, Arqueologia Genética e O delírio de Chimborazo - assim como as mostras icônicas: Orozco, Verger, Cemin, Matta, Abramo, Berni e María Freire foram decisivas para o desenvolvimento de sua proposta.

Voltar o olhar para si própria permanece como um elemento fundamental que esta Bienal vem enfrentado, tentando ver possibilidades de uma história da arte local, com pontos em comum e especificidades,

fazendo uma espécie de balanço da arte na região e expondo a produção jovem de vanguarda.

A presença de especificidades dos diferentes países do Mercosul, garantida através de seus curadores próprios, trabalhando de forma integrada, possibilitam efeitos de repercussão no plano das nacionalidades envolvidas, permitindo que a Bienal cumpra no meio de arte, a tarefa de processar uma integração da região para superar posições de dependência, de forma semelhante àquela desenvolvida na ordem política e econômica pela organização que lhe dá o nome.

Na América Latina, a presença dos Estados Nacionais foi muito forte no processo de implantação do Modernismo. Percebe-se hoje certa resistência em relação a sua superação. Assim, a estrutura da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, preservando as especificidades dos países e integrando-as ao projeto de atualização que a mostra assume como um todo, torna-se fundamental. A Bienal realiza alterações dentro do circuito artístico e também funciona em nível de público não especializado; estabelece um espaço de rearticulação de tendências, definindo disputas e poderes e outorgando legitimação às correntes da arte contemporânea.

No âmbito da mundialização da arte, a Bienal é um instrumento de inserção no circuito internacional, estabelecendo sua interferência nas instâncias nacionais e regionais. A questão fundamental, hoje não é reverter esse processo, mas sim explorar as estratégias estéticas adotadas e sua adequação aos propósitos mais pluralistas e questionadores. Esse é um desafio decisivo que se coloca para aqueles integrantes do campo simbólico nas regiões periféricas que assumem posições críticas e transformadoras.

Lisbeth Rebollo Gonçalves - ABCA/SP

A V Bienal do Mercosul abre dia 30 de setembro,

Foto divulgação



Rachel Berwick - Mae por e. 4ª Bienal do Mercosul

Em entrevista recente a *Artewebbrasil*, Paulo Sérgio Duarte, o curador da V Bienal do Mercosul, disse que esta próxima mostra não será uma bienal de autor "em que o curador apresenta uma tese e a expõe nas opções que faz para a bienal". Por isso, diz que escolheu um tema aberto - a questão do espaço - um tema que, segundo ele, dá ampla liberdade a artistas e a curadores dos países participantes. A idéia é confrontar linguagens, tomando o espaço como um problema clássico da história da arte e tratando o tema sob a ótica das transformações da noção de espaço e suas relações com a arte contemporânea.

Abolindo a distribuição por país, Paulo Sérgio propõe quatro vetores para a V Bienal: *Da Escultura à Instalação*; *Transformações do Espaço Público*; *Direções do Novo Espaço* e a *Persistência da Pintura*. O curador considera que as questões estéticas contemporâneas nada têm a ver com as fronteiras políticas e geográficas que separam as nações. Segundo ele, as questões estéticas são questões específicas que podem estar sendo tratadas por artistas de diferentes partes do mundo.

No vetor *Da Escultura à Instalação*, pretende sugerir a discussão das passagens a que foi submetida a produção artística de perfil tridimensional, no último século. Em *Transformações do Espaço Público*, discute-se a inserção do ambiente externo da cidade no processo crítico da obra. *Direções do Novo Espaço* traz, para a Bienal, obras que fazem uso das mídias tecnológicas

como a fotografia, o cinema, o vídeo, o computador e a Internet. O quarto vetor - *Persistência da Pintura* - procura mostrar que, apesar de decretada sua morte inúmeras vezes, no século passado, a pintura explorou a superfície da tela com audácia, apontando para novos modos de representação.

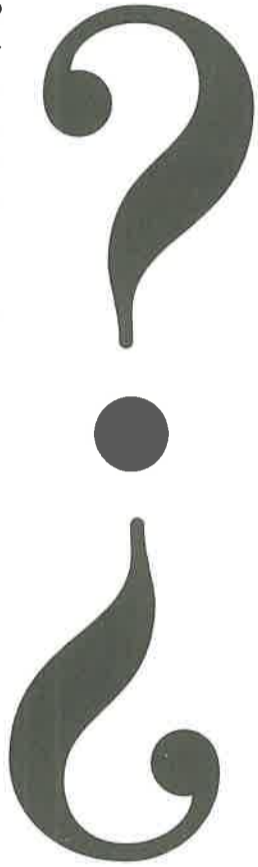
Da Escultura à Instalação leva o visitante a perceber a mudança epistemológica do final dos anos 1960 e início da década seguinte. Em decorrência das práticas minimalistas, os *sites específicos* trarão, definitivamente, para o campo das formas tridimensionais, uma possibilidade de avançar sobre o espaço da paisagem, da arquitetura, produzindo uma mudança de qualidade semântica na linguagem da arte: com isso, transfere-se o significado do objeto para o contexto.

As obras de quatro dos artistas que se apresentarão no vetor *Transformações do Espaço Urbano* - Carmela Gross, Mario Fuke, José Resende e Waltércio Caldas - permanecerão definitivamente, em Porto Alegre, que enriquece, assim, seu patrimônio de arte pública.

A V Bienal presta homenagem a Amílcar de Castro, com uma retrospectiva de sua obra. O escultor faleceu em 2002, aos 82 anos, e teve importância na história do movimento concreto.

Entre os nomes importantes já históricos na arte brasileira, comparecem, também, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Willys de Casto, Geraldo de Barros, Hércules Barsotti, Abraham

4ª BIENAL DO MERCOSUL



Palatinik e Franz Weissmann. São artistas que trabalharam a questão do espaço como um problema fundamental em sua criação estética, integrando-se à vertente construtiva da nossa história da arte.

Além dos artistas originários dos países que integram esta Bienal do Mercosul - Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai - quatro estrangeiros participarão como convidados: Illya Kabakov, que realiza instalações, e Stephen Vitiello, que trabalha com a questão do espaço e som - ambos dos Estados Unidos; Pierre Coulibeuf, da França, utilizando o vídeo ou cinema em seu trabalho artístico; e Marina Abramovic (Sérvia-Montenegro),

que produz performances e enviará, para a mostra, uma vídeo-instalação.

Os curadores estrangeiros que atuarão na V Bienal são importantes críticos e ensaístas latino-americanos, já presentes em outras edições da mostra de Porto Alegre:

Foto divulgação Cecília Baya, da Bolívia; Justo Pastor Mellado, do Chile; Felipe Ehrenberg, do México; Tício Escobar, do Paraguai; e Gabriel Pelluffo, do Uruguai. Pelo Brasil, colaboram

Paulo Sérgio Duarte, José Francisco Alves e Neiva Bohns, curadores assistentes, e Gaudêncio Fidelis, curador-adjunto.

Neste ano, a Bienal do Mercosul vai ocupar, como nos certames anteriores, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Santander Cultural, o Memorial do Rio Grande do Sul, a Usina do Gasômetro e usará, tam-

Foto divulgação



Lygia Pape, DNA. 4ª Bienal do Mercosul

bém, uma extensão da orla do Guaíba. A mostra se estenderá, ainda, ao Largo Glênio Peres e ao Paço dos Açorianos, no Centro de Porto Alegre.

A V Bienal pretende desenvolver um projeto educacional junto a escolas e professores, e projeta a sua permanência, inclusive, nos intervalos entre as bienais, através de programa supervisionado pela especialista Wrana Panizzi, ex-reitora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Um flash sobre as bienais anteriores

A I Bienal do Mercosul aconteceu em 1997 e teve a curadoria de Frederico Moraes. O curador elegeu como artista a ser homenageado o argentino Xul Solar. A primeira Bienal teve como participantes a Argentina, o Brasil, a Bolívia, o Chile, o Paraguai, o Uruguai e, como país convidado, a Venezuela. Expuseram 275 artistas plásticos, em onze espaços da cidade de Porto Alegre. A Bienal criou grandes exposições de reconstrução histórica que mostraram diferentes vertentes da arte latino-americana do século XX.

Ao lado da mostra contemporânea, a curadoria organizou, por exemplo, uma ampla mostra que confrontava as tendências construtivas na América Latina.

A I Bienal produziu impacto sobre o meio social e provocou um processo de reestruturação ou mesmo a criação de espaços culturais na Cidade de Porto Alegre. Promoveu-se, depois da I Bienal, o restauro do Museu de Arte (MARGS) e surgiram novos espaços, com



Cidade dos Containers, 3ª Bienal do Mercosul

Lisbeth Rebollo Gonçalves - ABCA/SP

em Porto Alegre, o tema é o espaço na arte



Foto divulgação

Amilcar de Castro será o homenageado da V Bienal, com retrospectiva

infra-estrutura adequada a exposições de arte: o Santander Cultural, a Usina do Gasômetro e o Memorial do Rio Grande do Sul.

Ao lado de Frederico Morais, curador geral e do Brasil, atuou um Conselho de Curadores, constituído por Irma Arestizabal (Argentina), Roberto Guevara (Venezuela), Justo Pastor Mellado (Chile), Angel Kalenberg (Uruguai), Tício Escobar (Paraguai) e Pedro Quejazu (Bolívia).

A II Bienal apresentou-se como uma proposta contemporânea plural, ao reunir pintura, escultura, instalação, performances, vídeo e arte-tecnologia. Seu curador

geral foi Fábio Magalhães e a mostra foi construída, igualmente, com a participação de curadores de cada um dos países integrantes do Mercosul: Jorge Glusberg, pela Argentina; Pedro Quejazu, pela Bolívia; Justo Pastor Mellado, pelo Chile; Tício Escobar, pelo Paraguai; e Angel Kalenberg, pelo Uruguai. A Colômbia foi escolhida como país convidado, sendo Eduardo Serrano o curador da sua participação. Na curadoria do Brasil, atuou com Fábio Magalhães a crítica Leonor Amarante. Ao todo, compareceram cerca de 130 artistas desses países. Quatro exposições especiais, além da mostra contemporânea, deram forma à II Bienal do Mercosul - a do argentino Júlio Le Parc, personalidade no campo da arte cinética e precursor da arte-tecnologia (curadoria de Sheila Leimer); a de Iberê Camargo, mostra-homenagem dessa Bienal, com curadoria de Lisette Lagnado; a exposição 'Ciberarte: Zonas de Interação', organizada por Diana Domingues; e a mostra 'Picasso, Cubistas e América Latina', projetada por Fábio Magalhães.

A III Bienal do Mercosul, também com curadoria de Magalhães, mos-

trou 44 obras de diversas fases de Rivera, 12 óleos e 20 gravuras de Edvard Munch, em suas salas especiais. Um dos importantes setores foi o das performances, que fizeram parte da programação e atraíram grande público ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, onde foram realizadas. Em salas, pátios e outras dependências desativadas do Hospital Psiquiátrico São Pedro, com curadoria de Fábio Magalhães e Leonor Amarante, e direção geral de Luciano Alabarse, 18 artistas, individualmente ou em grupos, compuseram uma programação eclética, instigante e perturbadora.

A pintura esteve presente nessa Bienal, focalizando-se um conjunto de obras no qual foi vista sob ângulos menos convencionais. Apresentaram-se artistas convidados como Alex Flemming, Daniel Senise, Leda Catunda, Carlos Leppe e Dolores Cáceres.

Outro segmento que obteve destaque foi o da *Cidade de Containers* instalada em meio à paisagem, junto a dois parques da capital gaúcha e ao estuário do Guaíba. Nestes *containers*, medindo cada um 5,90m x 2,35m x 2,35m, 51 artistas construíram instalações. Reunidos, estes blocos modulares, de geometria serial e aparência igual, todos brancos por fora, abrigaram trabalhos singulares, compondo um cenário artístico inédito, no Brasil, para uma mostra de arte contemporânea.

