

Jornal da abca

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

Editor: Elvira Vernaschi

Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves

Ano VII - Nº. 22 - Novembro de 2009

ABCA 60 ANOS. NO BRASIL, NO MUNDO. HOMENAGENS. ENTREVISTA. FORUM

Divulgação



Frans Post, *Paisagem de várzea*. Pag. 20

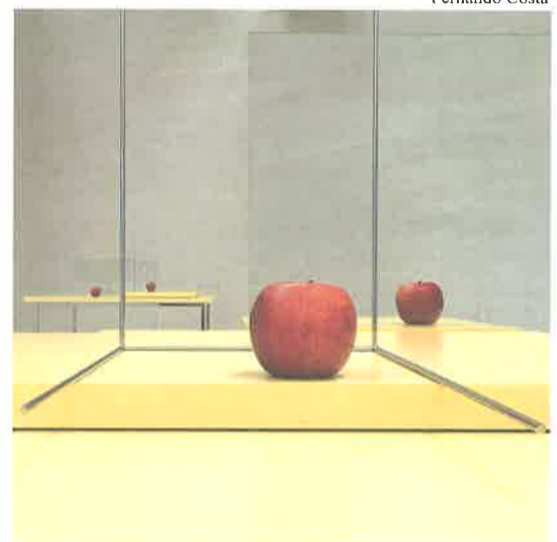
Divulgação



Série *As Fábulas de La Fontaine* – *O leão apaixonado*, 1952. Pag. 16

Nesta última publicação do ano em que comemoramos os 60 anos de fundação da Associação, o Jornal da ABCA trata de assuntos variados. Retoma a discussão sobre a Bienal de Veneza; traz contribuições importantes enviadas desde o México e os Estados Unidos; abre espaço para discutir a trajetória e as perspectivas da crítica de arte em Fórum de Debates e em entrevista com Amélia Toledo; apresenta um panorama de mostras realizadas, e em realização, pelo país; presta homenagens às artistas - Celeida Tostes e Marília Rodrigues - que muito contribuíram para a representatividade da arte brasileira no exterior; mira o futuro da crítica e da arte, mas resgata a história com a arte rupestre da Serra da Capivara.

Fernando Costa



Walmécio Caldas, *Maçãs falsas*. Pag. 12

Décio Di Giorgi



Amélia Toledo, *Experimentando Espaços*. Pag. 28

Rómulo Fialdini



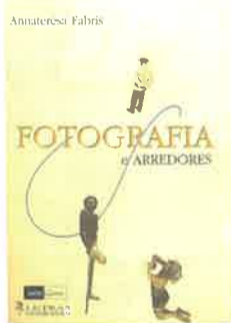
Laura Lamiel, *Les passeurs*, 2009 Pag. 14

Resenha

Da Arte do Brasil, livro de **Ricardo Viveiros** (Ed. Clemente & Gramani, 2ª. ed.) é uma análise crítica da trajetória de 22 expoentes da pintura nacional e inclui a história do acervo dos seis mais importantes museus brasileiros. No prefácio, Jacob Klintowitz afirma que “a saga do jornalista consiste em dar corpo e tornar palpáveis estas luminosas sombras que se movimentam em pequenos e particulares cenários e, no entanto, tornam visual a singularidade nacional. (...) o leitor é introduzido no universo da sensibilidade e do pensamento do artista, situado no contexto cultural que identifica a sua maneira de ser, e passa a conhecer a suas motivações e o ambiente onde cresceu”.



O livro de **Annateresa Fabris** sobre **Fotografia e Arredores** (Florianópolis: Letras Contemporâneas/Livros & Livros) reúne artigos e ensaios publicados a partir de 1991 sobre fotografia como forma de facilitar a pesquisa sobre o tema. Os textos, segundo a autora “não foram agrupados por ordem cronológica, mas de acordo com um critério de afinidade para que, do diálogo entre eles, se configura uma visão não linear e complexa da fotografia como instrumento ideológico, e veículo de indagação sobre as modalidades de representação”.



O livro de **Neide Marcondes de Faria**, **À Procura do Castelo dos Faria. O Crepúsculo do Irreal** (Altamira Editorial) busca, em linguagem poética, revelar seu passado enraizado no Castelo dos Faria, Barcelos, Portugal. Neste livro, peculiar pelo enlace não cartesiano, Neide passeia pelos caminhos e formas arquitetônicas do além-mar. Sem respostas prontas, em linguagem kafkiana, a autora busca, de forma dionisíaca, outros mundos que se perdem em uma árvore genealógica, desfazendo barreiras históricas e individuais, onde tudo se mistura, se constrói e se desconstrói.



Maria do Carmo Carvalho, o último livro de autoria de **Enock Sacramento**, edição bilíngüe (Arte Impressa), comemora os 35 anos de carreira da artista paulista que estudou desenho e pintura com Waldemar da Costa e que desen-

volveu importante obra gráfica, paralelamente ao desenho, à pintura, à colagem, à monotipia e ao objeto. Entre seu trabalho, destaca-se uma das séries de calcografuras, “Barcelona”, que foi gravada na Catalunha, no ateliê de Tristan Barbarà, impressor das gravuras de Miró e Tàpies.



Já na 10ª edição o livro **Da cor à cor inexistente**, de autoria de **Israel Pedrosa** (Ed. SENAC) trata das descobertas do autor e da historicidade das conquistas cromáticas no mundo ocidental nos últimos quinhentos anos, com alentado estudo das teorias das cores de Leonardo da Vinci, de Newton, de Goethe, de Chevreul. Dois anos antes do lançamento, Carlos Drummond de Andrade escrevera ao autor: “... Que venha um dia o seu livro de tanta riqueza estética e finura de percepção a atestar a mescla de artista e humanista, que enriquece a nossa maneira de ver, desvendando-nos os sutis segredos do mundo”.



O livro **Economia da Cultura - idéias e vivências** é uma coletânea de textos desenvolvidos por gestores e pesquisadores de instituições e universidades brasileiras, fundamentado por conteúdos e conceitos da Economia e da Administração aplicados ao campo da cultura e das artes. Organizado por Ana Carla Fonseca Reis e **Kátia de Marco**, a editora “e-livre”, vinculada à Associação Brasileira de Gestão Cultural, lança seu primeiro título, direcionado a suportes em e-readers – computador, e-book e celular, além da versão impressa.



ERRATA - Jornal No. 21

No texto sobre as atividades da Diretoria 2006/2009 (pág. 22) é necessário registrar, no item sobre novos associados, o nome de **Ricardo Viveiros**; bem como no item das publicações, o lançamento, em outubro, do Catálogo da Exposição “Olhar da Crítica – Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios” (São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial, 2009).

Índice de matérias

Resenhas

Publicações dos associados	2
Arte Evento	
Elvira Vernaschi – Arte e Crítica: Trajetórias e Perspectivas	3
Angela Ancora da Luz - Trajetórias da Arte Brasileira nos Salões Oficiais	3
Cauê Alves - Sobre a crítica e o mercado	4
Dyógenes Chaves - Atuação fora do eixo	5
Raul Córdula - Artistas escritores no Nordeste	6
Arte Brasil	
Jose Serafim Bertoloto – Essência: Lara Matana	7
Ludmila Brandão - Esculturas para pensar a arte	8
Rogério Prestes de Prestes – As vozes do objeto	10
Fernando Augusto dos Santos – Salas e Abismos: Waltércio Caldas	12
Roseli Hoffmann Schmitt - Des-locamentos	13
Lisbeth Rebollo Gonçalves - Arte frágil, resistências: a natureza como tema ...	14
Katia de Marco – Sonhos de Marc Chagall	16
Solange Berard Lages Chalita - Daniel Berard, um pintor de retratos	17
Sandra Hitner - Thomaz Perina, o pintor das paisagens	17
Arte Internacional	
Morgan da Motta – Na trilha de Veneza	18
Ana Cristina Carvalho - Bienal além da Bienal	19
Zuzana Paternostro - Frans Post em Coleções da Rússia	20
Sol Biderman - Meta-reality and the dolls of Carole Starr Schein	21
Magno Fernandes dos Reis - Las civilizaciones se agotan	22
Arte História	
Josélia Costandrade - 50 mil anos de Arte: Serra da Capivara	23
Arte Crítica	
Sandra Ramalho - Às margens da arte: criação e compromisso político	24
César Romero - Falácias e Profissionais	25
Homenagem	
Maria Luísa Tavora – Marília Rodrigues: um pássaro que se foi	26
Vicente de Percia - Celeida Tostes e os valores da própria existência	27
Entrevista-Artista	
Alessandra Simões - Amélia Toledo: a felicidade contra a alienação	28

Expediente

Diretoria ABCA 2009/2012:

Presidente
Lisbeth Rebollo Gonçalves

1º. Vice Presidente
Ana Cristina CARvalho

2º. Vice Presidente
Angela Ancora da Luz

Secretário Geral
Claudia Fazzolari

2º. Secretário
Neide Marcondes

1º. Tesoureiro
Carlos Soulié do Amaral

2º. Tesoureiro
Daisy Peccinini

Vice Presidências Regionais

Vice Presidente – Região Norte /Nordeste
César Romero/BA

Vice Presidente – Região Centro-Oeste
Aline Figueiredo/MT

Vice Presidente – Região Sudeste
Almerinda da Silva Lopes/ES

Vice Presidente - Região Sul
Maria Amélia Bulhões Garcia/RS

Conselho Fiscal

Titulares
José Armando Pereira da Silva
Enock Sacramento
Veronica Stigger
Suplentes
Antonio Santoro
Roseli Hoffmann Schmitt
Vicente de Percia

Comissão de Credenciais

Carlos Perktold
Nilza Procopiak
Olívio Tavares de Araújo

Jornalista responsável:

Margarida Nepomuceno MTb 16276

Comissão Editorial: Elvira Vernaschi,
Percival Tirapeli, José Armando Pereira da
Silva, Lisbeth Rebollo Gonçalves e Mariza
Bertoli.

Projeto Gráfico: Martha Simões

CTP, impressão e acabamento:
Imprensa Oficial do Estado de São Paulo

Arte e Crítica: Trajetórias e Perspectivas

Elvira Vernaschi-ABCA/SP

O Fórum de Debates “Arte e Crítica: Trajetórias e Perspectivas”, realizado no dia 15 de outubro deste ano, integra o ano de comemoração dos 60 anos da ABCA. A Associação, assim, deu continuidade ao seu objetivo de abrir espaços para debates pontuais de interesse dela própria, da arte, da crítica e da cultura, bem como da sociedade.

A temática do evento privilegiou a discussão desse período de mais de meio século de atividades da instituição (1949 – 2009), da história arte brasileira e do papel da crítica, bem como propôs pensar as perspectivas para essas áreas. Neste número, o Jornal da ABCA publica os textos de 4 dos participantes do evento. Foram convidados críticos, curadores e artistas para um dimensionamento ainda maior dessas discussões, e profissionais vindos dos diversos estados brasileiros, como forma de substanciar o perfil da associação que vem atuando, também através de seus associados, em diversas instâncias por todo o Brasil.

A ABCA buscou sempre promover a aproximação e o intercâmbio entre profissionais da área da crítica de arte e incentivar a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para a arte, contribuindo para a produção artística e da teoria da arte. O objetivo do encontro foi dar ênfase a esses princípios que regem as atividades da Associação. Realizado em parceria com a Curadoria do Acervo Artístico dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, que incluiu o coquetel de lançamento do catálogo da Exposição “Olhar da Crítica – Arte Premiada da ABCA e o Acervo Artístico dos Palácios”, o Fórum contou com a seguinte programação:

13h - Abertura

14h - Mesa-redonda: Arte e Crítica – Trajetórias

Coordenação:

Elvira Vernaschi - Presidente da ABCA

Componentes:

Ângela Ancora da Luz - ABCA/RJ

Cauê Alves - ABCA/SP

Dyógenes Chaves - ABCA/PB

Percival Tirapeli - ABCA/SP

16h: Mesa redonda: Arte e a Crítica – Perspectivas

Coordenação:

Ana Cristina Carvalho - Curadora do

Acervo Artístico dos Palácios-ABCA/

SP

Componentes:

Agnaldo Farias - ABCA/SP

Leonor Amarante - ABCA/SP

Olívio Tavares de Araújo - ABCA/SP

Raul Córdula - ABCA/PB

18h: Coquetel e lançamento do catálogo

Trajetórias da Arte Brasileira nos Salões Oficiais

Ângela Ancora da Luz-ABCA/RJ

É possível traçarmos uma diretriz da arte brasileira, tomando como objeto os salões oficiais, não só pela produção de obras que foram apresentadas como também pela crítica de arte.

Em primeiro lugar devemos pensar o que eles representaram no desenvolvimento artístico do país. Sua origem no Brasil se deu a partir das Exposições Gerais, evento solicitado por Félix Émile Taunay

ao Imperador D. Pedro II, em carta de 13 de março de 1840. É assim que, por ordem Imperial, as exposições de professores e alunos, então restritas à Academia, abrem-se agora a todos os artistas da Corte cujas obras fossem aceitas pelos organizadores das grandes mostras. A I Exposição Geral de Belas Artes viria a realizar-se em 12 de dezembro de 1840. Para se ter uma idéia da importância que elas iriam ter basta observar que, em 1842, três anos após a invenção da fotografia, a novíssima técnica já encontraria espaço para ser apresentada, conforme observou Vladimir Machado, que ainda enfatiza em sua tese,¹ o fato de ter sido “a primeira vez que uma fotografia – e realizada por uma mulher – participava em um espaço público e reservado às Belas Artes”. O significado do que isto representou em termos de modernidade pode ser dimensionado na observação de que, na Europa, somente em 1851, na Exposição Universal da Inglaterra e, em 1855, na França, fotografias aparecerão como obras expostas nas paredes das grandes mostras, dividindo a sedução do olhar dos *fruidores* que afluíam ávidos por novidades.

Um outro exemplo importante para marcar esta trajetória, se dá quando Eliseu Visconti, primeiro artista da República a receber o prêmio de Viagem ao Estrangeiro, realiza em 1901 uma exposição para apresentar suas obras recentes. Na verdade, segundo Frederico Moraes, foram “duas exposições”² já que a mostra reuniu composições históricas e *design*, portanto pintura e arte decorativa. Foram expostos objetos de cerâmica, vitrais, ferro, esmaltes, cartazes, estamparias de tecidos, enfim, obras em fina sintonia com a indústria e que confirmam a modernidade do artista, que antecedia em algumas décadas, o desenho industrial no Brasil. O Rio de Janeiro, que havia sido a sede do Império conservará seu prestígio como capital da República, lugar privilegiado das exposições oficiais que, por seu turno impulsionarão o desenvolvimento

artístico, estimulando, também, a crítica de arte, pois, a exemplo do que ocorrera nos salões franceses, o olhar crítico será atraído por estes grandes eventos, suscitando, ao longo do século XX um crescente florescimento de textos veiculados



Percival Tirapeli, Ângela Ancora da Luz, Elvira Vernaschi, Dyógenes Chaves e Cauê Alves

nas colunas dos principais jornais brasileiros.

As Exposições Gerais, nome que se conservará até 1933, irão dar lugar aos Salões, que continuarão a manter o mesmo prestígio pelo menos até a primeira metade do século XX. Conforme observou Paulo Herkenhoff, o Salão não só “abrigou as transformações estilísticas e as preocupações conceituais do oitocentos”³ como também “cumpriu a função política de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história comum”⁴. Fica bem claro o papel destas exposições anuais para a “carreira” do artista, pois ela era traçada nestes espaços.