Na IV edição, a Bienal teve como eixo central a questão da "Arqueologia Contemporânea" e o curador foi Nelson Aguilar. Ele projetou um mapa das origens dos povos latino-americanos, colocando indagações que engendram "os tempos míticos, os vestígios materiais das primeiras culturas, a aferição científica da biologia molecular sobre o homem que chega ao continente americano". Considerou importante inquirir a respeito dos primórdios e compor, por meio da produção artística, um repertório dessa arqueologia vista a partir de hoje.

Com 76 artistas participantes, a Bienal do Mercosul de 2003 teve o México como país convidado e contou também com a presença de artistas europeus e norte-america-

nos, em uma mostra especial denominada "Transversal", com a curadoria de Alfons Hug, então curador da Bienal de São Paulo. Esta exposição inspirou-se na utopia de um texto de Simon Bolívar, *O Delírio do Chimborazo*, e reuniu 12 artistas, rastreando em suas obras as ressonâncias da utopia de bolivariana. Apresentaram-se, ainda, concomitantemente às representações nacionais, outras duas mostras especiais: uma histórica, intitulada "Arqueologia das Terras Altas e Baixas", organizada pelos arqueólogos Eduardo Neves e Adriana Schmidt Dias, exibindo 100 peças antigas (com até 4000 mil anos) da época pré-colombiana, transandinas e amazônicas (do litoral atlântico), com objetos provenientes da Colômbia, da Bolívia, do Peru e do Brasil.

Amilcar de Castro ganha primeira grande mostra em Paris

Assim como só em 1978 o artista plástico Amilcar de Castro (1920-2002) realizou sua primeira exposição individual no Brasil, só em 2005 que o legado do escultor, desenhista e designer gráfico se prepara para ganhar o reconhecimento internacional.

Os parisienses puderam adentrar o universo denso e vazado de Amilcar na primeira grande mostra dedicada ao conjunto de sua obra no exterior. Parte integrante do Ano do Brasil na França (calendário de eventos que apresentam a cultura brasileira ao longo de 2005), a exposição de Amilcar de Castro foi um dos principais eventos dentro da programação do Espaço Brasil, carro-chefe desse calendário, e está a ocupar a Galeria de Arte Contemporânea com 62 obras - entre elas duas esculturas de tamanho médio, com cerca de 2,40m x 2,40m. A curadoria é de Evandro Salles.

Amilcar de Castro é mais conhecido como integrante do movimento neoconcretista brasileiro (cujo epicentro foi o Rio de Janeiro da época do fim dos anos 50, início dos 60) junto de nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Franz Weissmann e Lygia Pape - um dos períodos mais férteis da arte moderna brasileira, que inclusive se diferenciava da produção norte-americana e européia da época por não ser estritamente formal.

Nascido em 1920, em Paraisópolis, Minas Gerais, Amilcar começou seus estudos em arte em 1944, pouco antes de se formar em Direito. Na época, o pintor Alberto da Veiga Guignard abriu a primeira escola de arte moderna em Belo Horizonte e sua didática consistia em ensinar o desenho através do uso de grafite duro ou com a ponta de prata, uma técnica muito mais incisiva, que não permitia retoques nem sombra ou volume. Aparentemente, a iniciação artística de Amilcar foi profundamente importante na forma como ele passou a encarar suas criações - nas quais se percebe o rigor do traço e do tratamento da matéria (no caso, o metal escultórico).

O contraste entre preto e branco, entre cheio e vazio, é fundamental no trajeto do artista. Em 1953, já residente do Rio de Janeiro, Amilcar de Castro começa a trabalhar como programador visual na imprensa brasileira. Primeiro em revista semanais, como "Manchete" e "A Cigarra" (fundamentais na identidade do design brasileiro), e depois em jornais, como em 1957-58, quando foi convidado para reformular o projeto gráfico do "Jornal do Brasil". A valorização dos espaços vazios, em contraposição ao preto dos tipos, foi novidade na época e acabou se tornando padrão nos veículos de massa. Além de ter impulsionado uma reforma até editorial no JB - que no fim dos anos 50 se alinha com a vanguarda artística brasileira -, Amilcar foi convidado por outras diversas publicações para capitanear novas reformas gráficas.

Mesmo que levasse paralelamente seu trabalho de escultor junto ao de designer gráfico, programador visual e diagramador, é no início dos anos 70 que sua produção se intensifica. Ao mesmo tempo que começa a largar o trabalho junto aos meios de comunicação, começa a se enveredar também pelo desenho, como se precisasse suprir essa necessidade do plano, do contraste, que se manifestava independente à forma escultural - mesmo que intrinsecamente ligados. Os desenhos e pinturas são criados em série a partir de então e se prolongam até o fim da vida quando a produção era mais prolífica. Segundo texto do curador Evandro Salles: "Em Amilcar, ou na mitologia amilcariana, o mundo é fundado pelo desenho.

Há uma paridade entre verbo e traço". Já nas esculturas, Amilcar sempre partiu do plano e chegou até o espaço tridimensional, articulando substância e vazio. As secções que o artista cravava nas peças de metal funcionavam como dobradiças e como seu próprio olhar na matéria permitindo que fosse torcida. Suas visões foram transformadas em realidade através do uso das chapas de aço Cor-Ten, cuja propriedade é caracterizada por um processo de ferrugem que se instala superficialmente, dando ao aço uma cor avermelhada, escura e irregular - um pouco menos perfeita, um pouco mais viva.

Foto divulgação



Pablo Uribe (Uruguai) - "Projeto Vestidor"

No fim, o princípio

Foto divulgação

“Levei anos”, dizia Picasso, “para aprender a desenhar como uma criança.” Em Picasso, este aprendizado da infância é tomado como uma tarefa e só pode atingir sua plenitude na maturidade, e mesmo, sobretudo, na velhice. Em Miró, a conquista da infância não resulta de uma aprendizagem, não é propriamente uma tarefa, mas a condição básica para a criação de uma nova linguagem. Em Picasso, a infância é, em alguma medida, o fim. Em Miró, um princípio.

Observando as 172 gravuras e 25 pôsteres produzidos por Joan Miró nas últimas décadas de sua vida e apresentados em *Mirabolante Miró!*, que esteve em cartaz entre 18 de março e 28 de agosto no Santander Cultural de Porto Alegre, não pude deixar de lembrar de outra exposição realizada no mesmo local, dois anos antes, intitulada *Picasso gravador*. Havia alguns pontos em comum entre estas duas mostras, para além do fato de terem sido montadas no mesmo espaço e versarem sobre dois dos maiores artistas espanhóis (um catalão, outro andaluz) do século XX, pontos que imediatamente chamaram-me a atenção.

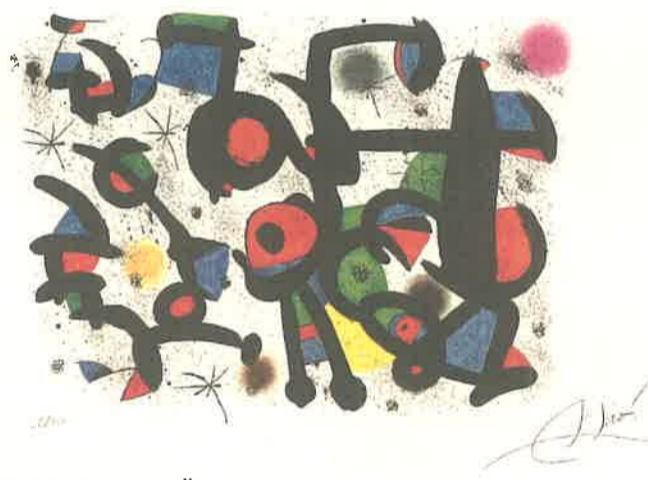
Por um lado, no terreno da curadoria, ambas optaram por se concentrar apenas na arte gráfica e em exemplares produzidos nas últimas décadas da vida destes artistas. Por outro, no terreno das formas, as gravuras, produzidas quando Picasso e Miró já eram velhos, revelavam – como se verá, sem paradoxo – traços de aspecto infantil, mais especificamente de um certo erotismo peculiar da infância. Foi examinando as obras de Miró ali expostas, e recordando-me não só das gravuras do fim da vida de Picasso, mas também do restante de sua vasta produção, que percebi como esta repristinção da infância se dava de modo bastante diverso num e noutro artista.

O aprendizado de Picasso era, de alguma forma, o contraponto necessário para sua não menos tenaz incorporação de toda a tradição pictórica. “Quando tinha a idade das crianças”, dizia Picasso, com aquela vaidade toda sua e que só nele não soava ridícula, “era capaz de desenhar como Rafael.” Em suas obras, em algumas mais explicitamente que em outras, vemos que o artista está o tempo todo buscando arrebatar para dentro de seu

próprio universo pictórico o legado de seus antecessores. (Talvez seja por isso que a única constante estilística ao longo de toda a obra de Picasso, para além das infinitas mutações que a atravessam, seja a permanente mescla de estilos numa mesma superfície.) Como um canibal que ingere seu inimigo mais forte com o intuito de assimilá-lo a força, Picasso deglute conscientemente a tradição. Mesmo na velhice, quando seu traço conquista aquela liberdade infantil a que há pouco aludimos, ele se dedica a releituras – por certo, muito particulares – de obras clássicas de Velázquez e Manet, entre outros. Picasso se comporta como o estudante aplicado, mas irreverente, que, depois de árduos esforços para dominar a totalidade do saber que lhe interessa, transforma este saber em motivo de brincadeira, de jogo. A ruptura com a tradição se dá desde dentro. Picasso é, antes de tudo, a culminação do que veio superar.

Miró, ao contrário, parte de uma espécie de desinteresse programático pelos dados da tradição pictórica. João Cabral de Melo Neto, em seu brilhante ensaio sobre o artista (que se pode ler hoje na coletânea *Prosa*, publicada pela Nova Fronteira em 1998), observa que Miró “fez explodir as normas da composição renascentista”. Para

Foto divulgação



Amoureux parque guell

Cabral, a pintura de Miró se apresenta como “uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento”. Desde suas primeiras obras, Miró retrocede a esta forma de primitividade encontrada nos desenhos infantis, talvez numa tentativa não de recuperar uma linguagem perdida, mas de forjar uma nova linguagem, uma linguagem pretensamente inaugural.

No breve ensaio “Idéia da infância” (em *Idéia da prosa*, cuja tradução por João Barrento saiu pela Cotovia em 1999), Giorgio Agamben propõe que imaginemos uma criança “que fosse, por assim dizer, de tal modo abandonada à sua própria infância, tão pouco especializada e de tal modo onipotente que se afastasse de qualquer destino específico e de todo o meio ambiente determinado, para se limitar unicamente à sua própria imaturidade e ignorância”. Segundo ele, esta criança, liberta de toda prescrição genética, e destinada a permanecer num estado de eterna infantilidade, “seria o único animal da sua espécie que, como Adão, seria capaz de *nomear* as coisas na sua língua”, isto é, de criar uma nova – e primeira – linguagem. Miró seria como esta criança imaginada por Agamben, presa a uma infância que não passa, a uma infância que permanece e, principalmente, que se forja.

Isso fica mais claro se olharmos as gravuras expostas no Santander Cultural. No primeiro piso, encontravam-se algumas séries de gravuras realizadas entre os anos de 1974 e 1981 (dois anos antes da morte do artista). No



Mousse dans les cordages

segundo, achavam-se os vinte e cinco cartazes realizados por Miró, a maioria para exposições, mas também para bienais e até para Roland Garros, e as série de gravuras produzidas especialmente para livros de escritores. Lá estavam as ilustrações para volumes de Tristan Tzara (*Parler seul*), Jacques Prévert (*Adonides*), Michel Leiris (*Ruban*), João Cabral de Melo Neto (*Joan Miró*), entre outros.