A vocação democrática dos salões possibilitou o surgimento de artistas que não eram provenientes das famílias mais abastadas e sim oriundos das classes menos favorecidas. Eles ambicionavam o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro por verem nele a grande oportunidade de irem para a Europa e lá se aperfeiçoarem. A inserção do jovem expositor no circuito das artes estava assim garantida pela premiação dos salões. Por outro lado, a brasilidade destes artistas se definia na alteridade: confrontado com o europeu ele se via brasileiro. As temáticas sociais de Portinari foram construídas após o Prêmio de Viagem. É possível que, em Paris, ele se tenha auto-identificado como o pintor oriundo de Brodóski, nascido num “pé de café”, conforme chegou a registrar em verso. Assim, o salão possibilitou um novo lugar para a arte na sociedade brasileira, enquanto abria lugar para o artista. Na década de 1930, a partir do Salão de 31, que foi a XXXVIII Exposição Geral das Belas Artes, as marcas deixadas pelos artistas que participaram (e organizaram) o evento não seriam mais apagadas na trajetória da arte brasileira. A visão de Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, seria fundamental para que novas atitudes pudessem ser tomadas. Ao invés de júri, ele chamou Porti-

nari, Anita Malfatti, Celso Antonio e Manoel Bandeira para, junto com ele, procederem aos trabalhos de “curadoria” como “comissão organizadora” de uma exposição que revolucionaria os padrões até então existentes e promoveria um grande

Ana Paula Barbosa

estímulo no meio da crítica de arte, ainda incipiente. Em sua trajetória os salões foram criando um novo público e, conseqüentemente, despertando novos leitores de colunas de jornais que buscavam a discussão dos prêmios, o

acerto ou não da premiação, a sinalização de um novo talento que surgia ou a consagração de nomes que já iam se tornando familiares.

As conseqüências do Salão de 31, em que pese o afastamento de Lúcio Costa da direção da ENBA, dariam frutos logo adiante. Em 1940, no seio do Salão Nacional de Belas Artes, surge a Divisão dos Modernos e o diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional baixa instruções para o seu funcionamento. O embate entre modernos e acadêmicos se arrastaria ao longo da década, mas em 1951, por força da Lei 1512 de 19 de dezembro daquele ano, cria-se a Comissão Nacional de Belas Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna. Neste mesmo ano acontece a I Bienal de São Paulo, mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza. Estas instituições, que confirmavam o advento de uma arte que não mais se queria unívoca, foram alimentadas e por sua vez alimentaram o surgimento de Museus de Arte Moderna, tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo, todos criados nos últimos anos da década de 1940. A importância para uma política cultural no Brasil, observada a partir destes avanços, foi fundamental para sinalizar as trajetórias modernas da arte brasileira, que, finalmente estaria se tornando viável. É interessante recortar que o espaço dos salões e, depois, das bienais, permitiu o avanço do pensamento crítico na arte, ajudando a legitimar a arte moderna no Brasil.

1 MACHADO, Vladimir – “Do esboço pictórico à rotunda dos dioramas: a fotografia na pintura das batalhas de Pedro Américo” apresentada na Universidade de São Paulo / USP, departamento de História, 2002.p.xii

2 MORAIS, Frederico – *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro. 1816 – 1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.p. 111.

3 LUZ, Ângela Ancora da – “Uma breve história dos salões de Arte – da Europa ao Brasil”. Rio de Janeiro: Editora Caligrama, 2005. Págs. 10-11

4 *Id. ib*

Sobre a crítica e o mercado*

Cauê Alves-ABCA/SP

O valor cultural e econômico da arte é estabelecido, como se sabe, por uma espécie de consenso que inclui galerias, colecionadores, mídia, recepção do público, curadores, crítica, editores e instituições diversas como museus, centros culturais e universidades. **Se o mercado atribui principalmente, mas não apenas, o valor monetário dos objetos de arte, não deveria ser ele o principal definidor de seu valor cultural, ligado ao conhecimento, ao gosto, à continuidade ou ruptura com a tradição, bem como outros valores – sociais, políticos ou morais.**

Nesse sistema, o principal papel da crítica de arte é se posicionar, colocar suas idéias, apostas e mesmo as dúvidas, sabendo resistir a interesses vários. Uma de suas funções é rever continuamente a hierarquia dada por aquele consenso e contribuir para uma história da arte com escolhas que nem sempre coincidem com as do mercado. Há artistas a que se atribui um valor imenso e que nem por isso são tão melhores do que outros. O Brasil, apesar de avanços na última década, ainda carece de coleções públicas de peso, de políticas de aquisições contínuas e de um espaço efetivo para a crítica. Enfim, de um sistema de arte mais sólido. Feiras como a SP Arte são bem-vindas e podem ser vistas como um sintoma da organização cada vez maior do mercado, o que ainda não ocorreu no restante do circuito. A organização dos artistas ou mesmo de outras partes da cadeia produtiva das artes ainda não chega aos pés da estrutura criada pelas galerias (com, por exemplo, mostras paralelas às Bienais) ou pelas próprias feiras. Se mesmo em países com um sistema de arte melhor estabelecido as feiras têm crescido, disputando lugar com as principais exposições, também por aqui setores como a crítica e as coleções dos museus precisam se fortalecer ou, do contrário, corre-se o risco de produzir valores realmente estapafúrdios.

Não se trata de afirmar que o mercado apenas cria valores artificiais. Basta lembrar que a arte moderna e de vanguarda só conseguiu se estabelecer porque havia também uma clientela para ela, e o mercado



Raul Córdula, Olivio Tavaes de Araújo, Ana Cristina Carvalho, Leonor Amarante e Agnaldo Farias

de arte foi determinante para o seu êxito. O mesmo acontece na arte contemporânea. Mas é preciso que exista uma espécie de equilíbrio de forças. O mercado é essencial para a profissionalização do meio e para a consolidação de um espaço de trocas e de discussão, mas não deveria, por mais ingênua que pareça essa afirmação, se sobrepor à instituição e à crítica.

Apesar da presença da crítica de arte ser insatisfatória nos grandes jornais diários, ela vem se desdobrando em outros meios, como algumas revistas especializadas, sites e iniciativas mais independentes. Particularmente em São Paulo, instituições como o Centro Universitário Maria Antonia, Paço das Artes e Centro Cultural São Paulo abriram nos últimos tempos espaço para uma nova geração de teóricos (da qual faço parte) elaborar textos críticos para catálogos e folhetos. Inteiramente dedicados à apresentação e discussão de trabalhos dos artistas, esses textos tendem a escapar da simples emissão de juízos sobre as exposições ou sobre o sistema da arte em geral. Pelo fato de serem solicitados pelas instituições, ou seja, nascerem na maioria das vezes de uma adesão prévia ao trabalho, aproximam-se do papel de uma testemunha. Mas em vez de limitar o campo de atuação da crítica, a cumplicidade que se estabelece nesses casos é valiosa e relevante, o texto é, por assim dizer, a formalização da troca de idéias entre o artista e o teórico. A partir de uma relação mais colaborativa esse tipo de texto nos faz rever o distanciamento rigoroso em relação ao objeto que a crítica de

arte tradicional pressupõe. Em vez de chegar à obra com uma verdade já pronta sobre ela, a crítica pode apreender e pensar com a arte, interrogando o mundo e a si mesma. O desafio é escrever de dentro da obra e ao mesmo tempo conseguir manter certa distância. **O essencial é priorizar o confronto de idéias sem desconsiderar a pluralidade da arte atual, repensar a própria escrita e onde ela se insere.**

Por outro lado, espera-se que esses textos ajudem na compreensão das transformações da arte para um público não completamente familiarizado com ela. Para isso é importante situar minimamente o trabalho de arte, se não na história, ao menos em uma série de trabalhos – do mesmo artista ou de outros – de maneira a expandir seu sentido. Assim, os preconceitos e os estereótipos que o chamado grande público costuma ter podem aos poucos ir se dissipando. A própria curadoria, como desdobramento da pesquisa e da crítica, de um modo geral tem cumprido esse papel e explorado novos sentidos. Entretanto, numa exposição individual ou coletiva, em geral há pouco espaço para contradições e conflitos, e quando eles surgem dificilmente chegam a ser formulados.

Toda crítica pressupõe a diversidade e o conflito. Faz parte de seus atributos, além de chamar atenção para bons artistas, consolidar o espaço da diferença. Não basta ao crítico emitir uma opinião, é preciso justificá-la, dizer o que faz tal trabalho ser bom ou não e por que, e, na medida do possível, esclarecer seus critérios. Ao crítico cabe

também saber compreender e relacionar o trabalho no contexto da produção atual. Afinal, a arte contemporânea possui particularidades que exigem certo conhecimento de seu desenvolvimento. Na verdade, há pouco ou nenhum sentido na crítica que não possui embasamento histórico e teórico. Apesar disso, a experiência direta com o trabalho de arte jamais pode ser desprezada ou eclipsada pela teoria. E como a crítica é por excelência o campo da reflexão, do voltar-se sobre si mesmo, além da história da arte é fundamental que conheça a sua própria história, os grandes textos já produzidos por esses malditos amantes da arte que têm a ingrata tarefa de, ao calor da hora, se manifestar – e depois esperar que a própria história eventualmente os desminta e os relegue.

Se a crítica não está tão organizada como o mercado, e existe ainda carência por textos reflexivos que acompanhem a arte contemporânea, há também uma expectativa de que as exposições sempre abram com o aval de um texto que as justifique e defenda de modo elogioso e de que recebam, ao mesmo tempo, a atenção da imprensa. Mesmo assim, muitas exposições são inauguradas e encerradas sem que ninguém escreva uma linha sobre elas. Hoje em dia tanto faz se um trabalho foi exposto num espaço comercial, institucional, ou na rua, afinal não há lugar imune ao mercado. A arte não pode ignorar essa realidade, mesmo porque não é apenas os seus locais de circulação que aumentam ou diminuem sua autonomia e seu eventual tom contestador. As ambigüidades e indeterminações do objeto de arte fazem com que ele, no interior do sistema, possa ser transformador. Sendo auto-reflexiva, a crítica também, por seu turno, terá mais eficácia se exercida neste interstício e talvez só assim consiga repensar com conseqüência as próprias demandas de todas as instâncias envolvidas no universo da arte, sem servir a falsas polêmicas ou dar atenção desmedida a pequenos fatos que apenas alimentam o funcionamento do sistema.

*Texto originalmente publicado na revista SP Arte, Feira Internacional de arte de São Paulo, em abril de 2007.

Obs.: o grifo é do editor

Atuação “fora do eixo”

Dyógenes Chaves-ABCA/PB

Indo direto ao assunto – *Arte e crítica: trajetórias* – neste oportuno Fórum de Debates da ABCA, quero já concluir que minha trajetória pessoal não difere muito da trajetória das artes e da crítica em minha aldeia, a Paraíba. Talvez até seja semelhante à trajetória e ao percurso de muita gente da área de artes visuais de outras cidades consideradas “fora do eixo” Rio-São Paulo.

Então, devo indicar algumas pessoas e acontecimentos “cruciais” que, definitivamente, vieram apontar para a escolha que fiz: atuar nas artes visuais, como artista, curador e crítico de arte. Uma destas pessoas é o artista e crítico de arte Raul Córdula. “Meu pai”, como diz o artista Jota Medeiros, de Natal. E foi na virada dos anos 1970-80 que tive o meu primeiro deslumbramento com a arte contemporânea – através do NAC-Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB. E lá estava Raul Córdula.

Raul, junto com Chico Pereira, Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte, ajudou a criar o NAC da UFPB (1979-84). E seu programa de exposições e de arte educação trouxe a Paraíba artistas e personalidades como Mário Pedrosa, Paulo Roberto Leal, Roberto Pontual, Alberto Beuttenmuller, Ana Maria Maiolino, Cildo Meireles, Roberto Burle-Marx, Joaquim Sales, Paulo Klein, Rubens Gerchman, Cláudio Tozzi...

Naquele meu primeiro encontro com o NAC, fui ver a “Bolha”, de Marcelo Nietsche, e eu, com menos de 20 anos e idéias e jeito de artista belartiano (embora, não exista Escola de Belas Artes na Paraíba), fiquei indignado com “aquilo” que se apresentava como “arte”. Fiquei sonhando com a obra de Nietsche. Me tocou de tal forma que logo já estava perguntando aos colegas qual seria a próxima exposição no NAC. Ao longo de alguns anos, a programação do NAC é que foi me apresentando novas formas de entender/fazer as artes plásticas, e também a assuntos como arte conceitual, objeto, instalação, arte correio, Bienal de São Paulo, Hélio Oiticica, Escola do Parque Laje, Lygia Clark...

Outro momento crucial aconteceu também há muitos anos (nós éramos bem mais jovens), e mais uma vez lá estava Raul Córdula. Dividimos o mesmo apartamento em um hotel em Campina Grande, e ele me alertava da necessidade dos artistas plásticos, no Nordeste, eles mesmos, terem de escrever seus textos analíticos, ensaios críticos: “Não temos tantos estetas atuando por estas bandas do Nordeste e, pior, aqueles que escrevem bem moram agora entre o Rio e São Paulo”, disse ele. Alguns anos depois, Raul escreveu na hoje extinta Revista Galeria (número 21, agosto-setembro, 1990): **“Além da luta por espaços expositivos, os artistas nordestinos engajados numa produção ‘progressista’ sofrem a carência de textos que teorizem suas produções em uma terra onde o papel da crítica é substituído por um colonismo social a serviço da produção de pintura tradicional que, na maioria das vezes, apenas se parece com uma produção de arte”**. Após isso, fiquei certíssimo que nós artistas deveríamos não só escrever, mas também, e principalmente, publicar. É também uma forma de aprender, de conhecer.

E, eu passei a enviar, insistentemente, colaborações/textos para os jornais locais (em João Pessoa, há quatro jornais diários e, nos anos 1960, havia quatro ou cinco pessoas escrevendo sobre cinema!). Após minha entra-

da na ABCA (mais uma vez, Raul foi o “culpado” me indicando à instituição), ganhei uma coluna semanal, aos domingos, no jornal O Norte, e outra, quinzenal, no Correio das Artes, suplemento do centenário jornal A União.

E, logo depois, passamos a pensar em um veículo próprio para publicar textos e ensaios referentes às artes visuais como um lugar adequado para a reflexão – e informação – sobre as mais diversas formas de manifestação da arte contemporânea pensada (e realizada) no nosso Nordeste. Afinal, o espaço dos jornais era generoso, no entanto, efêmero. O amigo e artista Chico Pereira (da ABCA) diz que “o jornal de hoje embrulha o peixe de amanhã.” E veio a revista Pessoa – Informação e Crítica, 28 páginas, em preto e branco, impressa em papel jornal.

Graças ao oportuno “empurrão” do edital do *Programa BNB de Cultura*, foi publicado o primeiro número da revista – *Primeira Pessoa* –, que fala das artes visuais, afinal, é um veículo especializado e dirigido a um público que sempre careceu de bons textos, livros técnicos e periódicos. A revista dá maior importância aos relatos de experiências realizadas pelo Nordeste, começando pela intervenção urbana *Um dia de sol*, de Chico Pereira, no “quase” longínquo 1978, quando nem se falava de ecologia, muito menos da comunhão arte-ecologia (que passou a ser muito utilizado nas ações do *Greenpeace*, logo depois). As ações coletivas e fora dos circuitos oficiais ganham destaque na revista com a publicação de verdadeiros “relatórios” sobre as experiências dos intercâmbios (programa da Association Le Hors-Là, de Marselha, na França, e o projeto Laboratoire, com artistas franco-suíços) entre artistas locais e da Europa, ocorridos desde o início dos anos 1990 na Paraíba. A revista não perde tempo e publica oportuno artigo derivado da dissertação do Mestrado em Linguagens Visuais do jovem artista paranaense Newton Goto, que faz um mapeamento histórico das ações artísticas coletivas (arte pública, arte urbana) existentes no país desde o Modernismo. Duas entrevistas, conduzidas pelo editor Fábio Queiroz, que atíça a brasa da mesmice instigando sobre os obstáculos, sintomas e desejos da nova geração e o funcionamento de uma instituição pública que, com muitas dificuldades, lida com a arte contemporânea (esta, com a professora Rosires Andrade, que criou o Projeto Artes Visuais do Centro Cultural de São Francisco, hoje extinto pela Arquidiocese da Paraíba). Ainda houve lugar para a divulgação do profícuo (e apaixonado) trabalho de jovens realizadores e administradores de equipamentos culturais como Ricardo Resende, então diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, em Fortaleza, e Cristiana Tejo, da Fundação Joaquim Nabuco, em Recife. Eles falam dos sinuosos caminhos de um projeto de arte e da administração de um equipamento de exibição de artes visuais.

Outro momento significativo para a minha opção pelas artes plásticas foi o evento *Xilogravura: do Cordel à Galeria*, sob a curadoria de Leonor Amarante, realizado na Fundação Espaço Cultural da Paraíba-Funes, em 1993. A mostra, toda dedicada à xilogravura, reuniu a mais completa produção de obras nesta técnica da gravura e de artistas nos últimos 70 anos no Brasil. Estavam presentes obras de Lasar Segall, Antonio Dias, Lívio Abramo, José Altino, Gilvan Samico até as gravuras populares de cordelistas nordestinos como Mestre Noza, José Costa Leite e Dila. Tanto, que, um

ano depois a mostra foi exibida no MASP-Museu de Arte de São Paulo. O inusitado é que a abertura, que contou com a presença de Maria Bonomi, Fábio Magalhães, Gilvan Samico, Aldemir Martins, Anico Herscovitz, além de jornalistas e críticos do Rio e de São Paulo, só não foi tão glamorosa porque naquele mesmo dia o então governador “resolveu” dar um tiro no ex-governador do Estado, tirando toda a atenção da mídia local e nacional para esta imensa exposição.

Foi ali, como coordenador de artes plásticas da Funes, que aprendi (e me encantei) a organizar um evento de artes plásticas: da recepção das obras à montagem, dos contatos com as instituições para empréstimo das obras ao projeto gráfico do catálogo, da divulgação à organização de eventos paralelos (seminários, debates, oficinas e exibição de documentários). Depois desta experiência, passei a atuar também como curador de exposições de artes plásticas e, hoje, já contabilizo dezenas de mostras individuais e coletivas em espaços culturais como a Usina Cultural Energisa, Espaço Cultural José Lins do Rego, Centro Cultural BNB e Aliança Francesa João Pessoa.

No entanto, analisando o meu papel de crítico de arte atuante na Paraíba, a coisa pega. É uma atuação que merece reflexão. Muitas vezes tenho a preocupação de que os textos publicados num jornal diário deveriam ser compreendidos, pelo menos, por leitores comuns. Por isso, sempre os “submeto” à minha mãe. Depois, tento aproveitar o espaço para falar/atualizar de assuntos até referentes à história da arte, como uma atuação mesmo de professor. Ora, está claro que um elogio qualquer não vai fazer um artista plástico vender toda sua produção. O papel de um crítico de artes visuais é bem diferente daquele de um crítico de teatro ou de cinema (que até pode fazer muita gente ir ao espetáculo, ou não). Depois, porque alguns textos críticos – principalmente, aqueles publicados nos catálogos de artistas – são muito herméticos dificultando assim o acesso à compreensão (?) de uma obra de arte. **Afinal, o texto crítico deveria fazer diminuir a distância que separa a obra de arte de seu significado e tentar aproximá-la do público não-especializado. E eu concordo com o que diz Luiz Camillo Osório, da ABCA, colaborador do jornal O Globo e autor do livro “Razões da crítica”, da Jorge Zahar Editor: “O papel da crítica não é criar polêmica, mas procurar espaço para o confronto de idéias e a disseminação de sentidos para as obras de arte... Cabe à crítica, acima de tudo, responder às demandas de sua época, adaptando-se sem maiores temores e com um mínimo de ousadia, aos espaços que lhe são concedidos”**.

Para finalizar, quero reafirmar a importância da produção de teoria e crítica de arte nas regiões “fora do eixo” e reivindicar maior atuação da ABCA neste assunto. Além da escassa produção de ensaios e textos críticos, muito embora a Universidade cumpra em parte esta função e demanda, há de lembrarmos a atuação marcante de personalidades nordestinas desde a criação da ABCA: o pernambucano Mário Pedrosa e os paraibanos Antonio Bento, Rubem Navarra e Simeão Leal, entre tantos outros. Daí, proponho a ABCA a realização de mais encontros regionais para aproximar/ligar este país continental e disseminar a liberdade de experimentar a análise da obra de arte, afinal, a arte não existe para explicar, ou para confirmar, mas, para nos fazer pensar e falar.

Obs.: o grifo é do editor

Artistas escritores no Nordeste

Raul Córdula-ABCA/PB

Pela quantidade de textos assinados por artistas plásticos podemos pensar que a escrita é, em algumas circunstâncias, essencial para o artista mediar suas criações com o público. Não me refiro à literatura, mas à escritura de textos reflexivos sobre realidades evidentes, mas não completamente perceptíveis para outros, referentes à arte que nos abraça.

Os artistas plásticos escrevem muito, embora pouco se conheça de seus escritos porque poucos editam, pois seus textos são especiais, fora de sintonia com o padrão e com a norma dos que escrevem profissionalmente para livros, catálogos e jornais, embora alguns o façam.

Eu mesmo escrevo muito, e escrevo sobre arte, a arte de artistas que me tocam com a chama de suas obras. Mas comecei a escrever para preencher o vazio da crítica de arte na cidade onde eu vivia, cuidando de esclarecer o público sobre as exposições que havia.

Mas fiz isto incentivado por outros artistas, como Ladjane Bandeira, pintora do Recife responsável por uma página semanal sobre artes plásticas num jornal da cidade, ou pelos textos críticos do pintor conterrâneo Tomas Santa Rosa na imprensa carioca. Ainda mais porque me interessava e interessa até hoje os clássicos textos teóricos e manifestos de Klee, Malevitch e Mondrian que defenderam a vanguarda europeia no início do século passado.

O pintor Archidy Picado, um dos artistas importantes na concepção do modernismo no Nordeste, escrevia na década de 1960 alguns interessantes ensaios sobre arte para a imprensa de João Pessoa. Nos anos 80 apareceu um livro editado pela FUNARTE, "A querela do Brasil", de autoria do artista Carlos Zílio, sobre a questão da identidade da arte brasileira, importante texto que comenta a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, marcando a compreensão da passagem da modernidade para a contemporaneidade. Percebemos nos 60 que, na cidade dupla de Recife-Olinda, Adão Pinheiro apresentava as exposições que aconteciam na Galeria de Arte do Recife, instituição da Prefeitura do tempo de Miguel Arraes, localizada na beira do Capibaribe, e a Galeria da Ribeira, em Olinda, onde se iniciava um importante movimento de artistas que repercute até hoje. Montez Magno, que compartilhava com Adão e Anchises Azevedo o mesmo ateliê de Olinda, escrevia também poesia de vanguarda. Hoje percebo que não estou só, mas cercado de bons artistas que escrevem.

José Cláudio parece ser o mais conhecido, com suas crônicas semanais publicadas entre 1988 e 1995 no Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco e editadas no livro "Meu Pai Não Viu Minha Glória". José Cláudio escreveu a meio século, desde que viveu em Sal-



Fotos Ana Paula Barbosa

vador ao lado de amigos como Caribé e Mário Cravo. Ele é também autor de "Viagem de um jovem poeta à Bahia", onde narra a saga que viveu tentando ser um artista auto-suficiente, e de "Artistas de Pernambuco", "Memória do Atelier Coletivo" e "Os dias de Uidá". Francisco Brennand também escreve reflexões que eventualmente chegam ao público através da imprensa, como a série de textos que escreveu para o Diário de Pernambuco há mais de uma década. Na geração anterior a Brennand, Vicente do Rego Monteiro foi poeta e escreveu textos avulsos no decorrer de sua vida. Sabe-se que seu irmão Joaquim também era poeta. Atualmente Paulo Bruscky, que organizou um notável livro sobre Vicente, escreve, e muito, publicando em revistas e coletâneas de arte contemporânea, vários organizados por Glória Ferreira, teórica de arte que há muito percebeu esta propensão dos artistas para a escrita. Também Plínio Palhano, pintor de importante produção e atuação dentro do conceito de ideologia e arte,

escreve artigos no Diário de Pernambuco. O pintor João Câmara colaborou com a imprensa recifense com artigos sob a luz da teoria e da filosofia das artes. É também sócio da ABCA.

Na Paraíba há muito se sabia da existência de uma tese de mestrado que Pedro Américo defendeu nos finais do século XIX na Universidade de Florença, "Da ciência e dos Sistemas", editada aqui pela UFPb. O pintor e professor de história da arte Chico Pereira está para lançar um livro didático sobre a cultura no Estado, ele é autor de "A Feira de Campina Grande", vasto documento fotografado por Roberto Coura, bem como de vários artigos sobre arte na imprensa de sua terra. Dyógenes Chaves mantém coluna semanal no Correio da Paraíba onde expressa sua visão crítica da arte local, relacionando o que ocorre na cidade com o que se passa fora dela. José Rufino, que além do grande artista e paleontólogo que é, produz belos e instigantes ensaios sobre o pensamento e o olhar contemporâneo, textos profundos que esperamos



Dyógenes Chaves, Elvira Vernaschi, Lucia Py e Raul Córdula

sejam editados e difundidos algum dia para o conhecimento geral.

Para os artistas paraibanos a memória de José Simeão Leal, que foi crítico de arte, Presidente da ABCA, diretor do Departamento de Documentação e Cultura do MEC na década de 1960, e ainda diretor do MAM e criador da Escola de Comunicação no Rio de Janeiro, é um exemplo notável. Depois de uma vida dedicada à observação e ao estudo das artes, ele, com mais de sessenta anos de idade, passa a desenhar e fazer colagens e esculturas. Por este caminho inverso, isto é, do escritor para o artista, seguiram também Gilberto Freyre, que se tornou pintor de singulares paisagens, merecedor de elogios em texto de José Cláudio; o poeta alagoano Jorge de Lima, que era também médico e pintor modernista; o poeta pernambucano, excelente desenhista, Jaci Bezerra, e o escritor paraibano José Solha. Além de escritores, encontramos músicos dedicados às artes plásticas, como o poeta, compositor e cantor Lula Cortes que faz parte da seleta família de músicos que também são artistas visuais, ou de artistas visuais que fazem música. Como ele, temos Dorival Caymmi, pintor das praias e das gentes baianas; Caetano Veloso, autor do desenho da capa do LP "Jóia"; Miles Davis, poderoso pintor; como também Ron Wood, guitarrista dos Rolling Stones, e ainda o pintor suíço Julius Bissier, importante virtuoso do violoncelo, e o nosso cartunista Lailson Holanda.

Três artistas de Natal se destacam como escritores: Newton Navarro, importante desenhista e poeta que movimentou a arte de sua cidade nas décadas de 50 e 60, Dorian Gray, que como Newton Navarro, atuante nessas mesmas décadas, escreve poesia e crônica, e vez diversas curadorias, algumas para acervos da cidade, Te Jota Medeiros, pintor, e também importante poeta, pioneiro da Poesia Processo no Brasil. Na Bahia temos Cesar Romero, que escreve crítica de arte no jornal Correio da Bahia há décadas, e Sante Scaldaferrì, autor do livro "Os primórdios da Arte Moderna na Bahia" ganhador do prêmio de monografia do 1º Salão Mambahia de Artes Plásticas, em 1994. O arquiteto e artista Almandrade utiliza a internet para divulgar seus escritos, mais recentemente lançou "Escritos sobre arte" numa bela edição. Alma, é como é conhecido entre os amigos, é um defensor da arte como fenômeno legado à inteligência humana. Maceió conhece textos da pintora Solange Lages Chalita, sócia da ABCA, e do pintor Benedito Nunes que escreveu por muito tempo uma coluna sobre artes plásticas em um dos jornais da cidade. José Guedes e Roberto Galvão, em Fortaleza, colaboram com a imprensa impressa e virtual disponibilizando suas mediações ao público.

Essência: Lara Matana



José Serafim Bertoloto-ABCA/MT

Muitos são os artistas que produzem seus trabalhos com preocupação ecológica e a sustentabilidade do planeta. Alguns centraram suas atividades na questão da água limpa, na preservação das florestas ou alertando o mundo quanto o que fazer com o lixo que nós, capitalistas, produzimos. Em Mato Grosso, tivemos várias denúncias por intermédio das ações e dos trabalhos de Bené Fonteles na luta para a conservação das nascentes dos rios de Chapada dos Guimarães. Adir Sodré com a sua série Lixíssima retratou o descaso dos turistas com a Chapada e com o Pantanal Mato-grossense. Hoje, a exemplo de Frans Krajcberg, Lara Matana optou por trabalhar com a floresta e seus derivados utilizando-se dos troncos *in natura* na forma de esculturas ou de objetos escultóricos e *design*. Porém, não satisfeita com o ato da simples apropriação e seus desdobramentos, parte para a elaboração de painéis policromáticos, executados com lâminas de madeira, justapostas no sentido vertical, tingidas ou em cor natural.

Sua exposição no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso, entre 17 de setembro a 06 de novembro de 2009, apresentou trabalhos que surgiram de uma busca interior do equilíbrio energético homem/natureza. O caminho da espiritualidade se fez presente como forma estética do imaginário simbólico, carga cultural que nos acompanha e, historicamente se revela, no ato criador. Os degraus aparentes que emergem na direção do altar manifesto, juntamente com os arcos ogivais, por sobre as colunas, remetem às naves das igrejas góticas e ao cristianismo decorrente. Dos nuances em azul e da luz no fim do túnel deduzimos a salvação no céu iminente. As duas obras em questão, Expansão II e Devoção III, têm relações construtivas com o conjunto de trabalhos da artista, porém, se destacam pela preponderância das cores pastéis da madeira.

Formas cubistas criadas pela movimentação das lâminas articuladas permitem criar um perfil volumétrico, em planos, que dão a sensação de janelas e portas abertas para o improvável mundo dos sonhos ou de um futuro promissor. A idéia de portal como



Cidade Cupim

passagem ou elo, possibilidade, para uma terceira dimensão, pode ser residual arquetípico que a artista traz da sua peregrinação pelo campo da ioga. A liberação dos condicionamentos metafísicos busca o bem estar do corpo, um caminho em direção a um sentido de vida mais profundo, unindo o físico ao espiritual. Essa idéia de portas abertas pode sugerir uma necessidade de busca interior, do autoconhecimento à construção de um caminho a ser percorrido, o seu percurso pela vida e pela arte.

Um conjunto de obras constrói escadas e, ao mesmo tempo, labirintos, mas, com a nossa movimentação o olhar é seduzido pelas questões ilusórias da cor/luz e visualizamos, assim, outra dimensão do trabalho, a dos aspectos construtivos que colocam sob tensão as filigranas da madeira criando tramas e intersecções raiadas que se reportam às da cestaria Kadiwéu.

lumétricos, possibilitando a descoberta do processo criativo e nos convidando a interferir, mesmo que seja mentalmente.

Seus objetos escultóricos, interferências na madeira *in natura*, aproveitam as deformações/informações que a vida biológica apresenta como registro da idade e das agressões sofridas no seu percurso antes e pós-morte. Deformações que são utilizadas pela artista, no sentido de evidenciar formas estéticas mais apuradas minimizando as cicatrizes que surgem agressivas ao nosso olhar não acostumado a perceber miríades de informações contidas nos pequenos detalhes das madeiras. Em outro momento a artista busca fazer o contrário, recorta, junta e evidencia as ações de traças e cupins criando, a exemplo da Cidade Cupins elementos de composições artísticas de suma beleza e provocativas reflexões.



Planos em expansão

Em Planos I e Paredes III o resultado construtivo é o mesmo das redes e dos tecidos artesanais. O jogo de cores ajuda a reforçar a idéia pictórica da trama cubista.