Em *Gente do mar*, por exemplo, de 1981 e constituída de 13 águas-tinta, Miró parece ser impulsionado, como a criança descrita anteriormente, por um desejo de nomear as criaturas marinhas. Com grossos contornos negros e pequenas áreas de azul, amarelo, vermelho e verde, o artista tenta forjar uma primeira aproximação ao mundo. Outra forma de manifestação da infância tal qual a descrevemos é a série *Journal d'un graveur*, sem data. Nesta, apenas três de suas 15 litografias trazem alguns pequenos pontos de cor e o traço grosso negro. As outras, apresentam tão somente traços finos e elementares que, na maior parte das gravuras, não forma sequer uma figura geométrica. Em geral, tratam-se apenas de traços soltos sobre a superfície branca. Sentimo-nos como diante da expressão mais pura, primeira, do gravador. Para citarmos mais um último exemplo, em *Allegro vivace*, de 1981, formada por 15 litografias, o caráter infantil revela-se na forma divertida com que trata a relação entre homem e mulher. *Les amoureux du Parque Guell* é um exemplo de como Miró brinca de esconde-revela. O erotismo aqui aparece ora disfarçado, ora declarado. Por utilizar-se de figuras elementares, quase signos, estas restam praticamente inidentificáveis. Porém, ao mesmo tempo, reconhece-se facilmente um falo entre cores e formas aparentemente fragmentárias.

Há em todas as gravuras expostas indícios de uma certa infantilidade, mas – cabe frisar – de uma infantilidade forjada, de uma infantilidade friamente calculada. O traço de Miró, como aquele de Picasso, é estudadamente infantil. Não há neles nada de verdadeiramente primitivo ou inocente. A infância que eles recriam é aquela que se atinge depois da maturidade.

Nossos agradecimentos a Danilo Leonardo Oliveira, da Assessoria de Imprensa do Santander Cultural, que nos cedeu as imagens para a edição do Jornal da ABCA.



Chanteur des rues 2

Neide Marcondes – ABCA/SP e Cláudia Fazzolari¹

A INSTALAÇÃO (AINDA) NO MUNDO DAS GALERIAS E NA 51ª BIENAL DE VENEZA



Foto divulgação

Muntadas (Espanha) - *On translation* I Giardini 2005.

Como e de que modo elaborar uma interpretação/crítica da arte atual, desta hipermodernidade, após os resultados da reunião de 487 críticos de arte em Congresso de junho de 2005, em Los Angeles? Sob a grife “O outono (ou já seria o inverno?) da crítica”, publicada no OESP-Caderno 2, 28/6/2005, e após a ressalva de que as pessoas não precisam que alguém lhes diga se devem ou não assistira determinado evento, foi então traçado o perfil do crítico ideal: ter voz própria, estilo, personalidade, ser bem humorado, curioso, erudito, acessível, inteligente, didático, prolífico, rápido e claro, ligado na cultura pop sem desdenhar a erudita, franco e corajoso. O que desenvolver criticamente das Instalações, que há muito estão presentes no mundo da arte? Instalações estas que percorremos e esbarramos na maioria das galerias, bienais e feiras de arte. Instalação: evento que assinala a temporalidade epocal, incorpora lugares, interfere nos lugares, reúne o entorno, des-apresenta objetos e permite habitar o mundo. Instalação: um evento, um acontecimento onde a obra de arte abre o seu próprio mundo. Ao mesmo tempo é sinestésica, fragmentada e labiríntica, com ritmo e repetição. Algumas **neobarrocas**, outras dentro do movimento “**minimum**”, que desde os anos ‘90 está atuante nos espaços

Foto divulgação

Los Carpinteros (Cuba) - *El Jardín*. Galeria Fortes Villaça - SP

e lugares. Parece, no entanto, que um brado sócio-político toma vulto no circuito artístico. Assim vimos, em junho deste ano, a dupla cubana *Los Carpinteros* exibindo, na Galeria Fortes Villaça, São Paulo, a instalação *En el Jardín*. Com significativas maquetes/esculturas de

piscinas e desenhos e pinturas em clássica aquarela, a Instalação levava à interpretação de uma crítica sutil a Cuba, que em épocas anteriores ao castrismo sentiu a construção de piscinas em casas de classe social economicamente mais elevada, objetos hoje totalmente em desuso. *Los Carpinteros* participam da Bienal de Veneza-2005 e da Bienal de Praga. Em jogo de memória, jogo do cotidiano, na mesma Galeria, da artista Sara Ramo, de nacionalidade hispano-brasileira, outra Instalação; com objetos e restos encontrados na rua, pipocas, papéis de bala, velas, faz um mapeamento rústico dos caminhos que, em jogo de espelhos, duplicam o espaço. Como um grito social e chamamento das coisas da rua, Sara Ramo denominou a Instalação

Foto divulgação

Gilbert & George (Inglaterra), *Ginkgo Pictures*.

de *Uma e outra vez lá, mesmo que aqui*. Nas paredes da Galeria Luisa Strina, o artista cubano Carlos Garaicoa elabora *El mapa del viajero*, mapa de lugares imaginários, com pequenas folhas de papel fixadas por alfinetes de plástico colorido, nas formas de prédios e torres. A Instalação, ligada ao chamado movimento “**minimum**”, apresenta, à primeira vista, apenas os pontos coloridos. Bem próximos, conseguimos ler referências às cidades, de autores como Calvino, Borges, Benevolo, entre outros. Em sua poética, o artista encontra a idéia crítica de um mundo irreal/real.

A arte sócio-política, arte sociológica dos anos ‘80, já trabalhava com jogo de palavras, objetos, imagens, textos, manifestos, ressaltando sempre um apelo étnico-humano; agora, em sussurros e gritos, em passado revisitado, cresceu este brado na 51ª Bienal de Veneza.

L'Esperienza dell'Arte, um dos temas desta Bienal, com curadoria da espanhola Maria de Corral, tem por meta levar o público às idéias, à reflexão, com exposições que transmitem intensidade, não categoria. Não é historicista, nem linear; ao contrário, é deconstrutiva, onde artistas, preocupados com a sociedade atual, expressam-se de modo realista, mas poético e visionário. No espaço dos *Giardini*, o Pavilhão da Espanha apresenta o artista Muntadas, em instalações *On Translation*, interpretando fenômenos

contemporâneos, como questões lingüísticas, sociais e econômicas. São vários os espaços *On Translation*: em *Giardini*2005, na área central do Pavilhão, a instalação evoca sala de espera, transeuntes, monitores, publicidade luminosa e informação. Nas demais instalações, do mesmo artista e no mesmo Pavilhão, como em *O Banco*, *O Aplauso*, *Internet*, está sugerida a problemática do processo de codificação, interpretação, fotos, hierarquias, internet, com tarja em vermelho expressando *Attenzione: La Percezione Richiede Impegno*. O brado da estética da violência e da segregação está registrado em filme da reconstrução da *Stanford Prison Experiment*, célebre experimento psicológico de Phillip Zimbardo, da Universidade de Stanford,

no Pavilhão da Polônia. Na mesma linha de tema, o Pavilhão da Grécia, com trabalho de George Hadjimichalis denominado *Hospital*, o artista alerta, com fatos e figuras do mundo 2005, para o índice de nascimento e mortalidade em 20 países, com o título *The planet needs blood*. E atente-se para o fato de que tais instalações ocorreram antes dos trágicos acontecimen-

tos da Londres atual. No Pavilhão da Hungria está uma complexa instalação, denominada *An Experiment in Navigation*, do artista Balázs Kicsiny, que, com este título metafórico, espiritual e significativo, questiona a contemporânea paradoxidade da noção de espaço, orientação e tempo. Permanece, no entanto, nas instalações descritas, o fato de que o presente não está trancado em si mesmo, mas há uma preocupação histórico-patrimonial. Em muitas em estilo efêmero, há um passado revisitado nessa sociedade hipermoderna; a memória está em entretenimento/espetáculo, num re-arranjar as ideologias, os berros sócio-políticos, o rever das tradições. Revivências nacionais e regionais, ressurgimento étnico, estão sutilmente presentes nas instalações. As utopias coletivas desaparecem, mas atitudes pragmáticas avançam. Os indivíduos hipermodernos são mais informados, mais adultos, mais instáveis, mais abertos, mas mais hipernarcísicos.

O espaço *Arsenale*, sob o tema *Sempre un po' più lontano*, com curadoria da também espanhola Rosa Martínez, leva o visitante a fazer uma viagem com a idéia de que a

arte propõe uma promessa de transformação. Romantismo e Iluminismo, ideologia e economia, entusiasmo e convicções levam à necessidade de continuar a pensar, inventar e resistir. Assim, a artista guatemalteca Regina Jose Galinde coloca-se em performance e, após 300 auto-chibatadas, desfila nua pelas alamedas do *Arsenale*. Um vídeo mostra a artista em operação da reconstrução do hímen. A poucos espaços dali, a portuguesa Joana Vasconcelos exhibe um candélabro, com 14.000 absorventes femininos. É a sociedade do espetáculo. Barbara Kruger comenta as dissonâncias sociais em sua terra, os Estados Unidos. A alemã Paloma Carga Weisz monta um patíbulo com figuras/esculturas torturadas. E assim, o espetáculo continua o alemão John Bock apresenta instalação com uma guilhotina, que corta pedaços de ursos de pelúcia.

A 51ª Bienal, com reflexão e inflexão está presente também em espaços fora dos *Giardini* e do *Arsenale*. O Palácio *Cavalli Franchetti*, no *Gran Canale*, no Instituto Ítalo-Americano (IILA), com exposição denominada *La trama y la urdimbre*, leva o espectador a dialogar com as diversidades de crenças e símbolos, com as paisagens culturais e urbanas, com os temores e as ânsias, em seus objetos de ambientes cotidianos ressaltando também a beleza, o humor e a inventividade da arte dos continen-

Foto divulgação

Sara Ramo (hispano-brasileira). *Uma e outra vez lá, mesmo que aqui*. Galeria Fortes Villaça /SP

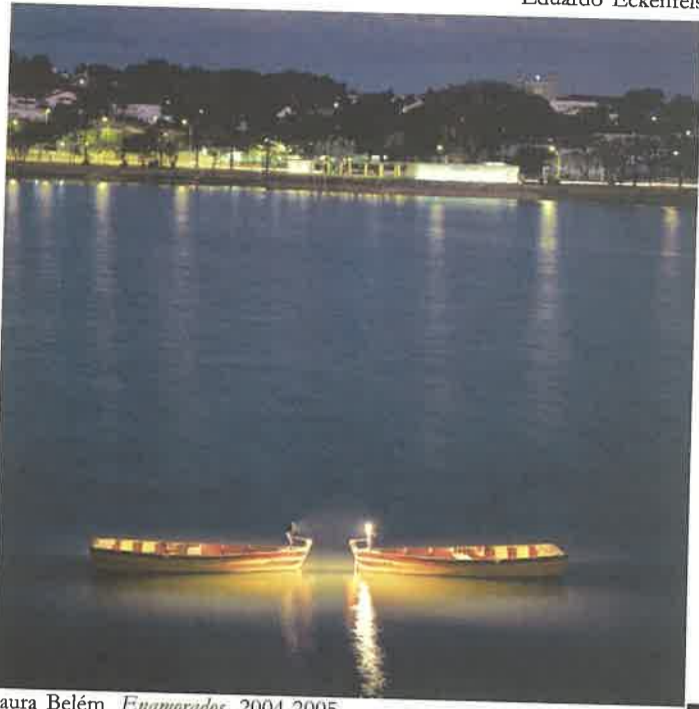
tes. O sacralizar o direito à autonomia individual, o celebrar o amor ao corpo, aos prazeres e felicidade privada são ícones da sociedade atual. A perda de referências tradicionais, políticas e institucionais não resultou em caos social, pois está presente a liberação individual.