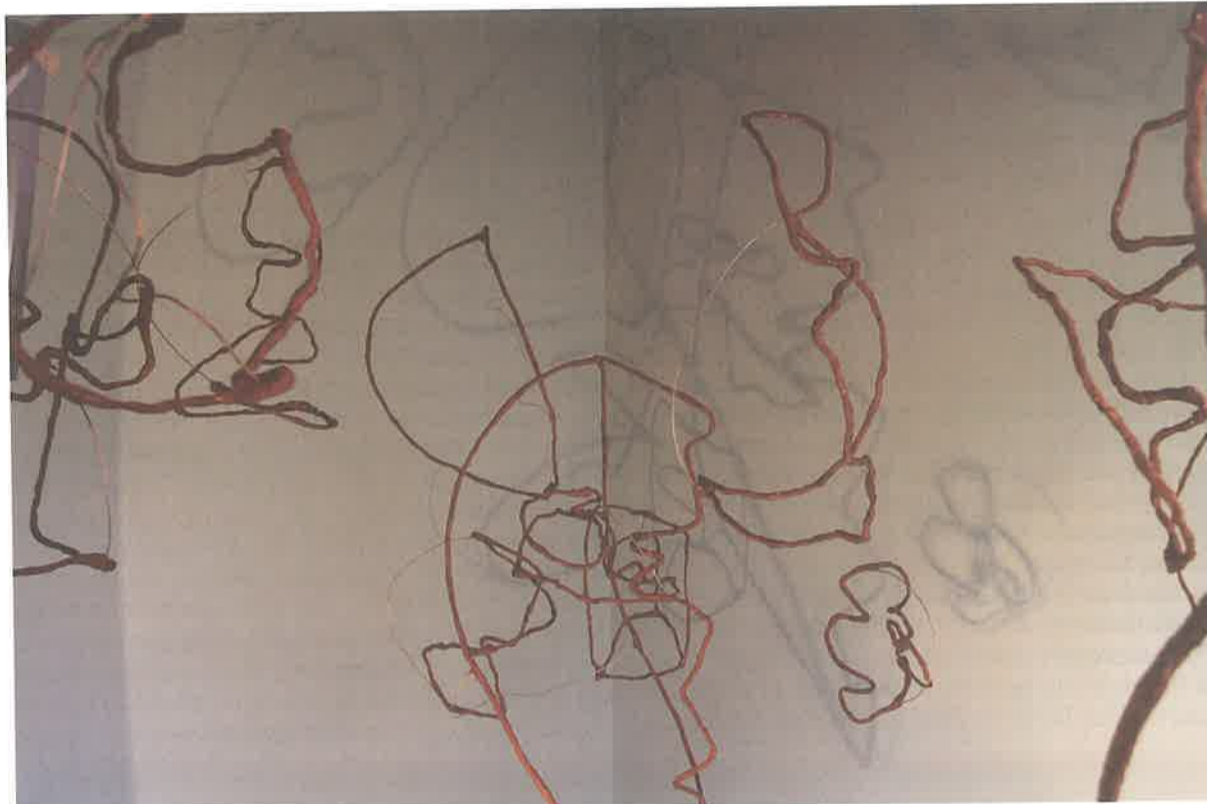
Seus Planos em Expansões feitos com recortes coloridos lembram os telhados das favelas, sendo vistas de cima ou simplesmente brinquedos como o caleidoscópio. Um outro em vermelho puro permite lembrar as danças das libélulas ou até mesmo dobraduras e guarda-sóis orientais. Enfim, um painel multicor intitulado Parede de Retalho, permite à artista soltar as paletas de madeiras e brincar com o fundo do suporte, provocando desequilíbrios vo-

Seu *design* são peças desenhadas e elaboradas com um rigor técnico primoroso, esculpe, modela, lixa e agrega madeiras de diversos lenhos, texturas e naturezas com o propósito de criar esteticamente bichos e coisas. São elementos com possibilidades utilitárias, mas sem o endurecimento mecânico da industrialização.

Nesse contexto globalizado da sustentabilidade onde Mato Grosso é visto como Estado pivô, no cenário nacional, do desmatamento, Lara ousa embrenhar em um novo propósito de educação ambiental e será na concretude da forma e na evidência da ação estética que reside o seu provocativo convite para a reflexão e à fruição artística.

Esculturas para pensar a arte: o corpo, os objetos-sujeitos e, de sobra, a crítica

Fotos Emanuelle Rigoni



Oscilações 1

Ludmila Brandão-ABCA/MT

A escultura

Alguém disse, não se sabe quem, mas assim ficou na h(e)istória da arte, que o espetacular Michelangelo, indagado sobre seu procedimento diante do bloco de mármore, teria respondido que, primeiramente, procurava identificar, no interior da pedra, a figura ali aprisionada. Depois, sua tarefa passava a ser libertá-la, retirando os excessos de mármore. Quem ousaria contrariar Michelangelo? Suspeita-se, entretanto, que de seus dias até hoje, as figuras possíveis já foram libertadas, mesmo que apenas “em tese”, ou seja, assim como a fotografia roubou à pintura a prerrogativa de reproduzir em duas dimensões qualquer cena/objeto, antigas e novas tecnologias (particularmente originárias da cibernética) tornaram possível “liberar” figuras/objetos conhecidos em três dimensões “aprisionadas” em qualquer matéria. Parece que nada sobrou para o procedimento de Michelangelo nas artes escultóricas. Instalada a crise, um de seus rebentos será a quebra de compromisso com o espacial/figurativo responsável pelo novo fôlego da escultura

moderna. Resumindo, um pouco hereticamente: o ensinamento de Michelangelo não nos serve mais. Essas formas libertas são, hoje, exercícios de reconhecimento, ao passo que a arte trilha caminho diverso, na maioria das vezes, inverso: ambiciona produzir desconhecimento, deixar-nos sem palavra, sem possibilidade de tradução, ou somente de traduções assumidamente imperfeitas, cada vez mais traidoras. Esperamos dela, ao contrário do reconfortante e apaziguador ato de reconhecer, o desconforto do silêncio, das ausências de respostas, das incertezas definitivas, das instabilidades,

dos ruídos e da recusa à linguagem, sobretudo. Esculpir, hoje, implica em extrair/inventar/produzir o invisível, o informe, o impensado no qual, muitas vezes, interessa mais o “vazio” que envolve a “obra” do que ela própria. Desde Oiticica, a fruição estética não advinha do objeto-parangolé contemplado ou, até, tocado, mas somente se realizava no parangolé-vestido-por-um-corpo-experimentando-movimentos, por um corpo desenhando volumes efêmeros, gestos rapidamente desfeitos, como aqueles traçados pela ginga do passista e sua rainha, ao som da bateria volumosa, na pista da escola de samba. O objeto escultórico, nesta nova estética, pode “reduzir-se”, minimalisticamente, às so(m)bras da forma imediata e visível, pode revelar-se entre as aparas do espaço ou aquilo que sobrou das rupturas de vazio operadas pelo artista, uma obra que jamais se vê integralmente, ou que mais se pressente que se vê. Esculpir implica aqui na fabricação de formas, ou formas-movimentos incógnitos, “coisas” para as quais não se inventaram palavras, menos ainda explicações.

A crítica

E nisso se instala uma nova (e bem-vinda) não mais da arte, mas do ofício do crítico: resta ao crítico? A ele não compete mais identificar a obra (etiquetá-la) e julgá-la conforme critérios disciplinadamente apreendidos das teorias estéticas. Interpretar, tampouco a interpretação, ainda que escape ao posmo, como toda operação que se pretende hermenêutica, supõe uma profundidade a ser revelada mesmo que esta se contente em ser apenas perspectiva. Este crítico, de todo modo, parece como o mergulhador profissional que se lança nas profundezas da matéria expressiva (ato já mil vezes por ele) e de lá emerge com algumas pérolas na mão e transforma-as em guia-de-para “leigos”. Empresta seus olhos para que, posteriormente, não os tem.

Não há mais profundidade hermenêutica (que existiu um dia...); ela se foi ou, ao menos, está bastante desacreditada, no bojo do desmonte das metanarrativas como decretou Jean-François Lyotard. O que temos está aí (ou aqui), e não na luz do dia, na profundidade que nos revela a superfície, da pele (cf. Valéry) —, para quem quiser experimentar, dispensando gestos hermenêuticos, mediações de mestres, especialistas e críticos (porque eles não te protegerão de nada). O abismo que nos assustava (aos “leigos” tais profundezas insondáveis, continua nos dando medo, não mais por ser profundo, mas por ser desconhecido, porque jamais visitado. O que está à frente, à nossa espreita, sempre é o que está à frente, à nossa espreita, sempre. Ao crítico-especialista da ordem hermenêutica não cabe nenhuma vantagem. Sua experiência também, zerada a cada evento que nos confronta com o desconhecido. Creio que nos resta (e é pouco) a possibilidade de um crítico-cadavérico igualmente experimental, sem pretensões hermenêuticas que as da literatura (em si mesmas simples e justificáveis), que se dedica a dialogar com o incógnito dos novos agenciamentos estéticos, experimentar nexos instáveis nas desconhecidas costuras pontilhadas através das incompreensíveis nuances de sentido, a juntar, na medida do possível, essa sinfonia feita mais de silêncios e ruídos, de ruídos que de acordes, essas esculturas mais de vazios que de corpos.

As oscilações de Herê Fonseca

É sempre bom lembrar que o copo está cheio de ar. E que o ar do copo ocupa o lugar do vinho, e que o vinho ocupa o lugar da dor... (Chico E)

Deixemos o vinho e a dor com o poeta e vamos ao vazio cheio de ar. É ele, o vazio, que as formas visíveis em arame e papel, aparas de espaço já nomeadas, a matéria de experimentos de Herê Fonseca. Seus objetos, serem somente objetos, portam-se como d

(sujeitos) escultores do ar, máquinas sensíveis ao sopro, à brisa, à respiração de um vivente, que fabricam e vão tornando perceptíveis, efêmera e precariamente, volumes de vazios, fluxos de ar, correntes de aromas e temperaturas. Algo como a produção imanente da arte: o que antes chamávamos de “obra” transforma-se em máquina, ou maquinaria, ou geringonça que, na presença de outros corpos em movimento, vai produzindo muitas pequenas e sucessivas “obras”. O experimento estético, aqui, não se realiza na contemplação do objeto forjado pelas mãos do artista, mas nas suas bordas, no que eles agenciam em suas imediações. Mais propriamente, o experimento se constitui na multiplicidade de encontros micro-turbulentos entre as ditas esculturas e os corpos que circulam entre elas. Turbulências (muito pequenas, mas ainda assim, turbulências) como a da gota qualquer que ao cair, com a força que lhe compete, numa superfície líquida, produz um impacto de escala surpreendente para suas dimensões, para, em seguida, desfazer-se, centrifugamente, em círculos cada vez mais tênues, até confundir-se com o mar que lhe acolheu.

Mais do que obras cinéticas, na trilha aberta por artistas como Jean Tinguely ou Alexander Calder, as oscilações de Herê Fonseca funcionam como o negativo (no sentido fotográfico) do vazio, esmaecendo os objetos próprios para realçar e dar visibilidade àquilo que lhes é exterior: as sobras de espaço entre peças micro-turbulentas; ou o espaço praticado por esculturas que se movimentam a mais mínima força, denunciando o intruso, dedurando, numa micro-oscilação, o acontecimento fugaz: a molécula de ar que se desloca de um ponto a outro da sala, desde a boca do vivente que respira.

Essa arte, em consonância com uma tendência no mundo contemporâneo, realiza-se no encontro dos “objetos” com os “seres”, nos modos com um se dobra sobre outro, um se converte ou se prolonga no outro, numa relação de implicação e cumplicidade. Animados ou não, corpos apenas, “desierarquizados”. Talvez a mais importante mudança neste novo paradigma estético seja esta convocatória aos sentidos que a arte contemporânea faz, colocando o corpo (e não a inteligência ou o suposto espírito apreciador de arte) como o pivô da experiência estética. Estas esculturas oscilantes implicam-nos, inadvertidamente. Roubam de nossos corpos em trânsito as forças de suas próprias oscilações. Os sentidos que as orientam, à semelhança de um fabuloso experimento proposto pelo artista argentino Julio le Parc, chamado “Chão instável”. Sem serem didáticas (se fossem, dificilmente seriam arte) essas obras nos dão a ver o que podem nossos corpos, os espaços que fundam à sua passagem, os liames ignorados entre eles e outros corpos, que sempre tomamos como exteriores a nós, e que nos fazem pensar em algo como uma curiosa força gravitacional “colateral” – não



Oscilações 3



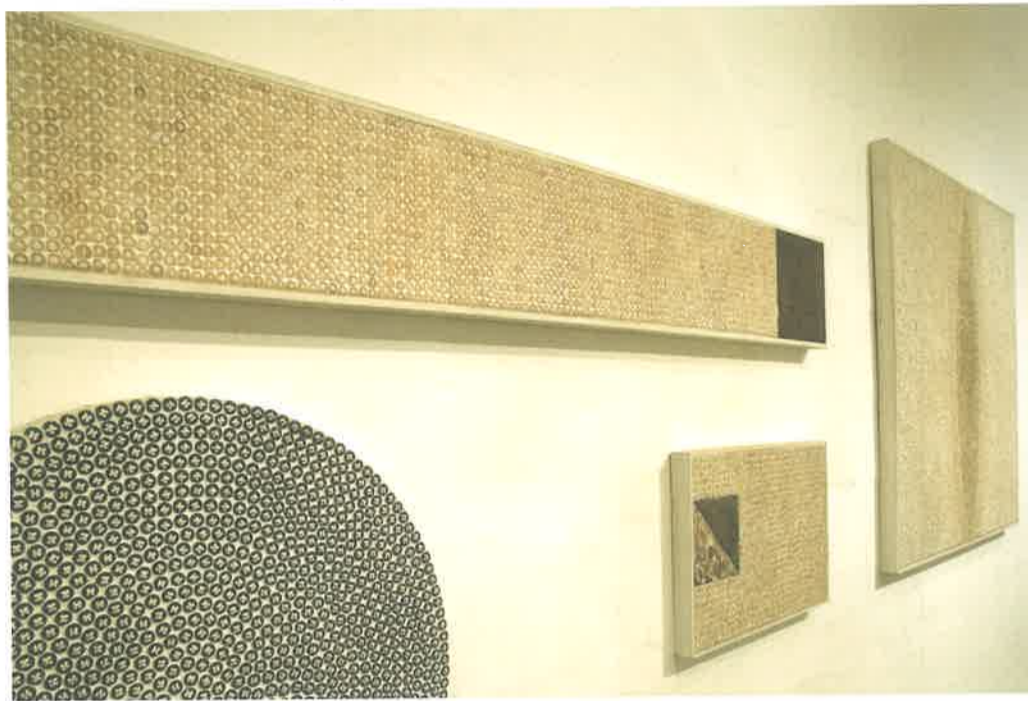
Oscilações 4

a que nos puxa para o centro da Terra, mas a que nos mantém ligados colateralmente – que produz essa implicação mútua de um corpo sobre o outro, independente de serem objetos ou sujeitos, ou na definitiva ignorância destes. Toda uma concepção de espaço, de corpo, de força, acontecimento, pode se desdobrar dessa experiência.

Há muito que minha admiração se deslocou para os micro-acontecimentos. Os espetáculos, por di-

versos que sejam, são todos iguais e, pior, são entediantes. A ruptura delicada, quase invisível, que costura no cotidiano, transformações duradouras é, acredito, muito mais potente que a paisagem apocalíptica. Quando experimentamos proposições estéticas (como queria Hélio Oiticica) dessa natureza, que convocam os corpos e exploram os sentidos, esvaziando as mentes, exercitamos uma potência do corpo longamente silenciada e neutralizada por tradições religiosas (judaico-cristã), filosóficas (idealista) e científicas (positivista, iluminista) do Ocidente. Nessas tradições, que formataram nossas mentes, elegeu-se o espírito como a semente a ser cultivada, enquanto ao corpo coube a vigilância, a disciplina, a docilização (Michel Foucault). Esvaziar a mente que, em algumas práticas budistas/hinduístas, é o fundamento da meditação, é neutralizar o espírito para que os sentidos realizem sua potência. Quanto dela nos tem escapado na indiferença com que os paradigmas estéticos clássicos tratam a fruição sensorial da arte, em benefício de uma erudição? Se há muito descreditei das revoluções espetaculares que prometiam rupturas definitivas, estruturais, fenomenais, sigo cada vez mais confiante no que podem e efetivam proposições estéticas da natureza desta que nos motivaram a assinar as duas curadorias. “Oscilações” de Herê Fonseca opera, em consonância com uma multidão de pequenos e delicados experimentos estéticos contemporâneos, finalmente, uma fina e silenciosa transformação das subjetividades, a partir da assunção do corpo (ao contrário do espírito) como perspectiva legítima, produtora de inestimável conhecimento, que somente o corpo como centralidade pode desdobrar.

As Vozes do Objeto: o Colecionismo Imaginativo de Alcindo Moreira



Fotos: Jacob Gelwan



Rogério Prestes de Prestes-ABCA/SP

A Universidade Estadual Paulista inaugurou em março, na Barra Funda (junto da estação do metrô e próxima ao Memorial da América Latina), a nova sede do Instituto de Artes, hoje dirigido por artistas. Conhecendo as necessidades dos professores e alunos de Artes Visuais, Música e Teatro, conseguiram que fosse construído um prédio com estrutura para abrigar salas teóricas, ateliês, espaços de ensaio e de apresentações ao público da produção da comunidade acadêmica e dos que com ela contribuem. São Paulo passa a ter um novo centro cultural, aberto ao ensino, pesquisa, produção e ao debate intelectual que toda universidade deve promover.

Para as artes plásticas, a iniciativa é das mais interessantes: uma galeria que oportuniza tornar mais visível o trabalho dos professores-artistas, mostrando que, contrariamente ao que já se acreditou, as atividades acadêmicas (docência e pesquisa) não são incompatíveis com a criação. Muito ao contrário,

podemos perceber com a exposição “Panorâmica: 1972-2009”, em que o Professor Doutor decano, Alcindo Moreira Filho, comemora mais de três décadas dedicadas simultaneamente às artes visuais e ao magistério.

A mostra reúne algumas das mais importantes obras do artista e professor da UNESP, por ele escolhidas e agrupadas de maneira didática, por afinidade estética, sem a obrigatoriedade da cronologia esperada de uma retrospectiva tradicional. Pinturas, desenhos, gravuras, livros de artista, caixas e outras formas de expressão fazem o conjunto. Quem o conhece pessoalmente testemunha a diversidade de suas habilidades criativas e seu entusiasmo perante os mais variados tipos de objetos: de antiguidades e formas da artesanaria popular até mesmo a objetos comuns. A montagem levou-nos à percepção de grande unidade na sua produção. Por exemplo: um conjunto de duas obras de 2006 foi separado para combinar-se com pinturas dos anos 80 e uma colagem de 1975.

Alcindo Moreira tem uma relação toda própria com

o mundo dos objetos, e essa relação de observação acurada e afeto torna-se capaz de revelar a nos olhos desavisados aspectos que escapam à nossa (des)atenção, porque transcendem a mera física realidade. O artista me declarou que, tal como sua relação, aprendeu com Roland Barthes que o mundo por ser movimento, é uma somatória de potências podendo ser fixadas pela câmera fotográfica: tempo e espaço congelados mecanicamente, por meio da luz, em representação verossímil. Mas, segundo ele, se o homem acional tem como espírito a potência de desejo de agir e transformar, subverter o mundo que vivemos –, os objetos, continuou, têm “alma”. Ele entende por alma dos objetos uma voz escudada de memórias das ações humanas que sofreram desde sua transformação, artesanal ou industrial, matérias-primas em seres concretos, com função serventia e até um “saber”. O objeto é e permanece, expande-se, alheio ao entorno e, na sua permanência, inércia e utilidade, vai sendo lapidado pelo tempo, que nele deixa suas marcas, resultantes de nossas ações humanas, do acaso, ou da sutil deterioração pela finitude da matéria. Uma vez concebido e criado, adquire uma forma de eternidade, já que não se modifica, apenas é passivo diante do correr dos dias. Alcindo busca revelar a alma dos objetos, não se apropriar deles conforme os vemos, como nos *ready-mades* de Duchamp que, desfuncionalizando e alterando-lhes o contexto (do banheiro público ao museu, como no caso do célebre mictório), dessemantizava-os para ressignificá-los, tornando-os “interpretáveis” e, portanto, plurissignificantes; como Andy Warhol, que lhes rouba a aparência para produzir simulacros (série das caixas de alimentos industrializados), ressaltando a arte como representação. Ele ouve a voz dos objetos e encontra seu melhor, sua essência através da substância. Nesse processo de colecionador, dialoga com eles como reminiscências que são de épocas distantes das quais sente o espírito e tem saudades, mesmo sem tê-las vivido. Desse diálogo vem a plurissignificação do objeto em forma de polifonia. A memória é o verdadeiro material com que o artista trabalha, mas uma memória desistoricizada. O tempo não é real, cronológico, porém totalmente subjetivo: a memória é coisificado. Suas obras estão muito mais próximas das *assemblages*, de Kurt Schwitters, do que da linguagem dadaísta de Duchamp, ou pop, que tantos artistas contemporâneos insistem em repetir tal logicamente.

Muitas das pinturas também foram feitas com pequenos objetos amalgamados com tinta ou resina, criando superfícies com maior ou menor regularidade, como se fossem pinceladas carregadas de tinta. Também utilizou tecidos, pedaços de madeira, colada, telas de arame e, em obras dos anos oitenta, fios grossos de metal unindo partes do suporte de uma pintura materista na qual se pode observar a admiração do artista pelo catalão Antoni Tàpies. Em 1986, antes de uma ampla difusão de técnicas, papéis artesanais, trabalhando com fibras de papel, obtém o Prêmio Pintura no Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP, com um tríptico. Uma das peças da obra que hoje pertence ao museu foi escolhida para esta exposição.

Após produzir texturas com papel e areia, com os cubistas em seus *tableaux-objets*, Moreira busca no pó de café e depois em grãos, coado e xícaras um conteúdo por vezes narrativo para

pintura, e a série se torna conhecida a partir da IV Bienal Internacional de Santos, em 1993, quando sua obra foi exposta em sala especial, de artista convidado. Nos anos seguintes, apresentou a instalação “Etnovisualidade do Gosto”, em variantes: primeiramente no MAM e em seguida (com quinze toneladas de grãos de café e mais de quarenta pinturas) no MAC-Ibirapuera, o qual remontou no Museu Arte de Santiago do Chile. Muitos artistas e artesãos “replacaram” a idéia sem a mesma qualidade.

A cor é um elemento de unidade no conjunto das obras: aparecem matizes de areia, terrosas, acobreadas e, aqui e ali, a folha de ouro, como uma nota de contraponto, fazendo saltar em direção ao espectador uma parte da composição. Alcindo Moreira é um orquestrador de formas, harmonizadas num jogo escuro e dramático, em gravuras e técnicas mistas dos anos 70. Uma pintura da série “Pertences” recebeu o “Prêmio Aquisição Governador do Estado” no Salão Paulista de Arte Contemporânea de 1976, incorporando-se ao acervo da Pinacoteca do Estado. Também são escuras as pinturas dos anos 80 (série “Picareta”) e as da fase “Café” (fim de 80, início de 90). Já os “mosaicos” de botões da série “O dobro do Infinito” (anos 90) têm sofisticadas e delicadas combinações de tons claros. Com três pinturas deste tipo, também apresentadas nesta Panorâmica, obteve em 1994 o prêmio “Viagem ao Japão”, no Salão de Arte Contemporânea da Fundação Mokiti Okada, em São Paulo. O MAC USP possui outra obra do mesmo período.

Também compõem a exposição sete conjuntos de objetos em pequenas “instalações” (não ambientais ou interativas), ou talvez “esculturas” agregadas, melhor: aglutinadas sobre cubos brancos e sob redomas de acrílico, como relicários. Uma tentativa, creio, de reter o tempo em objetos escolhidos carinhosamente (porque omitir?), que se prenuncia nos anos 70 (em colagens de cavacos de madeira), ganha corpo nos anos 80 (com fôrmas de sapatos e caixas de diversos tamanhos, todas de madeira) e 90 (projeto, maquete e botões colados).

Ela continua na atualidade, num conjunto de caixas baixas de madeira nas quais resíduos diversos e alguns pequenos objetos foram “preservados” em parafina sólida (Prêmio Pesquisa do Salão Bunkio, SP, 2004) e em estranhos “livros de artista”, não com croquis ou anotações, mas com páginas vazadas, em cuja ausência pequenas bonecas plásticas, dinheiro prescrito e outros objetos sem valor se escondem. Noutro “relicário”, (estranhas!) esculturas metálicas abstratas, em que se vê brilho e ferrugem em formas orgânicas sobre cujas estruturas imantadas aglutinam-se limalha, alfinetes, pregos, esferas e elementos metálicos vários num surpreendente e delicado equilíbrio. Chamadas “Verdades Provisórias”, foram expostas na reinauguração do MAC-Ibirapuera (2002).

No centro da galeria, sob uma redoma baixa, dezenas de cadeirinhas de madeira branca e uma de bronze, nas mais diversas posições, disputam espaço com desenhos geométricos à esferográfica. Concretude da (aparente) antítese “interiorização do artista versus exteriorização do professor”? Percebeu-a seu autor? Disse-me ter sido inconsciente. Completo: resultado da coragem de se mostrar por inteiro, não somente a superfície visível, traduzida em inúmeros prêmios, acervos e participações, mas as entranhas de seu pensamento visual e personalidade criadora.



As formas sempre são belas, nunca exuberantes, mas discretas, contidas, reflexivas para deixar fluir o timbre dos materiais: sonoridades diversas combinadas parcimoniosamente, com grande domínio técnico, mas sem as volutas de um virtuosismo exibicionista. A obra de Alcindo requer atenção, é feita para ser contemplada e não para expressar algum discurso ideológico ou metalingüístico, tão em moda numa época em que a experiência do prazer estético está fora de contexto, beleza e transcendência são palavras banidas do vocabulário crítico, mesmo porque realidades expulsas das obras da maioria de nossos contemporâneos: persecutores do “estranhamento”, que entendem como simples estranheza por desconhecer a amplitude do conceito de Chklóvski, ou talvez o próprio formalista russo.

Qualidade técnica é importante não só para o artista, mas também para o professor, que critica a pressa e, muitas vezes, irresponsabilidade de jovens artistas que confundem pouco conhecimento dos materiais (na verdade, falta de pesquisa e método) com experimentalismo; pouco domínio dos meios expressivos (falta do exercício que gera habilidade) com liberdade criativa; paráfrase (ingenuidade teórica) com releitura. Alcindo Moreira sabe e busca transmitir a seus alunos que trabalho produz competência. Acrescento: o talento (que lhe sobra) é indispensável. Leia o pensamento de Machado de Assis a respeito, no conto “Cantiga de Esponsais”, e veja que ele também acredita nisso.



Salas e abismos: Waltércio Caldas



Los Velásquez

Fernando Augusto dos Santos-ABCA/ES

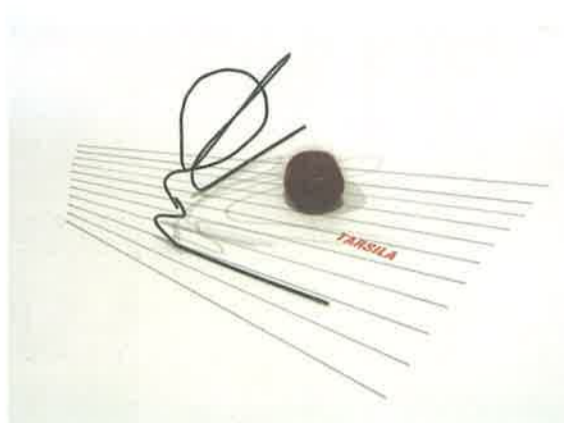
Este é título da exposição de Waltércio Caldas no Museu Vale, Vitória-ES (novembro/2009 a fevereiro/2010). Trata-se de uma mostra individual, com sete instalações juntas, muitas delas inéditas no Brasil, uma montagem cuidadosa e apurada e o lançamento de um catálogo (livro de referência) com os 22 ambientes realizados até o momento pelo artista. O resultado é talvez o abismo, do qual faz título a mostra, a diferença que sagra a sociedade brasileira e os volteios das realizações artísticas e culturais do país. Mas o abismo aqui é também a clareza, a leveza de raciocínio, a explicitação do espaço e a dificuldade de lidar com ele. Assim é que as nove instalações são diferentes e se fazem uma. O próprio artista comenta: “só tenho uma fase, mas tomo o cuidado para que ela esteja sempre no princípio”.

Salas e abismos é o título geral. São nove salas, cada uma com um universo, cada uma com um nome: a primeira, **O Silêncio do mundo** (2009), seguidas de **Velocidade** (1983), **Maçãs falsas** (2008), **Ping-pong a construção do abismo no piscar dos cegos** (1980), **Quarto Azul** (2007), **Ainda uma coisa no ar** (2002), **Orquestra** (2005), **Meio espelho Sustenido** (2002) e a **Sala para Velásquez** (2000).

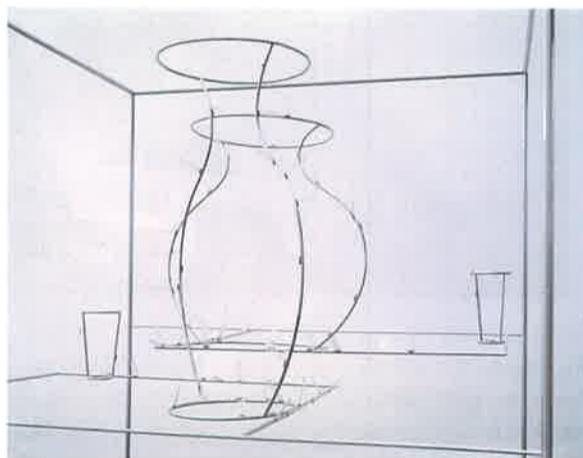
A vista da planta geral da exposição é da ordem de uma catedral. Disposta para frente e para o alto ela mostra que a exposição começa na base, como um hall de entrada, que é a primeira instalação **O silêncio do mundo**. Aqui, quatro mesas de granito, dispostas em quadrado, com quatro estruturas em cima, criam um ambiente de geometria e uma certa intimidade e as esculturas se dão com as mesas. Aí está uma dificuldade do ver e também o seu encanto. Toda a sala é ambiente e escultura, os objetos sobre as mesas são os detonadores desta percepção. Fios de aço, tecido camurça, esferas, cordões de lã povoam este ambiente. Mas nada está à luz do dia, apenas quatro tênues pontos de luz, envolvem os objetos, como uma cidade de sombras. O silêncio é o escuro, as peças, mesmo sob a égide da precisão parecem se misturar com o ar, talvez para dizer que no silêncio não há contornos.

Segue-se a sala **Velocidade**. Duas paredes brancas cobertas com pequenas caixinhas de papel, caixinhas brancas de um lado e do outro, caixinhas de goma de

Wilton Montenegro



Frases sólidas



Série Veneza



Frases sólidas



Madeira e mármore

Rômulo Fialdini

Divulgação

Rômulo Fialdini

Paulo Costa

mascar, chiclete tutti-fruti, nas cores amarelo, melho e branco. Dispostas em linhas verticais, horizontais alternadas. O ambiente é sensibilização estes objetos prosaicos e inesperados. Eles ganham status de arquitetura, como os volumes nas paredes externas do teatro de Brasília de Athos Bulcão. Nas salas seguintes Waltércio trabalha seu repertório de formas em vidro, tecido e metal, agora, ajustando pedras e carvão como na sala **Ainda uma coisa no ar** - uma grande mesa de vidro onde se verifica a proximidade e o confronto entre o carvão, pedras de carvão e taças escultóricas. Em **Maçãs falsas**, cinco mesas de fórmica, cor amarelo Nápoles, com estruturas de aço inox, recortadas com chapas de vidro que vão até o chão e com duas maçãs em cada lado, o vermelho esférico das frutas e, no confronto entre linha reta e as curvas da natureza, a vida frágil e a pureza das formas. Mas fica também a pergunta: as maçãs ali são verdadeiras? O título diz que não são falsas. Mas será esta a questão? Vem à memória a voz de Edgar Allan Poe, que propõe retirar a verdade verdadeira como questão da arte e, do outro lado, a voz de Kaváfis: “não mente a arte? / E não é que mente mais / Que ela se revela mais criativa?” A **Sala para Velásquez** apresenta o livro-obra de Velásquez, a tela *Los Velásquez*, alguns desenhos preparatórios e trabalhos referentes ao que o artista denomina “o funcionamento dos aparelhos”. Lançada pela primeira em 2002, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, esta sala fez uma exposição, convidando, de certa forma, o espectador para fora do galpão principal do museu e levando-o para a sala de exposições temporárias. Ali vemos um novo quadro de “As meninas”. Um quadro dentro de um quadro e outros quadros. Na parede ele pergunta: “ainda veremos o que não vemos?” Quantos já desenharam esta tela de Velásquez? Quanto já se falou dela? Agora, de uma forma quase provocativa, o artista, em uma obra livro, retira do quadro as figuras das meninas e deixa o ambiente, o ambiente como uma catedral. O *livro-obra Velásquez*, é uma das obras mais notáveis de Waltércio. Suas páginas reproduzem imagens e textos propositalmente fora de foco, impossibilitando leituras, restando nos olhos não mais do que ambientes, o espaço e o ar da sala, a arquitetura, o espaço e as coisas, como ele bem o faz nesta mostra.

Figura de linguagem

Des-locamentos

Roseli Hoffmann Schmitt-
ABCA/SC

No contexto artístico-social-histórico das primeiras décadas do século XXI verificamos um bombardeamento de imagens que se movem dentro de uma densa rede de mercado e sistemas como galerias, museus, feiras de arte, bienais e as dinâmicas dos colecionadores.

A arte mergulha em experimentações e excessos, numa condição de estranhamento e instabilidade que desnorteia e intriga, provoca. Os artistas incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em suas potencialidades de estranhamento e em suas banalidades.