A idéia passada da necessidade ética pelo louvável, pelo alívio à humanidade ao sofrimento imemorial, pelas mensagens morais, transformou-se, nessa sociedade **hipermoderna**, em época de um Narciso maduro, responsável, organizado, eficiente e flexível. Intelectuais e artistas continuam sendo marteladores do sentido. Seu trabalho, por ser caracterizado pelo insuperável apaixonado e dionísio, talvez este desligado da oposição política resistência mais obstinada à frivolidade aos espetáculos trágicos e dramáticos do mundo contemporâneo.

¹Cláudia Fazzolari é pós-doutoranda Eca/Usp, Arquivo e Laboratório de Crítica de Arte.

51.ª BIENAL DE VENEZA: A EXPERIÊNCIA DA ARTE LEVA SEMPRE UM POUCO MAIS LONGE?

Eduardo Eckenfels

Laura Belém, *Enamorados*. 2004-2005.

as polêmicas *Guerrilla Girls*, um grupo anônimo de artistas americanas, que há mais de vinte anos lutam pela igualdade de chances para artistas mulheres. As *Guerrilla Girls*, que se apresentam exclusivamente com suas provocativas máscaras de gorilas, através da estratégia do humor e da auto-ironia, fazem alusão direta ao estado de discriminação feminina no universo da arte. O cartaz elaborado para a mostra veneziana, com o texto em letras vermelhas *Benvenuti alla Biennale femminista!*, evidencia fatos que demonstram a desigualdade da presença da mulher na arte e em particular na Bienal de Veneza: pela primeira vez em 110 anos a exposição é dirigida por mulheres; países que dominam o mundo da arte como a Inglaterra, os Estados Unidos, e a França só muito tarde trouxeram artistas mulheres para as exposições individuais de seus pavilhões nacionais (respectivamente 1968, 1972 e 2005!); em 1995, há apenas 10 anos, a participação feminina da Bienal resumia-se a 9% do total dos artistas; os 38% da

predomina de um modo geral a produção para o mercado da arte. Um exemplo do estado de perplexidade e paralisação é o pavilhão alemão, que reúne a pintura e a escultura pouco expressivas de Thomas Scheibitz ao acionismo gratuito de Tino Sehgal. Sua contribuição à Bienal de Veneza consiste em ações que “são existentes e não o são, ao mesmo tempo”, conforme afirma o artista numa entrevista ao jornal *Die Zeit*, a qual segundo ele deveria ser entendida como parte integrante da obra; nessas ações os guardas contratados dançam pelo pavilhão alemão cantando a frase auto-irônica “This is so contemporary, so contemporary”. Na tentativa de apontar o caráter transitório da arte e de questionar seu excessivo valor material, Sehgal acabou tendendo ao polo contrário, caindo na ausência quase absoluta de consistência de discurso. E aí fica claro o quanto é tênue o equilíbrio entre intenção e resultado na produção da obra de arte.

Este e muitos outros questionamentos serão objeto de discussão do simpósio internacional reunindo artistas, curadores e críticos internacionais (out./nov. 2005) na laguna veneziana, sob a direção do historiador americano Robert Storr, também já anunciado como curador-geral da Bienal de Veneza de 2007.

Eliana De Simone - ABCA/ ?

Quais os caminhos hoje indicados pela arte contemporânea? Respostas para esta reflexão tão antiga quanto atual procuram nos dar as historiadoras espanholas Maria de Corral e Rosa Martinez, curadoras da 51.ª edição da Bienal de Veneza. Ao menos é a intenção implícita nos respectivos títulos das duas mostras temáticas da mega-exposição:

Giorgio Zucchiatti



Regina José Galindo.



Guerrilla Girls, Installation views, 2005.

edição atual, embora ainda não sendo a cota justa, já representam um grande progresso. O discurso feminista na arte, que parecia estar fora de moda, volta finalmente à tona com a relevância que merece.

As premiações também refletem essa tendência; dos seis Leões de Ouro, quatro foram recebidos por mulheres: a guatemalteca Regina José Galindo (melhor artista jovem), a francesa Annette Messager (melhor participação nacional), Lara Favaretto (melhor artista italiana) e a americana Barbara Kruger (premio especial vida-obra).

Giorgio Zucchiatti



Guerrilla Girls, Installation views, 2005.

Além das mostras temáticas, a maratona artística continua nos pavilhões dos países, não apenas concentrados nos Jardins do Castelo, como também em *pallazzi*, igrejas e outros espaços expositivos dispersos por toda a laguna veneziana. As participações nacionais são dessa vez mais numerosas, contando com 70 países e algumas “premières”: Afeganistão, Albânia, Marrocos, Casaquistão, Kirguistão, Usbequistão e Bielorrússia. Embora haja surpresas e encontros com reflexões estéticas e filosóficas profundas, entre os pavilhões nacionais

Mother's 2000-2005: arte, comportamento e o espaço da mulher-sujeito na Bienal de Veneza/2005

Cláudia Fazzolari

A 51.ª Exposição Internacional de Arte organizada pela Fundação La Biennale di Venezia, compôs para esta edição, entre seus diversos espaços, a perspectiva múltipla de uma mostra híbrida que potencializa tanto as participações nacionais realizadas no recinto institucionalizado, identificado como Giardini di Castello, como aquelas com pavilhões distribuídos por toda a cidade, situados como possibilidades de itinerários que questionam um percurso definido e insistem em conformações díspares.

De curadoria de María de Corral, a exposição intitulada “L’esperienza dell’arte” demonstrava a vitalidade da ocupação do Pavilhão Itália e a intervenção de uma idéia de lugares incertos em transformação contínua. De tais lugares históricos, geográficos e filosóficos surge o diálogo aberto sobre as construções cotidianas em um tempo de inquietações e questionamentos que configura as distintas realidades da arte contemporânea. Os itinerários e a composição propostos para o espaço do Pavilhão Itália reconfiguram percursos, intenções e materializações estéticas.

Sempre un po piu lontano, título da mostra destinada a ocupar o espaço conhecido como Corderie e Artiglerie do Arsenale di Venezia, com nove mil metros quadrados e 49 artistas investigadores, reservava ao olhar a aventura de um deslocamento - espacial e temporal - entre propostas que fixaram inúmeras instalações e objetos tridimensionais.

Tal “distanciamento” citado por Rosa Martinez, curadora da mostra, buscava em Hugo Pratt - escritor veneziano - o risco e a trama de olhares empenhados em construir/

Arte Brasileira na Tate

Foto divulgação



Miyako Ishiuchi. *Mother's #49*, 2002. Gelatin silver print. 74 x 108 cm. Collection of the Artist.

desconstruir o imaginário conflitivo da suposta ordem simbólica que reveste o estatuto da arte contemporânea. Diante do espaço fragmentário proposto, de curadoria definido por María de Corral e por Rosa Martínez, se reconhecia a presença da mulher-sujeito, materializada em denúncia, questionamento, debate e perturbação.

A discussão acerca do feminino recebeu boa atenção, inclusive em condição institucionalizada, como no caso da mostra apresentada no Pavilhão do Japão. *Mother's 2000-2005: traces of the future*, apresentava Ishiuchi Miyako, artista nascida em Gunma, Japão, em 1947. Sua obra fotográfica realizada desde a publicação de *Apartment* (1978), *Yokosuka Story* (1979) e *Endless Night* (1981) contextualizava a vida simbólica de uma respeitosa distância que o olhar sensível de Ishiuchi Miyako fixa em película, em especial desde sua produção de 1990, na série intitulada *1.9.4.7*. Série notável de imagens de mãos e de pés femininos, de mulheres desconhecidas, *1.9.4.7* registrava a narrativa expressiva de uma denúncia da exposição quase pública das partes do corpo feminino associadas ao auxílio, à assistência afetiva, à cura e ao transporte. Em *Mother's 2000-2005*, a artista registra em detalhes o corpo de sua mãe, fotografada alguns anos antes de sua morte, aos 84 anos, e uma série de objetos pessoais. A pele da mãe, marca da irreduzível presença da solidão do indivíduo, comparece como um testemunho que relativiza o tempo e captura, pelo olhar analítico da artista, a memória e o destino de uma mulher que compartilha com outras mulheres a história de um corpo presente/ausente. Citando Lipovetsky: "a época da mulher-sujeito conjuga descontinuidade e continuidade, determinação e imprevisibilidade, igualdade e diferença: a (...) mulher conseguiu reconciliar a mulher radicalmente outra e a mulher sempre recomeçada". Ao recompor os objetos e o corpo da mãe, Ishiuchi Miyako se apropria do corpo material para reinventar a transparência das perdas do corpo social cotidiano.

Foto divulgação



Hélio Oiticica, *Penetrável*. Projeto Filtro, 1972.

Percival Tirapeli - ABCA/ SP
O ano de 2005 tem sido de intensas comemorações brasileiras na França. As exposições de arte brasileira se multiplicaram por diversas cidades como Rouen, Nice e Paris. Muitas são as notícias dessas exposições arqueológicas, históricas, acervos particulares de obras sacras, indígenas e também de grande interesse por parte do público europeu aquelas sobre a Amazônia. Se a França está em festa verde-amarela, do outro lado do Canal da Mancha em Londres, na *Tate Modern Gallery*, que é moderna até no nome, há uma exposição sobre a arte dos anos 70 que mostra obras dos artistas brasileiros Cildo Meirelles, Hélio Oiticica e Lygia Clark ao lado de outros expoentes das vanguardas internacionais. A exposição *Open Systems: Rethinking Art c.70* (Sistemas Abertos- Repensando a arte dos anos 70), de 1 de junho a 18 de setembro 2005, traz - em nove amplas salas - trinta e um artistas europeus e americanos, distribuídos em britânicos, europeus do Leste e Europa Central, sul-americanos e norte-americanos, dentre os mais representativos dos anos da arte conceitual. Logo na primeira sala, utilizando a maneira expositiva do cubo branco há as referências aos primeiros construtivistas - como Mondrian e Malevich - e o uso dos sistemas métricos e compositivos baseados na harmonia. Logo o minimalismo norte-americano dos anos 50 e 60 é representado por Donald Judd que ovaciona a forma pura do cubo, e do alemão Hans Haacke com o mesmo tema *Condensation Cube*, 1963-65 no qual o cubo ganha uma "dimensão biológica" criando uma atmosfera pelas temperaturas da galeria e dos corpos circundantes. A primeira surpresa, para

nós, brasileiros, é ver a obra de Oiticica - Um Fora da Lei - ali exposta, uma das caixas criadas em homenagem a Cara de Cavalo. Obra figurativa e emblemática, pois ovaciona a marginalidade daqueles anos de chumbo da ditadura brasileira. Atual em sua forma plástica transparente, combina materiais e transgride os limites tradicionais tanto no objeto/escultura/pintura comona maneira expositiva. Mas o melhor ainda está por vir: na sala seis, uma grande instalação de Oiticica e objetos de Lygia Clark. Antes, na sala 2, o próprio espaço é a obra *Measurement: Room*, 1969, do norte-americano Mel Bochner. O cubo é a sala toda com medidas em *letraset* (lembra?) em todo espaço. Seguem-se outras salas onde o uso das projeções e vídeo já dos anos 77 junta-se aos novos mídia. Projetores de slides passam slides desbotados e ostentando marcas dos tempos, como fungos. A sala 6 é a dos brasileiros. Hélio Oiticica com uma grande instalação *Projeto Filtro - por Vergara*, Nova Iorque, 1972. No longo corredor construído como um labirinto, o espectador é convidado a caminhar naquele *Penetrável*. Uma sucessão de cores vai surgindo das cortinas translúcidas, que espalham cor pelas paredes brancas, criando uma atmosfera de gradação cromática (referência à pintura), à medida que surgem perspectivas (arquitetura) e interferências do espectador ao descortinar novos espaços (escultura). Tendo sido o corpo tomado por ondas de cores, surge o Filtro. O espectador se torna um participante total ao ser convidado a beber um suco de laranja que ele colhe em um copo de papel. Então a cor e sabor se espalham pelas entranhas do convidado neste banho de luz. Luz, aura e cor engolidas. Ao sair da instalação, lá



Lygia Clark, *Objetos Sensoriais*. 1966.

Foto divulgação

do outro lado do imponente edifício da Tate - uma antiga usina de força - vê-se pela janela o Tâmis e a torre de Londres. Então se ouve a voz de Lygia Clark e nada melhor que sentar para ver os relatos e experimentos da grande artista. É do mais alto nível da arte internacional. Agora somos convidados a colocar óculos em pares e a observar os olhos um do outro em um jogo de ampla e ao mesmo tempo diminuta visão. Os *Objetos Sensoriais*, de 1966 estão dispostos em uma mesa e mais um convite nos é feito: o de tocá-los com as luvas em diferentes materiais e texturas, e equilibrar as pequenas pedras sobre sacos plásticos. O público se emociona ao se sentir coadjuvante destas obras que só se completam quando manuseadas. Quanto valem? O tempo que elas foram revividas. Em casa, é possível recriar tudo aquilo que estava na Tate. As cortinas coloridas em um fim de corredor, uma embalagem plástica cheia de ar com uma pedrinha ou uma bola de gude para se equilibrada, luvas para tocar em objetos. Quanto valem além das sensações e do questionamento do que é a arte? E as cédulas de dinheiro em papel carimbadas por Cildo Meirelles, pouco mais à frente, valeriam o enfrentamento da ditadura militar de sua época? De homenagem à marginalidade, do banho de luz, das sensações provocadas pelos objetos simples, às moedas utilizadas como veículo de comunicação contra o *status quo*, teve um orgulho danado da arte brasileira dos anos 70. Saudosismo? Não. É que a arte daquele momento é boa e, melhor, está sendo descoberta e reconhecida pela crítica mundial.

A tale of 3 Angelicas and the heterônimos of Fernando Pessoa



Foto divulgação

Deusa da Astrologia

Sol Biderman - ABCA/ SP

Angelica Pedroso, the Brazilian artist who has become a success in Europe has had three major exhibits in the space of three months. The most recent at the Meeting Openspace in Pescia, Italy, ended on June 30, where she presented a series of paintings on paper and canvas with the theme "Music and Movement," a theme adapted to the unique art space, an open ambience where music and movement are appropriate. The musicality of her brush strokes brings to mind a Neapolitan tarantella more than a Brazilian samba or bossa nova in this phase (one of her several phases) of her artistic career. This is the latest in a series of more than a dozen exhibits in Italy where onlookers discovered the spontaneity and "allegro" spirit of her art in dynamic movement, full of vibrant and emotive imagery. Among the exhibits on show were Maracatu, 72 x 200 cm, acrylic on canvas, Musica Romantica, 24x33 cm aquarelle and acrylic on Fabriano paper and other works curated by La Casa di Giorgio Arte Contemporanea. The title of the exhibit is appropriately called, "L'arte Contemporanea Brasiliana." Giorgio is a Swiss curator who lives in Italy and has an acute aesthetic sense.

Like the Italians, Brazilians have reacted positively to her vivid colors and joyful movement of her figures. Perhaps the best example of her technique was seen at the Caixa Economica Federal exhibit on Avenida Paulista, Sao Paulo, recently where passers by at the Conjunto Nacional could appreciate her circus and carnival figures, clowns, and arlequinos and colombinas in large detail, 2 meters high in some cases on paper and canvas and other textures. The lightness of tone the levity of her figures who seem to be dancing on her canvases create an aura of ludic joy and playfulness. Her art is especially popular among foreigners who purchased all of her works on show and took them abroad.

Her most recent exhibit in Brazil just ended at the Espaço of the Hotel Hilton, at their new quarters in the Berrini-Marginal Pinheiros region. The title of the Hotel Hilton exhibit was "Divindades", and was curated by Sandra Setti. Marcio Luiz Cruz took some remarkable pictures of the exhibit.

Foreign and Brazilian visitors and art critics at the show recognized her unique skill in uniting color, form and context in a dynamic yea-saying message. Each of the three exhibits represent a different Angelica, but like the heterônimos of Fernando Pessoa (*ele mesmo*, Alberto Caiero, Alvaro de Campos and Ricardo Reis), they came from the fertile imagination of the same artist. Twenty years ago this critic wrote his first review of Angelica's art, which focused on flowers at the time. To use the slang of an American film star, "You've come a long way, Baby."

LUCIAN FREUD, UM ANARQUISTA



Foto divulgação

Moça com Cachorro Branco. Óleo s/ tela, 76,2 x 101,6cm. 1950

"Para que nos sensibilize, a pintura nunca deve simplesmente lembrar-nos da vida, mas precisa conquistar vida própria", dizia, há 50 anos, Lucian Freud, 82, na sua única palestra em vida, quando participava com Francis Bacon e Ben Nicholson, representando a Inglaterra, na 27ª Bienal de Veneza, em 1954.

A partir de então, Freud, cujo sobrenome vem do seu avô Sigmund, o pai da psicanálise, tem sido um dos artistas que mais obviamente tem levado a pintura a ter uma vida própria, tornando-se um dos grandes símbolos da pintura atual, e o mais importante pintor figurativo britânico.

Não é à toa que suas telas tenham sido recordistas nos últimos leilões de arte. Um de seus trabalhos chegou a US\$ 3,8 milhões (cerca de R\$ 9 milhões), recorde absoluto alcançado por uma pintura pós-guerra no leilão da Christie's inglesa, em 2004, enquanto, em fevereiro passado, seu retrato da modelo Kate Moss chegou a R\$ 19 milhões.

No próximo dia 29, também na Christie's britânica, novo leilão leva suas gravuras à venda, com preços estimados em, no mínimo, 30 mil libras (cerca de R\$ 130 mil), valor mais que surpreendente para a técnica, além de outro leilão, no dia 22, na Sotheby's, oferecer um dos primeiros auto-retratos do artista, de 1943, estimado em, no mínimo, 2 milhões de libras (R\$ 8,7 milhões). Nem sempre o mercado da produção contemporânea coincide com a opinião da crítica de arte, mas, quando se fala em Lucian Freud, mercado e crítica não andam separados. Grandes mostras nos últimos anos, como a retrospectiva na Tate, em 2002, e agora no Museo Correr, em Veneza, atestam o motivo da valorização do artista. Em 75 telas e 17 gravuras, a exposição "Lucian Freud", em Veneza, em cartaz até 30 de outubro, e um dos eventos paralelos da Bienal italiana, apresenta o percurso do artista, de 1947 até sua mais recente produção, provocando "silêncio em meio ao ruído da produção contemporânea", como queria Rosa Martinez, uma das curadoras da Bienal.

Obviamente, mostras retrospectivas de grandes artistas já chegam com o mérito de provocar uma imersão num universo, o que numa Bienal com dezenas de trabalhos individuais é difícil obter. Mas, em se tratando de Freud, o contraponto com a Bienal torna-se ainda mais flagrante, e o que Martinez buscava em sua mostra ocorre de fato no Museo Correr.

A exposição, em ordem cronológica, é aberta com trabalhos de final dos anos 40 e início dos 50, pessoas vestidas e com semblante melancólico, nos quais o traço do artista não é visível.

A transformação começa com um retrato de Francis Bacon, realizado em 1956 e 1957, quando a pincelada é clara e a imagem composta por manchas de tinta, que vão se tornar uma das marcas registradas do artista. A melancolia estará não apenas na expressão das pessoas mas também nos contrastes entre claros e escuros que sua pincelada passa pela tela.

A outra marca é o nu, que aparece, em final dos anos 60, em "Interior with Plant, Reflection Listening" (interior com planta, escuta reflexiva), realizado em 1967 e 1968, um dos pontos altos da mostra, uma figura masculina com a mão no ouvido, atrás de uma grande planta. Ambas são bem características: a nudez, símbolo da fragilidade humana, e a melancolia, as quais levaram o crítico britânico Herbert Read (1893-1968) a nomear Freud como o "Ingres existencialista". A referência é ao pintor francês Jean Auguste Dominique Ingres (1790-1867). Para comprovar sua tese de pintor anarquista para Lucian Freud, seu curador Feaver usa uma citação do próprio Freud, na palestra de 1954: "Um pintor deve dar rédeas livres a qualquer sentimento ou sensação que ele tenha tido e não rejeitar nada para o que ele é naturalmente conduzido". Essa liberdade de criação é vista ao longo da exposição pelos diversos temas e formas abordados pelo artista ao longo de sua carreira, entre elas a série "The Painter's Mother" (a mãe do pintor), de 1972, freudiana tanto no sentido de Lucian como na de seu avô. Na mostra, ela aparece em várias cenas, seja na cama, lendo um livro ou num simples retrato. Contraponto à série da mãe é o retrato da rainha Elizabeth, de 2001, feito como presente para o jubileu da mais conhecida mãe inglesa.

Surpreendente, entretanto, é seu mais recente trabalho apresentado, de 2005, um auto-retrato do artista em seu ateliê, no qual se vê uma mulher nua agarrada às pernas de Freud ao lado de um cavalete com uma tela, que reproduz novamente a cena, tudo como se estivesse de frente para um espelho, que, de fato, é o próprio observador.

Colocados dentro do quadro, como fez Velásquez (1590-1660) em "As Meninas", Freud realiza uma típica apropriação, marca da produção contemporânea, em seu estilo anárquico, mas criando vida própria, como sempre pregou em seus escritos.

Denise Mattar¹

Mary Vieira – o tempo do movimento



Rômulo Fialdini

Polivolume: momento elipsoidal, alumínio anodizado, 200x40x10cm. Col. Banco Central- Brasília, Brasil. 1967-1970.

“Minha escultura nunca está terminada. Ela está terminada para começar. Uma escultura está pronta para mim quando eu dou a ela todas as possibilidades de um começo que não tem fim”.

Mary Vieira

Mary Vieira chamava a si própria de “ideadora” plástica. Previa a extinção da divisão entre as categorias de desenho, pintura, escultura e arquitetura e considerava a interdisciplinaridade essencial para a evolução da arte. Os principais conceitos de suas obras são absolutamente contemporâneos. A artista é considerada internacionalmente uma das pioneiras da arte cinética.

Incluída regularmente em todas as grandes mostras históricas da arte brasileira, ela sempre foi aqui representada pelos mesmos raros trabalhos presentes em coleções nacionais.

Durante sua vida Mary Vieira jamais teve uma exposição individual no Brasil, embora tenha recebido vários e importantes prêmios e sido a representante brasileira, ao lado de Burle Marx, na Bienal de Veneza de 1970. Hoje a obra da artista encontra-se espalhada por vários países – Suíça, Itália, Alemanha, Holanda, Estados Unidos e Brasil, merecendo, por sua envergadura, um extenso trabalho de catalogação e pesquisa, que só agora começa a ser feito. Sobre ela existem textos críticos e biográficos em alemão, francês, inglês, italiano e português, tornando bastante complexa a pesquisa sobre sua obra.

Por todos estes fatores realizar a exposição “Mary Vieira – O Tempo do Movimento”, apresentada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo e do Rio, foi um grande desafio, pois, sem ter a pretensão de ser uma retrospectiva, a mostra tinha como objetivo mostrar ao público a trajetória do pen-

samento estético da artista, trazendo novas informações, obras desconhecidas, um levantamento biográfico e, uma entrevista essencial, realizada para a TV Suíça em 1967.

Maria Vieira nasceu em 30 de julho de 1927, em São Paulo, e foi criada em Minas Gerais. “Na verdade, eu sou uma mineira que nasceu em São Paulo”, esclarecia a artista, que, bem no início de sua carreira, mudou seu nome artístico devido à semelhança com o da artista portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, com quem era freqüentemente confundida.

Foi aluna de Guignard em 1944, e, em 1948 criou as maquetes de suas primeiras obras mutáveis. Fascinada pela exposição de Max Bill, realizada no MASP (1950) Mary Vieira viajou para a Suíça em 1951, levando consigo alguns modelos que realizara aqui. Foi imediatamente aceita pelo grupo concretista, não como uma aluna, mas como uma jovem e promissora artista. Entre 1952 e 1953 teve suas litografias “Tempos de um Desenho” publicada pela Spiral Press, a editora do grupo concretista suíço. Em 1953 fez parte do primeiro grupo de estudantes da Escola de Ulm, na Alemanha, onde permaneceu por pouco tempo.