A pintura não morreu tão pouco a escultura desapareceu. Juntam-se, a elas, as instalações, objetos, performances, textos, vídeos, internet e um sofisticado sistema de suportes e possibilidades.

Artistas contemporâneos buscam sentido. Um sentido que pode ser alicerçado nas preocupações e apreensões da realidade, nem sempre **deslocada**, mas **locada** em um tempo e espaço próprio e ao mesmo tempo universal.

Na exposição Des-locamentos, Daiana cria fábulas. Suas obras combinam o desenho, a fotografia, a plotagem, as instalações. A obra provoca estranhamento, tal como em "Alice no País das Maravilhas", gerando um clima de mistério.

Liberdade, ausência e solidão do mundo pós-moderno convivem com o mesmo espaço com um lacônico cenário de contos de fadas em que o cidadão do mundo viaja por continentes e culturas diversas. Os desenhos sobem pelas paredes, entrelaçam cantos e tetos com as vozes roucas do mundo. Agigantam-se e abafam o silêncio do não dito, do oprimido, da violência. É o cântico desesperado do mundo, das muitas vozes, dos muitos povos. Fragmentação e circularidade da Alice – nas grandezas e nas pequenezas.

As etiquetas plotadas no chão formam uma cobertura poética de significância simbólica, beirando os limites do mundo global e da inexistência de identidade e particularidade. Forma um tapete de partículas efêmeras e de memórias pessoais e, ao mesmo tempo, globais. Traçam o itinerário do tempo. Marcam topografias de percursos aleatórios.

Nas mãos da artista, objetos e elementos banais, como as etiquetas de roupas, tão esquecidos e surrados com o tempo de uso, ou não, formam o microcosmos de uma vida em trânsito. A artista realiza operações mentais que anunciam verdades profundas. Cria uma trama de exercícios de subjetividade que se iniciam no ambiente doméstico e dele ecoam para uma torre de babel de línguas e culturas. Na somatória das vozes, um clamor de aconchego busca o significado mais amplo de nossa existência - a transitoriedade no mundo.

Memória emprestada de fragmentos imaginários. Retalhos de banalidades que envolvem a etiqueta não só de vestimentas, mas de pessoas. Identidades cravadas no chão onde cada qual pisa. Aqui eu fiz, aqui



Aline Assumpção, instalação e vídeo



Fotos Divulgação

eu andei, aqui está meu vestígio, quase apagado no tempo, mas feito no mundo, no Brasil, na China, na materialidade e no tecido da voz.

As implicações da arte contemporânea nas questões do corpo são complexas. Ligam-se ao contexto do final do século XXI, da globalização ao anonimato, aliada a um culto permitem transformações físicas, demandando uma nova e radical fisicalidade.

Emerge, desse contexto sócio-histórico um corpo



Charles Steuck, instalação

pós-moderno que não mais se representa. Ele orquestra um jogo multifacetado de conteúdos, manipula materialidades e emoções e, escapa de suas conexões com a realidade, assume contornos rarefeitos, etéros, artificiais e efêmeros.

Na construção desse jogo de sentidos, Aline apropria-se das possibilidades de representação do corpo para expressar a sua arte.

O corpo que a artista apresenta passa a materializar comentários sobre sexo, morte, religião, vida, decadência, espiritualidade, individualidade, massificação. Passa por um ilimitado campo de experimentações autobiográficas atemporais e universais.

A memória corporal torna-se um valioso bem, de imensurável valor afetivo. A artista desnuda e oferece ao fruidor uma cumplicidade e intimidade de quem abre um diário.

A rigidez da forma do corpo e da fisionomia gélida e comum do rosto instaura a sua própria ausência. O corpo desmaterializa o lugar de sua fisicalidade e intimidade enquanto corpo físico e orgânico e trans-

forma-o em um corpo de simulacro.

A artista corta a materialidade que reveste o corpo (o vestido) e deixa vestígios, marcando territórios e tempos. No vídeo, usa uma fala pragmática de imagens, saindo do espaço individual e temporal para abarcar a universalidade virtual e simbólica.

A ausência do corpo – corpo no vestido, o corpo sem vestido, o corpo sem rosto, o rosto de todos - a cadeira sem corpo, o corte da tesoura, a tesoura no vestido, o tecido do corpo, o corpo de todos - de ontem, anteontem, do hoje, do amanhã. A vida de todos, no chão, a vida toda.

No nosso mundo urbano contemporâneo as coisas não se pretendem representar ou serem representadas, representando verdades externas a si mesmas. No mundo confuso do nosso dia-a-dia, onde as coisas acontecem numa velocidade superior à capacidade humana de apreensão, as aparências simplesmente são.

Charles articula as possibilidades do real no irreal. A questão da identidade é perpassada por uma sensação de impossibilidade e fugacidade.

O artista cria instalações que apresentam a dualidade como tema, a partir dos efeitos de luz e sombra, do deslocamento do real e do irreal. Com o uso da luz, o artista cria um sistema em que as coisas se apresentam como irônicos *trompe l'oeils*. Assim, a bicicleta suspensa no espaço, e por isso mesma matéria de desfrute e não de uso, vê-se projetada na altura do solo para ser pedalada, revestida de múltiplas cores. E o que parece estranho se apresenta, na verdade, como a concepção mais possível, verdadeira e palpável da materialidade. As tensões das coisas do mundo são apresentadas através das curiosas criações do artista. Charles propõe a impossibilidade de se reter um lugar externo, tanto quanto de se enraizar internamente. Ele discute a falência da sensação de conforto e estabilidade da vida; do sistema de relacionamentos reais e a crescente aldeia global de relacionamentos virtuais; desconstrói mitos e recria verdades. Os artistas falam do não lugar daquela estranha – no entanto familiar – sensação de não se pertencer a lugar e tempo nenhum – do des-locamento do tempo e do espaço e da materialidade.

Arte frágil, resistências: a natureza como tema



Fotos Rômulo Fialdini

Michel Blazy, *Paredes de Películas*, 2009, instalação, Col. do artista

Lisbeth Rebollo Gonçalves-ABCA/SP

No século XX, a ruptura no sistema clássico de representação produzida pelas vanguardas trouxe modificações ao valor de importância da natureza (e do naturalismo) no cenário da criação artística.

Esta problemática reaparece, entretanto, com nova significação, no contexto da arte contemporânea, no final dos anos de 1960 e na década seguinte, tanto na Europa como nos Estados Unidos e no Brasil. Vive-se um novo momento e a prática artística quer projetar-se para fora do circuito ateliê-galeria-museu e está em processo a configuração de nova semântica na linguagem da arte. Uma das novas aproximações

à natureza resulta como intervenção na paisagem ou em práticas artísticas efêmeras, caracterizadas por atitudes de simbiose com a mesma e de apropriação e desvendamento dos signos nela presentes (*Land Art, Earth Art*).

A dimensão ecológica pode aparecer, sem dúvida, como preocupação, mas também pode haver, nessa época, o embasamento do processo de criação artística em fundamentos teóricos alicerçados em teses de ponta do momento ou em uma crítica, de caráter político, ao circuito do sistema cultural da arte. Vários movimentos surgirão e envolverão a realidade natural de diferentes maneiras e sob diversos enfoques.

Ricardo Ribenboim, *Intangível/Instável/Invisível/Imperceptível/Imaterial/Insensível/Virtual*, 2009, instalação com vídeos, Col. do artista

Desta forma, dos anos de 1970 para cá, a questão vem permeando a arte em múltiplas manifestações. A prática se estende para além das intervenções na paisagem: está presente nas instalações, na arte multimídia, motiva performances e outros modos de expressão.

O tema da natureza, por outro lado, será tomado não só como harmonia, mas também como relação de força. Encontra-se nos processos de criação artística a paisagem devastada, a vida sujeita à catástrofe da sua destruição.

Na dinâmica da arte com a realidade social, pode-se considerar que existe um verdadeiro “movimento” que projeta a questão da Terra, da paisagem natural, dos ecossistemas como ponto de referência crítica e poética no fazer criativo dos artistas. E, de alguma forma, o trabalho desses artistas está contribuindo para demonstrar uma preocupação, cada vez maior, com o grande declínio do equilíbrio dos ecossistemas. Desta maneira, de um ponto de vista ético, a prática da arte reverte, igualmente, para a consciência da necessidade de mudança de atitudes e de promover a sustentabilidade.

Ponto a considerar é que a ecologia, como ciência, faz pensar a forma como se dá a nossa relação com tudo o que existe na realidade circundante, convida à “reconciliação com a condição humana”: A natureza é fonte de vida. Na perspectiva artística, vale observar que a arte contemporânea tem na realidade vivida seu principal eixo propulsor e que ela, de certa forma, interage, por sua dimensão crítica, com a ciência. Sem a intenção direta de estabelecer mudanças ou transformações que possam se impor à realidade, a arte atua, entretanto, criticamente, quando observa, mostra, constata, faz ver. E acaba revertendo sua prática em cognição sensível.

No Brasil, as bienais dos anos de 1970 constituem o lugar principal de onde se projeta ao público a nova abordagem contemporânea da natureza. Nas bienais dessa década, surgem como presenças marcantes Frans Krajcberg e o Grupo Etsedron.

A exposição, preparada para o Ano da França no Brasil – coloca em aproximação a produção brasileira com a francesa. Apresenta, em forma de homenagem, trabalhos desses artistas referenciais em nossa história da arte do século XX.

Krajcberg continua ativo e com importante contribuição nos dias atuais. O Grupo Etsedron se dissolveu, mas alguns de seus integrantes continuam trabalhando. Edison da Luz que foi um dos seus principais mentores, reconstituiu trabalhos tridimensionais, com cipó, matéria prima da Mata Atlântica. A prática da arte em comunidade, em região pobre vizinha às grandes cidades, com dimensão de inclusão social, estava já presente àquela época e é um antecedente interessante para pensarmos outras práticas, com a mesma orientação, que vem se destacando no cenário artístico atual.

Na obra de Krajcberg, é importante destacar que a pesquisa artística em torno da natureza se inicia em 1959, em Ibiza, na Espanha, época de sua trajetória em que faz impressões diretas sobre papel japonês, a partir de relevos que encontra em árvores e troncos. Nessa ocasião, prepara também seus primeiros quadros com terra e pedras, construindo

assemblages. Em 1964, com trabalho dentro dessa linha de pesquisa, recebe prêmio na 32ª. Bienal de Veneza. E é por esta época, também, que faz as primeiras viagens à Amazônia. Durante uma estadia em Cata Branca, Minas Gerais, o artista inicia a produção tridimensional, com a qual está presente nesta mostra do MAC USP.

No habitat natural, Krajcberg jamais recorre a materiais que já não estejam “mortos”. Acompanha os rastros da destruição deixada pelo homem – é nesse contexto que recolhe a matéria para o seu trabalho; nascem assim suas esculturas-objetos, que muitas vezes se agrupam criando ambientes, como se dizia à época das bienais brasileiras do decênio 1970.

Pierre Restany, crítico francês, que liderou o movimento Novo Realismo, na França, observa seu trabalho. Com Restany, Krajcberg tem contato em Paris, nos anos de 1960, quando esse movimento se afirma e se difunde internacionalmente e, com o crítico, o artista assinou o Manifesto do Naturalismo Integral, também chamado Manifesto de 1978. O crítico diz, em certo momento, comentando sua obra: “A natureza é um enorme reservatório de energia vital e de poesia visual; é o teatro permanente de sua metamorfose... A natureza faz arte, mas seus tesouros, preciosas obras-primas da alquimia extra-temporal das plantas e das pedras, devem ser conquistados: eles exigem de seus “inventores” o sopro do amor e a pureza do olhar”.

Krajcberg é um destes inventores. Isolando-se em Nova Viçosa, no sul da Bahia, ele passa a morar em plena Mata Atlântica. Nesse *habitat* presencia o crescente desmatamento com queimadas para o

plântio do café. Nesse cenário da natureza abalada, encontra seu laboratório de criação, recolhe troncos atingidos pelas queimadas; nasce uma série de trabalhos em torno desta questão. Na mostra do Mac, a temos representada.

O Grupo Etsedron é, como dissemos, igualmente, importante referência da Arte Ambiental no cenário das bienais de S.Paulo dos anos de 1970. Este Grupo, criado por artistas plásticos baianos em 1969, na cidade de Salvador, desenvolveu um projeto artístico multidisciplinar que articulava em torno das artes plásticas, manifestações de música, dança, teatro e pesquisa etnográfica. Sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais, a partir da identidade cultural brasileira.

Etsedron é um anagrama no qual a palavra Nordeste se escreve ao contrário, funcionando como metáfora para revelar a pobreza e o primitivismo presentes na realidade rural do nordeste do país, naquela época. Num gesto político, a arte contrapunha-se à tese do “milagre econômico”, apresentada pelo governo da ditadura militar como situação vivida no país.

Os projetos ambientais do Etsedron eram concebidos no convívio com as comunidades rurais, numa proposta de integração de arte e vida. Escolhida a zona rural, artistas integrantes do Grupo aí se instalavam durante alguns meses e produziam trabalhos com a matéria-prima do lugar: cipó, raízes, sementes.

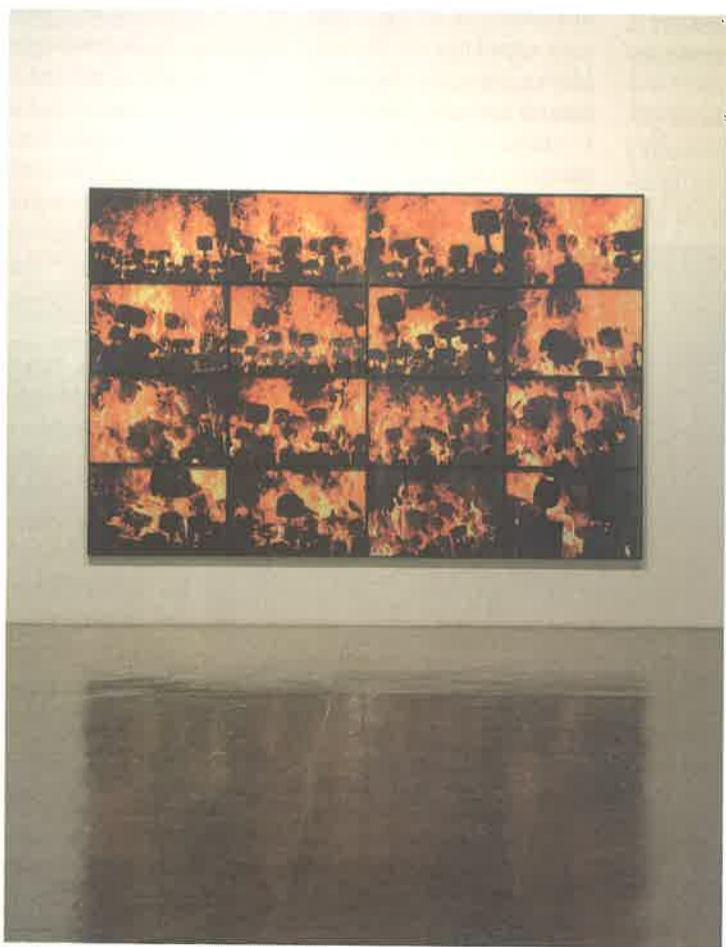
Na produção artística atual, a temática da natureza permeia, com frequência, a

reflexão de nossos artistas. Nem sempre se constitui numa linha de pesquisa única do autor, mas insere-se em sua prática artística com relevância, ao lado de outros temas e problemas de ordem estética.

Artistas participantes dessa mostra: Amélia Toledo, Brígida Baltar, Caio Reisewitz, Erik Samakh, Franck Gérard, François Mechain, Gloria Friedmann, Jean-Charles Pigeau, Jean Paul Ganem, José Bento, Laura Belém, Laura Lamiel, Michel Blazy, Ricardo Ribenboim e Walter Goldfarb.



Video Anônimo (integrando a instalação de Laura Lamiel)



José Bento, *Iracema*, 2008, fotografia. Col. Celma Albuquerque Galeria de Arte



Etsedron/Edson da Luz, *Imagens do Etsedron*, 2009, Instalação com elementos diversos e cipó. Col. do artista

Daniel Bérard, um pintor de retratos

Solange B. Lages Chalita-ABCA/AL

Quando Narciso se olhou, tomou-se de encantamento pela auto-imagem. E com os olhos a foi seguindo rio afora, até seu desaparecimento. Na tentativa de resgatá-la, mergulhou nas águas do inconsciente, mas sem saber nadar morreu afogado. Ironia para quem estava desejando permanecer na duplicação do ser!