O depoimento da artista sobre o início na Europa é esclarecedor sobre sua pessoa e obra:

Chegando na Suíça, não sabia ainda o alemão, mas usei essa impossibilidade de comunicação direta através da palavra também como auxílio à concentração, à interiorização das minhas idéias. Por dois anos não revelei o meu endereço, nem mesmo aos meus amigos de língua latina, o que significou acentuar a minha solidão, aplicada no sentido da continuação das minhas pesquisas, que exigiam essa total concentração espiritual e o mais completo silêncio modal.¹ O que eu queria era pesquisar a origem de todas as formas estéticas. Cheguei ao movimento que, num tempo determinado, determina

René Mächler

a forma.² Hoje, sei finalmente que a forma nada mais é do que um movimento no tempo.³

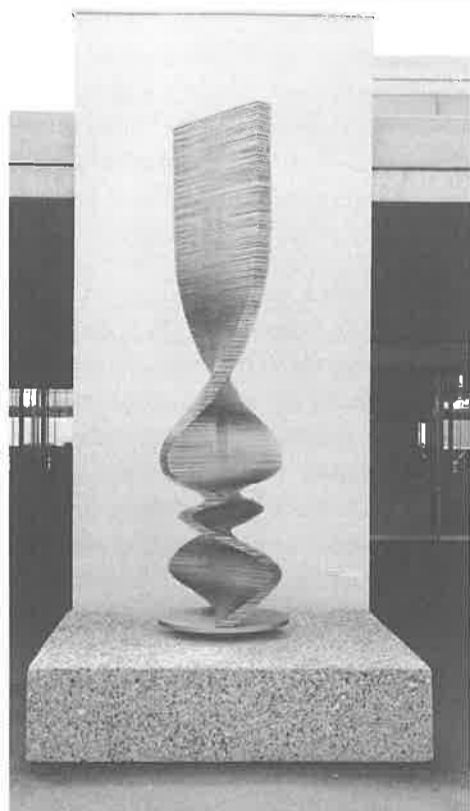
Desde o princípio Mary Vieira já imprimia aos conceitos concretos sua marca pessoal: o movimento. Um exemplo é a Coluna Centripetal, realizada em 1952. Esta sua primeira produção europeia foi vista no Brasil nas obras apresentadas na II Bienal de São Paulo, na qual ela recebeu o

prêmio “Escultor Brasileiro” do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1954, a convite de Max Bill, ela participou da última exposição do Grupo Allianz. Neste ano conheceu o poeta e crítico italiano Carlo Belloli com quem se casou em 1958. Mary

Vieira viveu e trabalhou toda a sua vida entre a Suíça, a Itália e o Brasil.

Na Europa, aprofundou suas propostas de uma escultura de formas dinâmicas, que foram sucessivamente denominadas: monovolumes, multivolumes, polivolumes e intervolumes. Mas, nem as obras interativas foram suficientes para esta artista utópica, que tinha uma crença absoluta no poder da arte, e ela passou a se dedicar à criação de obras monumentais, que consumiam anos, do projeto à forma final.



Polivolume: superfície multidesenvolvível, alumínio anodizado, 350x75x10cm. col. Kunstmuseum - Basileia, Suíça. 1966.



Coluna centripetal: ritmo 2, rotatório, aço inoxidável, 53 x 50 cm. Isisuf. arquivo Belloli-Vieira. Milão, Itália. 1953-1954.



Rômulo Fialdini

Intervolume: flexibéton, madeira e cimento armado, 37,5x60x60 cm. 1975. Isisuf. arquivo Belloli-Vieira. Milão, Itália.

Muitas de suas obras estão instaladas em locais públicos no Brasil: na Praça Rio Branco, em Belo Horizonte; no Parque Ibirapuera, em São Paulo; e no Ministério das Relações Exteriores, em Brasília; na Suíça, no Instituto de Patologia, no Hospital Municipal e na Biblioteca da Universidade as três na cidade de Basileia, e no Parque Seefelquai, em Zurique. Em Monte Castello (Itália) está a última escultura monumental realizada pela artista em homenagem aos pracinhas brasileiros.

Rômulo Fialdini

A artista participou de exposições na Europa, no Brasil e nos Estados Unidos, realizou projetos de urbanização, design de artes gráficas, e foi durante trinta anos professora de Estruturação do Espaço na Kunstgewerbeschule da Basileia (Suíça). Mary Vieira foi uma artista completa e complexa, uma personalidade intransigente que não fazia nenhum tipo de concessão, uma criadora que exigia uma precisão absoluta na realização de seus projetos, uma sonhadora com a capacidade obsessiva de transformar suas idéias em realidade.

Um dos mais interessantes depoimentos sobre ela, colhido durante a pesquisa para a exposição, foi o de Markus Kutter, historiador e designer gráfico suíço, contemporâneo da artista. Em poucas palavras ele assim a descreve:

Mary Vieira era uma figura impressionante. Ela irradiava uma força de vontade muito intensa, evidenciava a sua capacidade de imposição de forma bastante perseverante sem, todavia, parecer obstinada. Muito ao contrário – uma alegria constante a envolvia, que parecia contagiante. (...) Mary Vieira carregava a sua origem brasileira como um manto em volta de si, o que dava um colorido ao rigor suíço na década de cinqüenta.⁴

1) Outubro-novembro de 1982 – Revista *Arte Contemporânea – Conversação com Mary Vieira*.

2) 1o de agosto de 1970 – *Jornal do Brasil* (RJ) – *Mary Vieira: nossa escultura em Veneza*. (Regina Célia Colônia)

3) 2 de agosto de 1978 – *O Estado de S. Paulo* (SP) – *Mary Vieira. Mas podem chamá-la de Juscelina*. (Nello Pedra Gândara)

4) Em depoimento escrito a Malou de Muralt – 3 de agosto de 2004 – Basileia (Suíça).

Denise Mattar é curadora e crítica de arte.

Alberto Beuttenmüller - ABCA/ SP

Lisette Lagnado dá respostas possíveis a perguntas de Alberto Beuttenmüller

Foto divulgação



Pela primeira vez na história da Bienal de São Paulo, entidade com mais de meio-século, a curadoria é alcançada mediante um concurso, no qual os participantes foram selecionados pelos seus projetos, por um júri de críticos internacionais, brasileiros e estrangeiros. Lisette Lagnado, a nossa entrevistada, venceu por seu projeto **Bloco sem Fronteiras**, título que, segundo ela, não é definitivo. Dois artistas são os símbolos da 27ª bienal, em que Lisette Lagnado pretende que não mais haja as tradicionais representações por países: o belga Marcel Broodthaers (1924-1976) e o norte-americano Gordon Mata-Clark (1943-1978). Nascida no Congo há 44 anos atrás, Lisette Lagnado tem o Francês como primeira língua e está no Brasil desde 1974. Várias tentativas de eliminar a representação dos países na Bienal de São Paulo foram feitas: a primeira foi em 1977, quando o Conselho de Arte e Cultura, era o curador geral. O curador executivo do CAC de 1977, o crítico Alberto Beuttenmüller, que fez a montagem da 14ª Bienal, além do texto de catálogo e dos contatos internacionais, por coincidência, foi o entrevistador da nova curadora.

A.B. Você disse que a 27ª edição da Bienal de São Paulo não terá mais representações nacionais. Por quê? O Itamaraty está de acordo? Sabemos que os convites aos países para participarem da Bienal é feito pelo Itamaraty. Vários curadores já tentaram sem sucesso eliminar as representações nacionais. Você conseguirá?

L.L. A 27ª edição da Bienal de São Paulo não terá representações nacionais pois esse sistema fazia sentido na época das exposições universais ou então quando o Brasil não tinha autonomia para pensar uma mostra internacional sem olhar para sua matriz, Veneza. Ora, nós temos a vantagem de uma arquitetura sem pavilhões, o que já é uma justificativa espacial de saída. Por outro lado, temos cada vez mais artistas libaneses na representação inglesa, albaneses na representação francesa e assim por diante. Haja visto a Bienal de Whitney que já entende que um brasileiro residente lá possa participar da Bienal mais "nacionalista" da face da terra. Um terceiro dado é a coerência de um projeto curatorial, que não pode se submeter a envios que obedecem critérios "estranhos" (ora para fazer uma justiça local, ora para projetar um nome no mercado). Na última Bienal de São Paulo, a proporção entre os artistas convidados por Alfons Hug e os de Representações nacionais era quase equivalente. Quase. Mas ainda havia uma disparidade financeira que fazia com que o artista francês da Representação nacional pudesse ter uma sala gigante e caríssima com sete projeções simultâneas e o francês convidado por Hug fosse tratado dentro de uma situação precária. O visitante percebe esta disparidade, e o leigo não compreende. Simplesmente se seduz pela beleza de uma sala bem montada (com cifrões) e julga mal aquele que tenta se erguer nessa mega-estrutura com suas próprias forças.

Se vou conseguir? Acho que sim. Por quê? Porque o trabalho de diplomacia é feito por mim e é feito com a garra de quem ama a arte,

compreende seus embates e luta pela sua melhor visibilidade.

Então, me dou o trabalho de receber pessoalmente todos os adidos culturais dos consuladros, explico o projeto conceitual (de construção, reconstrução, cinetismo e temas afins que integram a anteprojeto) e peço que me proponham um "short list" com artistas dentro deste perfil. Depois, coloco-me à disposição para discutir com a pessoa que estes países costumam designar de "curador" e que nós, na bienal, chamamos de "consultor" ou "colaborador". Temos alguns precedentes positivos de países que no passado deixaram o curador brasileiro fazer sua opção (cf. EUA na 26ª BSP). Temos casos de países que dizem que mandarão menos dinheiro neste esquema. Eu respondo que aceito o dinheiro que vier, mas nossa equipe está preparada para acionar instituições internacionais e fundações que estão acostumadas a pagar artistas e curadores. Menos dinheiro também pode significar menos "show" e maior reflexão. O cenário mudou.

A.B. Eliminadas as representações nacionais, a Bienal terá de convidar os artistas e arcar com os custos desse convite — cerca de US\$3 milhões — a Bienal já dispõe desse valor?

L.L. Esta pergunta deve ser feita ao Presidente da Fundação Bienal. Que eu saiba, a 27ª Bienal ainda não foi orçada pois dependerá das escolhas curatoriais. Dr. Manoel tem sido extremamente receptivo, ouvindo de minha parte o que seria o "ideal", enquanto, em contrapartida, tenho me adequado às restrições orçamentárias. Mas a aventura apenas começou. O ano que vem é um ano de eleições e a situação político-econômica é das mais alarmantes...

A.B. Pela minha experiência de curadoria na Bienal creio que há duas bienais: uma que vive na cabeça dos curadores; outra, que é a Bienal possível, aquela que será realizada de acordo com o dinheiro arrecadado para a mostra. O curador Alfons Hug das duas últimas edições, tirou da Bienal de São Paulo as salas históricas, que rendiam uma boa dotação para a Bienal. Você não tem receio de, ao tirar as representações nacionais, ficar sem o aporte financeiro para a realização do seu projeto "Bloco sem Fronteiras"?

L.L. Não tenho receio de fazer uma má Bienal por falta de aporte financeiro. Minha equipe e eu faremos uma Bienal de 1 milhão, de 2 milhões ou de 10 milhões. Claro que preferimos fazer a Bienal de 10 milhões, mas garantimos a qualidade das obras, independente do dinheiro que entrará. Ao invés de trazer obras espetaculares, teremos obras talvez mais delicadas ou "invisíveis". Menos obras? Tudo bem. Assim, a visita à Bienal ganha uma escala humana. O problema do espetacular se coloca por causa da escala do Pavilhão de Niemeyer. Mas isso não quer dizer que obras de pequeno porte não possam ser primorosas...

A.B. Explique o Bloco sem Fronteiras.

L.L. Ah, explicar o "Bloco sem fronteiras" (título que ainda é provisório pois foi cunhado no calor da preparação de um anteprojeto em um mês) é um tratado que está, inicialmente, com cerca de 30 laudas, não faça isto comigo! Só quero te passar uma síntese. Escolhi a palavra bloco porque traz 3 acepções que interessam à mostra: bloco é tijolo, portanto "construção"; bloco é bloco de rua, portanto "coletivo/grupo/comunidade"; bloco é "bloco do leste",

"bloco europeu" etc., portanto tem um cunho "político". E "sem fronteiras" porque não trabalho com países, nacionalidades nem categorias estéticas.

A.B. Ao que parece já há dois artistas convidados para a 27ª edição: o belga Marcel Broodthaers (1924-1976) e o norte-americano Gordon Mata-Clark (1943-1978), quem pagará a vinda desses dois excelentes artistas?

L.L. A vinda de obras pontuais de Broodthaers e Mata-Clark servirá de paradigma para situar a produção contemporânea. É quase uma "missão pedagógica" mostrar aos artistas que estão produzindo hoje no Brasil referências que eles até desconhecem em certos casos. Não são salas históricas, são salas em que também haverá uma mescla entre estes artistas e os artistas de hoje. Quem pagará? Ainda não sei. Muito cedo para responder. Desculpe.

A.B. O modelo Bienal se tornou muito mais um show do que uma reflexão sobre os caminhos da Arte. Este modelo será questionado na 27ª Bienal de São Paulo?

L.L. O questionamento do modelo "grandes mostras de arte" não precisa ser uma plataforma em si. É só ver como estou propondo trabalhar (com menos artistas e obras significativas de cada um; sem representações nacionais; com seminários, residências e filmes na Cinemateca, em paralelo à Bienal, fazendo parcerias ainda com Museus, quando for necessário mostrar obras históricas que iluminem o conteúdo da Bienal) para você perceber que este é um outro formato de se pensar uma Bienal que antes durava dois meses e hoje começa em janeiro de 2006 e vai até dezembro daquele ano. Este sempre correspondeu ao meu desejo. Sem contar a Área educativa que voltará a ter sua dignidade. Mas isto eu recomendo que vocês façam uma entrevista à parte com Denise Grinspum.

A próxima 27ª Bienal de São Paulo será "crítica e política", diz Lisette Lagnado

Faltando mais de um ano para o começo da 27ª edição da Bienal Internacional de São Paulo e a nova curadora, Lisette Lagnado, já está criando polêmica para armar o projeto do mais importante evento de arte contemporânea do Brasil. Nesta quinta-feira, Lagnado apresentou à imprensa os cinco co-curadores que vão assinar com ela o projeto da próxima edição, agendada para 7 de outubro a 17 de dezembro de 2006. "Será uma Bienal crítica e política", afirmou Lagnado diversas vezes. Os três fatores — assinatura coletiva do projeto, tom crítico e político — divergem em parte dos caminhos das duas últimas edições da Bienal, quando o alemão Alfons Hug tomou as rédeas da curadoria e trouxe, como na 26ª, o tema "Território Livre", dando mais ênfase à experiência estética dos trabalhos.

"A curadoria não pode ser pensada por uma única cabeça", disse Lagnado, eleita em maio por uma comissão da Bienal. Fazem parte de sua equipe Rosa Martínez, co-curadora da Bienal de Veneza deste ano, José Roca, curador e crítico que vive

na Colômbia, Cristina Freire, pesquisadora e docente no MAC-USP, Adriano Pedrosa, curador, escritor e editor, e Jochen Volz, curador alemão que vive atualmente em Belo Horizonte.

Marta Bogéa, também presente na mesa de apresentações, será a arquiteta responsável pela montagem da exposição. Uma das críticas que Lagnado chegou a fazer à curadoria de Hug, na época da 26ª., foi justamente a distribuição das obras no espaço.

"As coisas não vão ser atabalhoadas", disse a curadora, completando que quer Bogéa trabalhando com a equipe desde o começo, numa iniciativa nova para debater a questão do espaço.

Bienal vai abrir em janeiro de 2006 com seminários

Para a 27ª edição, que terá como tema "Blocos sem Fronteiras", Lagnado prepara uma série de mudanças, como abrir o calendário de atividades já a partir de janeiro, com seminários até outubro.

"Vamos colocar a cara para bater e colocar de forma generosa para o público entender o que vem a ser essa Bienal, através de seminários pelo ano inteiro", disse, explicando que não quer fazer um evento para um público restrito. A 27ª. será mais uma vez gratuita. Apesar de achar cedo para falar em promessas de obras e artistas, a curadora adiantou que quer trazer um pequeno conjunto representativo de cada artista, no lugar de vários trabalhos individuais. Uma coisa vai continuar igual: a vontade de descobrir novos talentos, "o Picasso de amanhã", como já disse inúmeras vezes o presidente da Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa.

"Queremos reverter essa tendência de importar artistas", disse Lagnado, admitindo a grandiosidade da tarefa.

"Queremos que as outras Bienais peguem os artistas que forem expostos aqui."

Fernando Bini - ABCA/ PR

Jair Mendes, o Lado humano



Figuras com flores. Óleo sobre tela, 70x50 cm., 2005

Foto divulgação

A obra de arte é sempre mais real que a própria realidade, “atesta a dignidade da imaginação artística que se ergue como consciência do absoluto” e é sua função se fazer compreender, mesmo que a intenção seja a de ser obscura, pois na pintura, a imagem se refere ao seu objeto pela sua semelhança, pela sua transparência, e através dela é que se deve chegar ao objeto da realidade, sendo assim o quadro, na visão do objeto representado, é o próprio objeto do olhar, foi desta maneira que o filósofo Emmanuel Levinas se referiu sobre

a função da arte e da crítica, num artigo publicado na revista *Les Temps Modernes* (1948).

Somente um motivo pode nos conduzir à abstração, é a de que sendo a realidade tão dura e tão violenta, ela deve então ser escondida pelas formas abstratas. Jair Mendes, que há quase dez anos não expunha em Curitiba, sempre se recusou em aderir à abstração informal, certamente não por comodismo de estar integrado nas correntes figurativas, mas por sua ideologia em relação ao seu próprio trabalho plástico.

Em toda a história da arte, alguns artistas importantes permaneceram aparentemente insensíveis às ideologias modernas triunfantes ou às caricaturas das vanguardas, mas a tradição que Jair quer manter, é uma vanguarda em forma de resistência e de resistência ao academismo imposto pela dominação das próprias vanguardas. Jair Mendes é um pintor figurativo, mas no conceito do *Einführung* de Worringer, para quem toda a arte tende a abstração, e é por isso que para ele, a ruptura das vanguardas com o *metier* do pintor, soa como blasfêmia.

Foi sempre tido como um artista rebelde por não se acomodar com o pré-estabelecido e por seu inconformismo com as injustiças do mundo. Ainda estudante da Escola de Belas Artes, participa da revolta dos artistas em 1957, expondo com eles pinturas, desenhos e gravuras no salão dos Pré-Julgados, que deu início ao chamado Movimento de Renovação das Artes Paranaenses.

Seu mestre Guido Viaro elogiava principalmente sua dedicação nas aulas de modelo vivo, mas dizia que ele pintava fazendo barulho e Jair continua fazendo barulho, é sempre polêmico, mas defen-

dendo suas idéias: “nasceu para abolir o tempo e demolir compromissos”. Mas toda discussão acalorada acaba sempre numa grande amizade e numa mesa de bar. É o eterno boêmio que se embriaga pela atenção que dá ao seu universo, sempre preocupado com as pessoas que estão a sua volta e com elas ri ou chora.

É considerado um dos artistas que mais fielmente



Noturno/urbano. Óleo sobre tela, 80 x 70 cm., 2005

Foto divulgação

sição) vemos, como nas pinturas da Idade Média, que o personagem nu representa o pagão ou o pecador; nele, na direita do painel, uma mulher nua esconde seu sexo e seu rosto, próximo dela, uma mulher ajoelhada chora mas os transeuntes passam por ela sem a perceber; ela está só na multidão – é este o

tratamento humano que ele dá ao desprotegido ou ao pecador. Ainda um desenho em traço branco ultrapassa os dois painéis, representa uma mulher deitada: seria ela a imagem de um sonho ou a memória do pecado? Outras figuras se misturam e pedem também para serem decifradas.

Eva expulsa do paraíso! É a vergonha que se apoderou dela depois do pecado? Há muita pintura nesta tela, mas há também uma figuração narrativa que clama por meditação. É bíblico, o homem belo feito a imagem e semelhança de Deus, por isso ele endeusa o homem e humaniza Deus. O resultando é um trabalho decorrente da sua vivência religiosa e laica, que produz formas investidas de sexualidade pois são humanizadas.

Também encontramos em Baudelaire esta mesma ambigüidade, entre a ordem do religioso e a ordem do poético, pois a poesia é um ato de conhecimento e um “meu coração desnudado”, produtor de linguagem à partir dessa consciência dilacerada e que sempre recai no tema do mal ou do pecado: *As Flores do Mal*. Desde o início de sua carreira profissional de artista plástico, Jair se preocupou com os aspectos pedagógicos da arte. Participou da criação do Círculo de Artes Plásticas do Paraná junto a outros colegas recém-formados da Escola de Belas Artes e foi professor de educação artística durante muito tempo. Estes fatos, mais a sua formação acadêmica, lhe fazem um conhecedor da história da arte e assim, sua obra é uma forma de síntese dos artistas do passado que trabalharam com profundidade as relações entre o sagrado e o profano, a realidade da arte e a realidade da sociedade.

“Não pretendo reproduzir o fato real, mas as impressões que eles causaram”

(Jair Mendes)

Afastado durante muito tempo do meio artístico curitibano, período que se dedicou à Diretoria de Ação Cultural da Fundação Cultural de Joinville, o pintor Jair Mendes sempre se manteve próximo da administração cultural, acredito que é mais uma de suas paixões; hoje ele é o Diretor do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, portanto está de volta à cidade de Curitiba e, pelo que parece, os cargos administrativos lhe deram nova força e nova vitalidade. Ele acaba de abrir uma exposição de suas pinturas recentes no Palacete dos Leões, espaço BRDE, em Curitiba (e a exposição seguirá depois para Florianópolis), obras que apresentam uma juventude que não encontramos mesmo em muitos jovens.

Vicente Jair Mendes nasceu em São João do Rio Pardo, São Paulo em 1938 mas deve a sua formação artística ao Paraná. Foi aluno da Escola de Música e Belas Artes do Paraná onde foi aluno, entre outros professores, de Guido Viaro que marcou sensivelmente sua personalidade artística; em 1960 fundou, junto com Adalice Araújo, Constantino Viaro e Luiz Carlos de Andrade Lima, o Círculo de Artes Plásticas do Paraná, agremiação que contribuiu muito para a renovação das artes no Paraná. Posteriormente estagiou no Centro Georges Pompidou, em Paris, e na Academia de Brera, em Milão. É pintor, desenhista, gravador, professor e administrador cultural.

do sagrado

Sensível ao mundo e também ao mundo da arte, encontramos nas obras de Jair referências, por exemplo, a um pintor humanista, cristão e trágico como Caravaggio que pintou a tragédia da encarnação de Deus na história, no exemplo de Cristo na humanidade sofredora. Procurou a presença do sagrado nos objetos mais simples e nas ações mais corriqueiras.

Esta religiosidade afetiva de Caravaggio, incluindo a sua simplificação das formas, mas sem perder o caráter de realidade, é o que podemos ver em quase toda a obra de Jair, inclusive nas suas paisagens e naturezas mortas, pois elas não ficam sozinhas por muito tempo, o quadro sempre grita pelo personagem humano, e por detrás das paisagens ou das flores vão desfilar pessoas pintadas vigorosamente, com contornos grosseiros como se tivessem sido talhadas, sugerindo personagens cheios de um realismo ferido e insuflados pelos movimentos da sua própria vida.