O gosto pela contemplação da própria aparência corresponde a uma necessidade humana, razão pela qual os espelhos se multiplicam em todas as dimensões, objeto da vaidade das crianças, dos adultos e dos que estão ficando na “melhor idade”.

Mas a reflexão especular é fugidia, atende apenas às necessidades momentâneas, desvanecendo-se rapidamente, pela contingência da dinâmica existencial. Diferente do retrato. Esse sim. Perpetua a imagem, se houver cuidado com sua conservação.

Antes do advento da fotografia, a fixação da figura no tempo era obtida através da pintura. Grandes mestres representaram nas telas rostos frontais, laterais, alegres, tristes, jovens, maduros, isolados ou em grupo, obedecendo aos cânones rigorosos das Academias, na busca de uma perfeição mimética. A história da arte completa-se com os retratistas que transgrediram as regras da objetividade documental, interessados em captar apenas o profundo da alma ou mesmo, como fez Picasso, em deformar intencionalmente o gênero humano, registrando-lhe a feiúra.

Assim, as galerias de retratos dos museus universais são fonte permanente de estudo e permitem a reconstituição de aspectos sociais, artísticos, antropológicos, etnográficos, históricos, psicológicos, em suma, culturais de comunidades e nações no espaço e no tempo.

No Brasil, a retratística acadêmica imortalizou não só personalidades públicas como foi utilizada pelas famílias abastadas na perpetuação da afetividade privada. O Imperador D. Pedro II, ele mesmo bastante retratado, facultou bolsas de estudo a pintores brasileiros nas Academias da França e da Itália, que, ao retornarem ao país de origem, utilizaram as técnicas da perspectiva, luz, sombra, cor, regras de proporção, importantes para a representação da tridimensionalidade na busca de uma execução pictórica fiel e perfeita.

Desses bolsistas, agraciados pela generosidade imperial, um deles – François-Marie Daniel Bérard – esteve nas Alagoas em 1884, 1885 e 1910, contratado para exercer a profissão de retratista.

De pais franceses, nasceu em 1846, uns dizem que em Pernambuco, outros, no Rio de Janeiro. Prestou serviço militar na França. Frequentou Escola de Arte em Avignon, estudou na Escola de Belas Artes em Marseille, dirigida pelo Prof. Magand, (1873) além de ter trabalhado no Atelier do Prof. Ferdinando Viola. As referências elogiosas de seus mestres, ressaltando-lhe o talento e a aplicação, fundamentaram o pedido de transferência para Paris, tendo lá permanecido de 1874 a 1882, quando a bolsa foi extinta.

O Imperador, informado sobre os bons resultados, obtidos por seu bolsista, aumentou-lhe a pensão para 300 francos. Na capital francesa Bérard frequentou a Escola de Belas Artes, orientado pelos professores Gustave Jacques e Henri Lehman, esse último um pintor de retratos, ex-aluno de Jean-Auguste Dominique Ingres.

De volta ao Brasil, casado com Louise Bérard, permaneceu algum tempo no Ceará. Mudou-se, em seguida, para o Recife, passando a integrar o grupo de artistas pernambucanos, composto por Teles Junior, Eduardo Crispim do Amaral, Frederico Ramos, entre outros.

Instalou seu atelier recifense inicialmente no Liceu de Artes e Ofícios, transferindo-se posteriormente para o estúdio do fotógrafo Duscable. Excelente retratista passou a ser, nessa época, o pintor preferido da sociedade



Retrato de Ivonne Vandesmet, 1884, óleo sobre tela

pernambucana e da colônia portuguesa como afirmou Carlos Cavalcanti no Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos.

Em 1896, expôs no Salão Nacional da Escola de Belas Artes de onde se tornou professor por concurso da cadeira de Desenho, nomeado pelo decreto de 28 de dezembro de 1896, sendo empossado a 02 de janeiro de 1897. No Rio de Janeiro desenvolveu ainda atividades de retratista de destacadas personalidades brasileiras.

Em Alagoas, atendendo ao convite do fundador da Usina Brasileiro, o engenheiro francês Félix-Eugène Vandesmet, pintou-lhe o retrato das filhas pequenas – Sonia, Ivonne, Gastonne e Flora –, o de sua esposa, Luiza e o do próprio Barão.

Em 1910, foi contratado pela Associação Comercial de Maceió para retratar o Governador Euclides Malta e o Presidente Nilo Peçanha. Apenas iniciara os trabalhos, faleceu de enfarte, no dia 05 de junho, ao subir a ladeira de um morro que hoje dá acesso ao Mirante da Igreja de Santa Terezinha, situada perto de duas grandes caixas de água, no bairro do Farol. As citadas pinturas foram concluídas por Rodolfo Amoedo.

Sobre a força da arte exímia do retratista Daniel Bérard, deixou-nos o testemunho um dos visitantes de nossos Museus, na capital alagoana. Contou-nos o casal Luiz Buarque de Holanda, vindo do Rio, que uma jovem fora retratada pelo referido pintor. Um rapaz, ao ver a tela, apaixonou-se, de pronto, pela moça bela. Empenhou-se em localizá-la. O amor se materializou. Casaram-se e foram felizes.

A exposição realizada em Maceió, sob os auspícios da Aliança Francesa e da Fundação Pierre Chalita, dentro do programa França – Brasil no ano de 2009, fez o resgate da história de um retratista, com uma obra desconhecida, a merecer uma divulgação maior pela qualidade pictórica de sua paleta, arte essa cada dia mais valorizada, pois a tecnologia oferece novas oportunidades de autocontemplação a Narciso, mas dificilmente, no mundo atual, ele poderá se duplicar pela magia da arte de um pintor.

Thomaz Perina, o artista das paisagens

Sandra Hitner-ABCA/SP

O Museu de Arte Contemporânea de Campinas - José Pancetti realizou em setembro/outubro, quatro exposições individuais de quatro artistas campineiros consagrados e muito conhecidos pelo público local. Coube a Thomas Perina a sala Vip do Museu onde apresentou muitas paisagens.

Em sua arte, especificamente a pintura, Thomaz Perina não cessa de buscar a “sua” paisagem. Sua porque só a ele ela é perceptível. “Paisagem” é o nome dado a grandes espaços preenchidos por círculos, cheios ou vazios, de tons mornos ou não, que transitam entre aplicações de tinta feitas de maneira rala, às vezes mais carregada, lisas, estriadas, ou cheia de erupções, dependendo da fase, quase sem tinta.

Mas, quem parar para analisar o histórico desses trabalhos percebe que adotar este tipo de linguagem artística demanda coragem e uma espécie de sina para obter toda a expressão com pouquíssimos recursos, expressão esta que carrega nela mesma uma densidade de ausência que ocupa todos os espaços. Não há nenhuma interação consistente de processos picturais, mas um tipo visível de interesse na “confeção do tecido da alma”. Isto provoca um discreto ir e vir dos olhos do observador.

A matéria estruturada é a sua personagem e com ela vai trabalhar em movimentos, compondo ou separando todo corpo plástico abstraído e distante. Seduz imediatamente quem se afina com este espírito artístico, onde o que realmente vale é a sensibilidade.

Em uma publicação recente que foi editada a respeito de Perina, ele próprio informou o trajeto de seus sentimentos na busca de suas aspirações: “O que de fato eu queria era um clima. Esse clima é o despojamento de tudo, eliminando o máximo possível os personagens que povoam meus quadros. Minha intenção é ilustrar um clima de solidão. Talvez um artista mais capaz coloque outros elementos e ilustre a solidão. Eu “apelo” para um quadro quase nu de elementos. O mínimo que ponho já é solitário. Mas não fiz uma pesquisa para colocar mais elementos, porque também não sinto necessidade”.

No entanto, ainda hoje o que o move e o interessa é a procura das novas formas de elaborar este “clima”; quais relações plásticas o produzirão.

Rilke dizia que um criador deve ser todo um universo para si próprio, tudo encontrar em si próprio, e nessa parcela de natureza com que se identificou. Aí está Perina e o êxito contido da magia de sua arte. Seria porque dizem que às vezes, quando algo nos falta, o mundo todo parece despovoado e desinteressante?

Fundador do Grupo Vanguarda em 1958 ao lado de Bernardo Caro, Geraldo Jürgensen e Francisco Biojone e, em 1961, Thomas Perina foi um dos fundadores do Grupo Hoje. Grande Medalha de Prata do IX Salão Paulista de Arte Moderna (1960); seleção para International Art Exhibition em Tóquio, Japão, junto com Manabu Mabe e outros artistas brasileiros de renome, e o prêmio maior do X Salão Paulista de Arte Moderna; além de outros prêmios como o Governador do Estado (1961); Prêmio Especial de Invenção no II Salão de Arte Religiosa Brasileira, Londrina, PR (1966).

Na trilha de Veneza

Fotos Divulgação

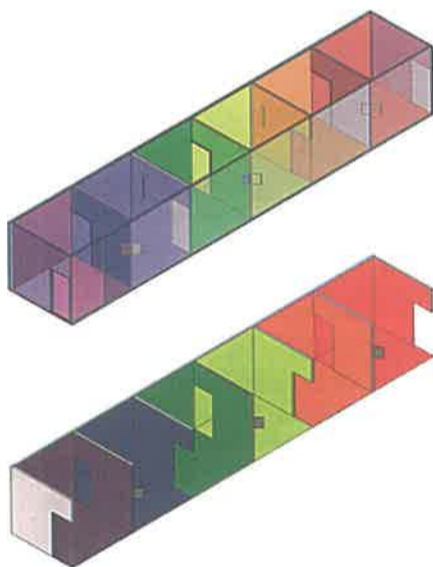
Tobias Rehberger, instalação *Cafeteira*

Morgan da Motta-ABCA/MG

Em um outro nosso texto, falamos que apesar de esforços do competente curador geral, o sueco Daniel Birbaum, o resultado é mais uma Bienal Internacional de Veneza sofrível, ou seja, muito aquém da curadoria de Roberto Storr em 2007, a única que deu um *upgrade* em termos das edições dos últimos 20 anos.

Enfim, com curadores competentes (leia-se o geral) e a maioria dos curadores adjuntos pretensiosos, despreparados e fracos são os focos centrais de tais insucessos. Contudo, como saldos positivos e principais estão a restauração do Pavilhão Italiano que, com seus arquivos e novos espaços, vai funcionar nos Giardini no decorrer do ano, bem como o Cá Giustinian que, por consequência, de acordo entre o município de Veneza e a Bienal, retorna como módulo histórico, completamente restaurado, e vai ser aproveitado da mesma forma que o Pavilhão Italiano. Bom para quem puder visitar a Itália neste final de ano. Enfim, depois de 12 dias visitando os espaços do Arsenale e do Giardini e o Festival de Cinema, de maneira prática e objetiva, resta o que sugerimos visitar até o final da Bienal (22 de novembro) sem desperdício de tempo e energia. O ideal seria visitar a exposição na primeira semana da abertura, ou seja, na primeira quinzena de junho, deixando duas semanas de setembro só para o Festival de Cinema. Mas, ainda assim é possível planejar um roteiro de visitas confortável. No Giardini ficam os pavilhões dos diferentes países, a começar pelo maior de todos, o da Itália, seguido do Estados Unidos, Grã-Bretanha, França, Alemanha e Espanha. Também lá são destaques os pavilhões dos países escandinavos. Em espaços menores estão o Brasil, o Japão, a Coreia, a Argentina, a Venezuela. O destaque maior no Pavilhão da Itália sem dúvida, é o alemão Tobias Rehberger, que se apropriou do espaço da cafeteria do Palácio das Exposições (Pavilhão da Itália) à fusão dos móveis com as pinturas *pop-art*. A proposta salta aos olhos. Logo em seguida, no Pavilhão dos Estados Unidos, Bruce Naumann por si só representa todos os Estados Unidos com seus trabalhos que

envolvem diversas mídias. John Baldessari, outro norte-americano, também premiado pela contribuição à arte contemporânea e por sua trajetória, deve ser visto e revisto no Pavilhão da Itália. No Pavilhão do Brasil, a única novidade é a bandeira no topo do mini-pavilhão. Afinal, Luiz Braga e Delson Uchôa comprometem o Brasil. O que esperar da seleção feita por Ivo Mesquita, o curador da desastrosa Bienal do Vazio, o fiasco que foi a última Bienal de São Paulo? Lygia Pape e Cildo Meireles salvam a pátria com seus espaços no módulo Arsenale, que vamos comentar depois do Giardini. “Manhãs Douradas”, do cineasta canadense Mark Lewis, são imagens que por si só justificam seu prestígio internacional. Outro cineasta, Steve McQueen, com seu filme que mostra o Giardini abandonado e cheio de lixo e entulhos, usa e abusa do seu poder de síntese e de crítica. Era o Giardini antes das reformas e que vai ser utili-



Cildo Meireles

zado de agora em diante, no decorrer de todo o ano. Filas e mais filas, meia hora antes de cada exibição, provam, mais uma vez, como um único artista vale por uma representação inteira. Finalmente, Dinamarca, Finlândia, Noruega, e a Suécia, que conquistou o prêmio de Melhor Curadoria, merecem mais do que uma visita com seus diferentes módulos e artistas, num total de 22, começando por Thoa Dolven Balke, Massimo Bartolini Hernab Bas, Martin Jacobson, Willian Jones, Terence Kobba, Jani Leinonen, Klara Liden, Henrik Olesen, Vibeke Slynstad e Wolfgang Tillmans. Do Japão, vem Miwa Yanagi; Grã-Bretanha, com Steve McQueen; Israel, com Raffi Lavie; Portugal, com João Maria Gusmão e Pedro Paiva; Principado de Monaco, pela primeira vez na Bienal, com Philippe Pastor; China, com Fang Lijun e Zeng Hao e, finalmente, a Espanha, com Miguel Barceló, e a Venezuela, pelo conjunto de artistas - Gabriela Croes, Magdalena Fernandez, Daniel Medina, Antonio Perez, Claudio Perna, Bernardita Rakos e Antoneta Sosa, compondo a melhor representação de toda a América Latina.

Presença brasileira no módulo Arsenale

No Módulo Arsenale da Bienal Internacional de Veneza, atração máxima das artes plásticas em território europeu, temos brasileiros e alguns estrangeiros radicados no Brasil nos representando muito bem.

O módulo Arsenale, para nossa alegria e orgulho, começa com uma instalação da vanguardista brasileira Lygia Pape, nascida em Nova Friburgo, em 1927 e falecida no Rio de Janeiro, em 2004. Ela está presente com “Laços Dourados” e “Formas Quadradas”, graças ao Projeto Cultural Lygia Pape, com fotos de Paula Pape e contribuição de colecionadores. Não era de se surpreender que uma artista tão importante como Lygia Pape para a arte contemporânea brasileira nos representasse assim muito bem. Outro destaque brasileiro é o internacionalmente reconhecido Cildo Meireles, com seu labirinto com espaços coloridos combinados com *touch screen* ou monitores que dão o tom da cor em cada espaço. Finalmente, o vídeo da Sara Ramo, espanhola radicada no Brasil, exatamente em Belo Horizonte, com seu jogo de bola e parede em *brown-stone* (paredes em tijolinhos), ao lado dos espanhóis Vives e Bastué, justifica a presença dos vídeos em bienais internacionais. A apropriação de um apartamento todo vedado, tão interessante como o jogo de bola e paredes da espanhola naturalizada brasileira e mineira, são mesmo referências em termos de vídeos. Por sua vez, Mark Lewis e Steve McQueen justificam a presença dos curta-metragens. Eles são do Canadá e da Inglaterra. Inaugurada a 7 de junho, a Bienal Internacional de Veneza, a 53ª. edição, esteve em cartaz até o dia 22 de novembro, um domingo. Apesar de percalços, valeu à pena uma visita aos espaços da Bienal, mesmo que em última chamada.

Braco Dimitrijevic, *Future Post History*

Bienal além da Bienal

Ana Cristina Carvalho-ABCA/SP

A visita a Bienal de Veneza, a mais antiga e tradicional bienal de arte do mundo continua sendo um mito. Muito além de seu conteúdo, ela ainda é uma referência. Terminou no mês de novembro, com menos recursos que a do ano anterior, contudo ainda sobrevive movida pelo seu encanto que se ancora na estrutura conceitual de estreita ligação com o patrimônio da cidade.