O valor moral dos indivíduos simples que, muitas vezes, independente de sua vontade, fazem parte do espetáculo do mundo é o tema de Toulouse-Lautrec, como ele Jair também tem suas crenças, seus modos de vida, sua moral e que, por vezes, é incitado a se exprimir em total oposição a estes compromissos. É uma arte que reproduz a vida, seja na sua necessidade vital ou na sua finalidade social, é como imitação de uma realidade inteiramente transformada em espetáculo que o artista resolve plasticamente com o domínio do seu *métier*.

Mas a resistência à abstração na obra de Jair Mendes tem a ver, também, com as vanguardas artísticas dos anos 60, o confronto, de um lado, como o Expressionismo abstrato e de outro com a Pop Art. Esta arte descontraída, espontânea, expressiva e intensa que ele produz, tem o propósito de, se apropriando das linguagens da comunicação de massa, interrogar de forma obsessiva o atual estado do mundo e a necessidade de resistir a ele através da forma.

Certa vez um amigo seu disse que, talvez "por timidez – ou, por não ter tido ainda a coragem de tudo dinamitar com a tinta, fazendo explodir aquela força bruta de seu talento". Jair sempre pin-



Composição com história e figuras. Díptico, óleo sobre tela, 130x200 cm., 2002

tou o prazer com prazer, pintou o homem e, principalmente, as mulheres, mesmo que nelas sempre restassem qualquer coisa de nostálgico, a sua pintura é um culto à mulher e que nos lembra as palavras de Jean Cassou: "aquela que, sob qualquer aspecto que o destino a obriga a se apresentar, continua sempre a mais maravilhosa das criaturas".

Se anteriormente Jair não tinha tido a coragem agora, com esta mostra, ele se tornou um vulcão em erupção. Suas novas pinturas, trabalhadas com a transparência das cores, talvez numa metáfora do vidro, são camadas não estabilizadas de tintas que se movem; sobre estas camadas entra o grafismo, que é a sua grande tradição do desenho e que ele mantém com maestria. O grafismo sempre faz surgir a figura humana que por vezes se fragmenta ou se dissolve na pintura. O desenho se torna então arabescos, entrelaçados, que produzem rostos ou fragmentos de corpos. Agora nada mais é estável, surgem corpos desmembrados, desenhados com o próprio tubo de tinta, com forte entonação erótica. A matéria pictórica sublimada, enobrecida, é penetrada pela luz e sensibilizada pela espiritualidade especial do artista.

Há paisagens líricas, naturezas mortas construídas com a cor, mas há figuras humanas, de trabalhadores, de sofredores e as belas mulheres, seres privilegiados por Jair, que, se são prostitutas aviltadas, têm nobreza de alma e a discreta grandeza de heroínas.

A cor é utilizada no sentido expressionista, ela planifica as figuras das quais o artista tira proveito somente dos efeitos de nuances cromáticas, exagerando no grafismo quase caricatural – um místico romântico de inspiração primitiva, quase um bárbaro.

É a pintura que o conduz, seja para a tragédia ou para o sonho. Pinta ainda o costume de seu tempo, mas não é um frio moralista nem um satírico, é amargo e duro porque conhece a ferocidade de um mundo do qual também faz parte.

O erotismo de seus quadros começa na representação de imagens profanas, por vezes retiradas do contexto religio-

so, são sugeridas pela idealização artística da beleza do corpo humano. Tudo é acompanhado pelo trabalho sensível sobre a matéria, que neste momento se tornou mais espessa e mais rica, cujas camadas se sobrepõem irregularmente. O desenho vem em paralelo simplificando a forma e separando as manchas: "boina preta, roupa vermelha, fazem belas manchas de cores". (Rouault)

A obra de Jair Mendes é um canto, quase um grito; é uma Ópera realista, trágica ou cômica, ópera séria ou ópera bufa, mas sempre ópera; ele mesmo gosta de cantar, no seu corpo corre o sangue dos Rondinelli, do Scala de Milão; sua preferência é a ópera romântica e é, justamente, na concepção que o romantismo faz do amor que encontramos a mais clara assimilação entre o sagrado e o profano, mas é de pintura que estamos falando:

"Não há pintura que não seja, quer queiramos ou não, representação fraternal; a que faz referência ao espelho, a que tem relação com o outro ou com o outro sexo, que é a matéria de nosso pensamento, infinita criação de nossa percepção do mundo" (Eugène Leroy, pintor)

Jair Mendes, proprietário de um desenho e de um traço invejável é mais um dos pintores que afirma com veemência que a pintura ainda existe e que é necessário resistir. Mesmo que ela se torne visceral, que penetre em suas entranhas, como agora, que ela saia de lá revitalizada, fortificada para o prazer de nossa fruição estética, pois esta é uma das razões que fazem aparecer o valor da arte. Nesta exposição a pintura e ele são um só, lembrando Klee; é o artista no melhor momento de sua criação quando seu traço incisivo e forte se mistura com a matéria e a cor que nos fazem pensar se Jair já não está procurando as soluções da abstração lírica.

Carta do Leitor

Opiniões preciosas

Sr. Editor,

Tivemos oportunidade de apreciar o Jornal da A.B.C.A. O tema central foi as Bienais de São Paulo. O número 7, de Setembro de 2004, trouxe informações sobre este relevante evento, de certa forma diminuindo o distanciamento existente entre o Velho Continente e o Brasil. Preciosa a entrevista feita pelo crítico Alberto Beuttenmüller com o curador da Bienal de São Paulo de 2004 e o ensaio do crítico Vicente de Percia "Bienal - interrogar sem destruir", onde partindo da 1ª Bienal e a de 1968 tece reflexões bem embasadas, elucidativas que se fundem com outro artigo do Sr. Beuttenmüller. São duas opiniões praticamente semelhantes que demonstram idéias calcadas em pesquisas e vivências e certamente serão utilizadas por nós como fonte de encaminhamento para a compreensão do Circuito das Artes no Brasil e no exterior.

Parabéns

Luisa Becken - Lisboa - Portugal

luisabecken@sapo.pt

Prezada Senhora Lisbeth,

Acabo de receber o exemplar de o Jornal da ABCA e cumpre-me felicitá-la e a todo o Grupo que trabalhou na Edição, pela beleza da mesma e sua imensa colaboração à Cultura brasileira.

Bom que a ABCA transferida para São Paulo tenha adquirido tal nível. Acrescente-se: sob sua Presidência.

Atenciosamente,

Ruth Laus

23/06/2005.

Lisbeth Rebollo Gonçalves - ABCA/ SP

70 Anos do Grupo Santa Helena

Foto divulgação

Aldo Bonadei, *Núcleo*. 1945 (acervo Mam/SP).

Foto divulgação

Graciano, *Bailarinos*. dec. 1940 (Col. Moacir Andrade Peres).

Com uma exposição, o Espaço Cultural VIVO homenageia os 70 Anos do Grupo Santa Helena. A mostra abre no dia 1º de setembro, estendendo-se até 6 de novembro. O Espaço Cultural da VIVO fica na av. Chucuri Zaidan n.º 860.

No cenário da arte brasileira das décadas de 1930 e 1940, os artistas do Grupo —Rebolo, Volpi, Bonadei, Mario Zanini, Fúlvio Pennacchi, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Alfredo Rizzotti e Humberto Rosa — logo chamaram a atenção dos críticos de arte ligados ao projeto modernista. Eles tiveram presença importante nesse período, contribuindo, como diz Lourival Gomes Machado, para a Consolidação do Modernismo.

Alguns artistas do Grupo alinharam-se, desde o início, na luta pela abertura de espaços para expor a arte moderna, pois não existiam - na cidade de São Paulo ou em outros estados do País - museus, galerias de arte ou centros culturais voltados para essa arte. Efetivamente, o academismo dominava o gosto do público, acostumado aos Salões de Belas Artes.

Com isso, ao lado de outros artistas do período, os pintores do Santa Helena colaboraram intensamente para que se ampliasse o contato do público com a arte moderna. Chegaram a alugar espaços para realizar algumas das primeiras mostras coletivas abertas ao grande público.

É preciso destacar que, embora colaborando para a consolidação da arte moderna, o Grupo Santa Helena nunca chegou a realizar uma exposição como grupo isolado nos anos 1930/40. Foi ele, entretanto, o núcleo principal das

Foto divulgação

Zanini, *Canindé*. c. 1940 (acervo Mac/Usp).

mostras da Família Artística Paulista, tendo alguns de seus componentes participado dos “Salões de Maio” e das Exposições do Sindicato dos Artistas Plásticos, bem como do Salão de Arte da Feira Nacional das Indústrias, já na década de 1940.

O Surgimento do Grupo

A formação do Grupo iniciou-se em 1935, em torno do ateliê do pintor Francisco Rebolo, no edifício Santa Helena — situado na Praça da Sé, no centro de São Paulo, e demolido no início dos anos 1970. Pouco mais tarde, os artistas alugaram uma segunda sala de trabalho, ocupando assim as salas 231 e 232 do edifício. O prédio também acolheu, depois, o Sindicato dos Artistas Plásticos, surgido em 1937, e o Grupo de Cultura Musical, formado no final da década. Os artistas do Santa Helena eram imigrantes ou deles descendentes e sua formação se fizera, na maioria dos casos, através de cursos em escolas profissionalizantes, entre elas o Liceu de Artes e Ofícios e a Escola Profissional Masculina, situada no Brás, onde viviam muitos imigrantes italianos e espanhóis.

Além do mais, aqueles jovens artistas — Rebolo, Zanini, Volpi, Graciano, Bonadei, Pennacchi, Rizzotti, Martins e Rosa — eram operários ou pertenciam à baixa classe média, não tendo a maioria deles oportunidade de viajar para a Europa a fim de estudar arte, como faziam os modernistas emergidos no decênio anterior. Sendo o ensino nas Escolas de Belas Artes somente acadêmico, também se viam cerceados quanto ao usufruto de bolsas de estudo.

Desta forma, a troca solidária que nascia do trabalho em ateliês comuns motivava o intercâmbio da informação que tinham sobre arte e técnicas de pintura. A solidariedade grupal fortaleceu a amizade e o sentido de parceria entre eles, tornando-se os dois ateliês contíguos um ponto de encontro de artistas e intelectuais de São Paulo e de outras cidades brasileiras.

A produção dos artistas do Grupo Santa Helena caracterizou-se pela liberdade de pesquisa no trabalho plástico e pela pintura ao ar livre, além do trabalho em ateliê. Juntavam-se nos fins de semana e saíam para pintar na periferia, captando no seu registro estético a cidade que

Foto divulgação



Palacete Santa Helena, onde os artistas do grupo instalaram seus dois ateliês.

Foto divulgação

Pennacchi, *O Circo*. 1942 (Col. Família Pennacchi).

Foto divulgação

Rebolo, *Indianópolis*. 1942 (acervo Mac/Usp).

Foto divulgação

Volpi, *Mogi das Cruzes*. c. 1940 (acervo Mac/Usp).

se transformava. Registram o cotidiano do homem simples, o trabalho no campo que garante a subsistência, mas retratam também aspectos da vida urbana, em alguns casos com uma tônica social. Pintam também naturezas-mortas, composições e flores, temas correntes da arte moderna, além de retratos. Absorvem informações do pós-impressionismo, admirando especialmente Cézanne e Van Gogh; trazem, através de seus estudos no Liceu, alguma informação dos Macchiaioli italianos e apreciam a expressão dos artistas pré-renascentistas, como Giotto. Um catálogo, editado para a mostra, trará informações mais amplas sobre a contribuição do Grupo.

apoio gráfico

The logo for Imprensa Oficial, featuring the word 'imprensa' in a bold, lowercase font and 'oficial' in a smaller, uppercase font, with a vertical line to the left.