Evidentemente que o olhar curioso do visitante às obras expostas em toda a laguna é heterogêneo e tem várias faces: agudo, interessado, intrigante, mas nunca tedioso. O espaço expositivo não se limita ao edifício do Arsenale e aos pavilhões do Giardini, mas a toda a paisagem da laguna. Um diálogo que continua; do passado com o presente acolhido pela cidade. Tudo pode virar palco, desde as igrejas e os palácios até o presídio militar, que são preparados para receber a famosa hóspede que permanece aí metade do ano. No entanto, a Bienal é a vitrine do novo e ela paga um preço alto por isso. O estranhamento e a sensação de caos remetem à necessidade da idéia de equilíbrio. O anti-didatismo intencional faz o contraponto aos projetos expositivos dos museus contemporâneos, pensados para uma sociedade sedenta de informação e conhecimento. A diversidade não é a única palavra-chave para representar o “fazer mundos”, título desta Bienal, mas a edição de 2009 mostra principalmente o dinamismo do processo de construção da arte como visão de mundo, como meio de enxergar o próprio mundo e o encontro com outros. Artistas não representam os seus países, mas revelam uma visão particular do processo de construção de novos mundos e suas utopias, de projetos para o futuro, o que acaba identificando as culturas locais. Desse modo, os artistas fazem referência aos contextos políticos e sociais, ao espaço doméstico, à pesquisa da ciência, botânica e astronomia, às associações humanas e seus deslocamentos, à ambigüidade, à pop arte, aos *ready mades*, e ainda discutem a relação entre o mito e a realidade. Para expressar-se usam uma diversidade de meios e suportes, especialmente instalações, vídeo arte, fotografias, documentários, desenhos e textos poesia, utilizando-se de recursos tecnológicos, como o som e a projeção de imagem. E a pintura? Onde está ela? No passado ou no futuro?

Felizmente no circuito da laguna, no Grande Canal, como parte do programa da Bienal, a exposição Mapping the Studio: Artists from the François Pinault Collection, no Palazzo Grassi, apresenta um recorte da coleção de obras de arte contemporânea que pertence ao seu proprietário, François Pinault. Destaca pinturas em óleo, têmpera, acrílico, e trabalhos que evidenciam diferentes texturas, especialmente em isopor e madeira, como os do artista Rudolf Stingel; obras de grandes dimensões, como os painéis de Takashi Murakami, “Kawai – Vacances D’Eté”, 2002, e “727-272 The Emergence of God At the Reversal of Fate”, 2008-2009, plenos de símbolos e cores, e o imenso “Back Yard”, 2002, de Jeff Koons, exposto na galeria do segundo andar. Ainda podemos ver



Entrada para o pavilhão do Egito

a obra de Lucio Fontana, “Concetto Spaziale”, 1958, e o abraço do “Bear and Rabbit on a Rock”, de Paul McCarthy.

No contexto da Bienal, no Giardini di Castello, dentre os pavilhões nacionais, vale a pena destacar alguns deles: o da França e o da Rússia discutem a situação política e social inspirados no cinema de Visconti, na ópera de Malevitch, na música de Stravinski. “Le grand Soir”, de Claude Levêque, no pavilhão da França, e “Victory over the Future”, no pavilhão da Rússia, são críticas da situação atual dos problemas sociais e culturais. O pavilhão do Egito explora a sua cultura e história por meio de objetos escultóricos produzidos em palha e que mais parecem reflexões sobre a eternidade e a efemeridade do material escolhido na produção das múmias objeto.

No Arsenale, antigo estaleiro de navios e armas e atualmente reformado para abrigar a arte da Bienal, celebrando a obra da brasileira Lygia Pape, a tridimensionalidade de “Ttéia I” dá as boas vindas ao público visitante da Bienal.

Os pavilhões dos países nórdicos e da Dinamarca exploram o universo da casa. Mundos são essencialmente feitos de casas habitadas pelo homem. A casa é o espaço das alegrias, das angústias, do refúgio. No pavilhão da Dinamarca, parte da exposição “The Collectors”, nove artistas e um grupo de designers apresentam uma instalação que mostra ao visitante um espaço do cotidiano doméstico de uma casa à venda que pertencia a uma família de colecionadores. O foco é a casa burguesa desabitada com objetos caricatos que revelam associações com sonhos desfeitos, questões de deslocamentos e uma combinação de emoções vividas naqueles ambientes com seus distintos significados; o que significariam as palavras no espelho da entrada, “I will never see you again” (Eu nunca mais verei você), e na sala de estar, “Home is the place you left” (a casa é o lugar que você deixou), parafraseando o “Home Sweet Home” (Lar Doce Lar)?

O quadro surrealista que a instalação sugere é composto de objetos que não podem ser utiliza-

Fotos Divulgação



Bienal na Igreja



Artista da Macedônia trabalhando em espaço construído para seu projeto My Sunshine



Referência aos readymades

dos, escada que não tem acesso (porque parte dela foi quebrada), uma coleção de porcelana em aparente desordem e demonstração de excesso, roupas interligadas e costuradas entre si, uma grande mesa posta para uma refeição aparentemente perfeita, mas que apresenta uma rachadura no meio, separando as duas partes. Uma casa cheia de ambigüidades que fala de passado, de perdas e do ideal burguês decadente. Quem sabe, fale das memórias de muitos dos visitantes.

A arte contemporânea exposta na Bienal de Veneza não precisa mais do objeto artístico; a arte é a idéia, a dinâmica do processo, o movimento das coisas e o que estas podem significar.

Termina a Bienal de Arte de 2009, mas certamente a próxima edição se reinventará além de sua própria condição pioneira, além de sua própria magia...

Frans Post em coleções da Rússia

Obras holandesas e flamengas existentes em acervos estrangeiros e correlatas de coleções brasileiras

Zuzana Paternostro-ABCA/RJ

Participar de mais uma viagem de estudo, dessa vez à Finlândia e Rússia, foi uma acertada decisão minha com retorno – como de costume – positivo e gratificante: uma dessas viagens programadas pelo CODART (sigla, em inglês, do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamenga e Holandesa) e chamadas de *study trip*, que constituem projetos bem-definidos, com logística e realização próximas da perfeição. Sempre que possível, procuro aproveitar esses eventos que significam uma espécie de “investimento” com retorno mais do que garantido¹. A mais recente de que participei no mês de setembro de 2009, teve como destino alguns museus – naturalmente, aqueles que dispõem de obras holandesas e flamengas – da Finlândia (Helsinque) e da Rússia (São Petersburgo).

O destino principal em Helsinque foi a visita ao Sinebrychoff Art Museum, que agrega um conjunto respeitável de obras, em sua maioria flamengas e holandesas, abrigadas num palacete que pertenceu ao colecionador de mesmo nome. Muitas delas – assim como a própria Finlândia, cuja política e história não são tão antigas se comparadas com as de outros países europeus – foram adquiridas apenas nos séculos XIX e XX. Frequentemente, provenientes da Rússia, a origem mais próxima e evidente. Chamou minha atenção, dentre as obras visitadas, a de Gerard ter Borch (1617-1681) que me pareceu semelhante, em seu aspecto intimista, ao quadro integrante do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA): *A fiandeira*. Além desta pintura, havia obras de outros artistas europeus antigos, passíveis de serem apreciados, já que se encontram representados nas coleções brasileiras – particularmente no acervo da pintura estrangeira do MNBA, objeto de meu estudo há muitos anos – tais como: Michiel J. Miereveld (1567-1641), Jan Brueghel I (1568-1625) e David Teniers II (1610-1690), sem esquecer os italianos Elisabetta Sirani (1638-1665) e Giovanni B. Tiepolo (1696-1770) – que, juntos, representam alguns dos mais importantes gêneros de pintura da história da arte.

Meu interesse maior era voltado para obras de Frans Post (1612-1680), de quem o MNBA possui o maior número de obras, se consideramos uma coleção pública: dentre autorias consagradas e atribuídas, ao todo perfazem oito pinturas a óleo sobre tela e madeira. Um dos aspectos que vincula parcialmente as duas coleções é o fato de que uma das pinturas do Museu – *Mocambos* – tem sua origem na coleção Semenov Tiashansky, geólogo e colecionador russo do princípio do século XX que também contribuiu, com seu acervo particular, para a expressiva existência de pinturas de Post no Museu Hermitage. As três obras de Frans Post existentes no acervo do Hermitage são inventariadas com números (“L” e “E” invertidos). Conforme já observado em estudos brasileiros anteriores, as construções e o perfil topográfico devem ter por base registros feitos por Post ainda no Brasil, particularmente os trabalhos oriundos



Paissagem Brasileira



Ter Borch

Fotos Divulgação

da região de Serinhaém². A mais representativa – *Paisagem de várzea* – está exposta no espaço chamado Sala Piramidal (projeto de 1851 do arquiteto L. Klenze): situada num plano elevado, foi possível apenas conferir de longe sua qualidade, confrontada com outras duas obras que pude verificar, mais tarde, bem de perto, reunidas numa das salas dos Laboratórios de Restauração – pela curadora-chefe da pintura holandesa e flamenga do Museu Hermitage, Dra. Irina Sokolova – como parte de um conjunto respeitável de pinturas retiradas das reservas técnicas a propósito da visita dos membros do CONDART.

A oportunidade de examinar previamente determinadas obras constitui, assim, a grande vantagem das chamadas *study trips*. Trata-se de um processo criativo e vantajoso com resultados frutíferos e representa uma viagem de mão-dupla: ao mesmo tempo em que reúne o interesse dos curadores dos acervos que “se abrem” para os especialistas, agrega ao trabalho da sua apresentação as opiniões e os “olhares” distintos dos diferentes profissionais e especialistas no assunto. As “discussões” do pensamento e “novas” interpretações lançam dúvidas em atribuições herméticas, consideradas definitivas, ao mesmo tempo em que comprovam autorias já consolidadas. Cabe aos próprios curadores e profissionais aceitar ou rejeitar estas hipóteses baseadas sempre em argumentos mais ou menos sólidos que, de forma alguma, não desmereçam ninguém que pretenda avançar em busca de resultados mais próximos da verdadeira autoria das obras analisadas³.

As outras duas obras de Frans Post consideradas – *Engenho com a cachoeira* e *Paisagem de várzea com engenho* – apresentam restaurações não muito recentes, como foi possível observar nas etiquetas existentes em ambos os dorsos. Dentre as duas, a melhor é a primeira, originária da coleção Piotr Petrovich Semenov Tiashansky: retrata um engenho em extensão, suas construções e alguns grupos de figuras, sendo o mais numeroso o de escravos que, aparentemente, estão dançando. A cachoeira que aparece discretamente no canto direito é pouco freqüente nas pinturas de Post. A terceira e última obra da coleção do Hermitage aqui analisada – *Paisagem de várzea com engenho* – pertence ao elenco de suas pinturas consideradas típicas pela disposição dos planos de profundidade, da vegetação, das nesgas fluviais e do céu que, proporcionalmente, ocupa dois terços da composição. No verso da pintura sobre madeira, foi possível observar a etiqueta do restauro com as siglas “CCCP” – o que comprova que sua restauração ocorreu há mais de 20 anos.

A última das pinturas de Frans Post em poder público, na Rússia, é a obra conhecida no Brasil como *Paisagem com figuras européias*⁴. Pertence ao acervo do Museu do Estado de Belas Artes Pushkin, de Moscou: voltado à arte européia e estrangeira, reúne um fabuloso acervo do impressionismo francês, em grande parte adquirido pelo colecionador russo Pavel Michailovich Tretyakov. (Contraditoriamente, na Galeria Tretyakov encon-

Meta-reality and the dolls of Carole Starr Schein

tra-se reunida a arte nacional russa). Sua coleção de pinturas holandesas foi estudada ao longo dos anos por Marina Senenko, falecida recentemente. Ela é autora do catálogo *Coleção de pintura holandesa dos séculos XVII ao XIX do Museu do Estado Pushkin de Belas Artes*⁵, obra que me forneceu algumas informações adicionais ao conhecimento dessa obra bem como sua procedência: *Paisagem brasileira*, conforme denominada no catálogo. Segundo a autora ela foi adquirida em 1974 de I. D. Kozlovsky. Trata-se de uma paisagem no formato vertical, incomum na produção de Frans Post, e se supõe constituir um possível fragmento de uma composição maior. Em primeiro plano, aparecem apenas figuras em vestimentas européias, sem a presença de figuras de escravos ou indígenas. Embora haja construções religiosas típicas na natureza circundante, o que se destaca é uma árvore frondosa e a vegetação tropical de palmeiras aparece timidamente no fundo. Restaurada em 1978 por V. N. Zinovyeva, foi exibida em Moscou (1982 e 1994) e em Turku, na Finlândia, em 1993. Marina Senenko ainda relaciona referências em catálogos, provavelmente, publicações em russo⁶.

Nada melhor, para concluir esta matéria, do que receber o convite a mim enviado por Lia Gorter (diretora do *Stichting Cultuur Inventarisatie*), em nome de Wim Pijbes (diretor do Rijksmuseum, de Amsterdã), para o lançamento do livro citado e eu, bem que gostaria, no dia 12 de novembro de 2009, de poder atender ao seu chamado: *Met hartelijke groet.....*

1 Desde minha inclusão no Conselho (em 2001), participei da maioria dos congressos realizados desde então e de quatro *study trips*: iniciadas pela viagem à Nova Inglaterra para visita aos museus de *Fine Arts* (Boston), o de Harvard (Cambridge) e o de Arte de Worcester (em 2003), onde pude apreciar o retrato de Frans Post pintado magistralmente por Frans Hals. Em outra ocasião, visitei os acervos das províncias do leste e do norte da Holanda (em 2006) e, por fim, ainda compareci à exposição comemorativa dos 400 anos de nascimento de Rembrandt van Rijn, realizada no *Metropolitan Museum* – o MET, de Nova Iorque (em 2007).

2 Pedro Correia do Lago. *Frans Post*. (Rio de Janeiro: Capivara, 2006, p. 221).

3 Em passado recente, referindo-se à monografia de autoria de Júlio Bandeira e Pedro Correia do Lago sobre Jean-Baptiste Debret (Rio de Janeiro: Capivara, 2008), os meios de comunicação divulgaram os resultados da Comissão de Autenticação de Obras, que desautorizou uma pintura – até então, considerada de Debret – pertencente a um dos destacados acervos brasileiros do artista. Esta notícia infelizmente causou alguns conflitos de diversas naturezas. Para melhor compreensão por parte dos profissionais da arte, da mídia e dos que gerenciam a cultura, acreditamos ser imperativo o conhecimento do fato de que as obras de arte estão permanentemente sujeitas a reavaliações. E, no caso de obras antigas, novas atribuições em nada desmerecem – uma vez preexistentes – as suas qualidades intrínsecas.

4 Idem, Pedro Correia do Lago (p. 271).

5 O livro *The Pushkin State Museum of Fine Arts, Collection of Dutch Paintings, 17th - 19th Centuries*. (Moscow, 2009), de Marina Senenko, relaciona todas as pinturas holandesas existentes no acervo do Museu A. S. Pushkin. Autora, técnica e conservadora, há muitos anos trabalhando no museu citado, contou com o apoio inestimável da fundação holandesa *Stichting Cultuur Inventarisatie*, de Amsterdã (Países Baixos), que patrocinou todo esse trabalho de pesquisa assim como o de edição. A publicação é uma referência e consulta imprescindível para qualquer trabalho sobre artistas holandeses que se incluem no acervo do Museu Pushkin.

6 Senenko (1991), pp.130-131; Pushkin Museum Cat. 1995, p.531. ill.; Senenko (2000), pp. 275 e 249. ill.; Marina Senenko: *The Pushkin State Museum of Fine Arts, Collection of Dutch Paintings, 17th-19th Centuries*. Moscow, 2009. p. 309. ill.

Sol Biderman-ABCA/SP



William Butler Yeats, in his poem, "The Dolls," believes that the unreal artifact is greater than the real – an opinion the photographer Carole Starr Schein might adhere to, especially in her series on dolls. Carole is fascinated by the artifact, by the unreal, in the form of a broken doll which she brings to life in the surreal magic

of the camera of her inner eye. For the doll maker in Yeats' poem – the doll is a perfect entity but for Carole Starr Schein, the imperfection of a broken doll offers a broader gamut of interpretation, a sphere beyond reality.

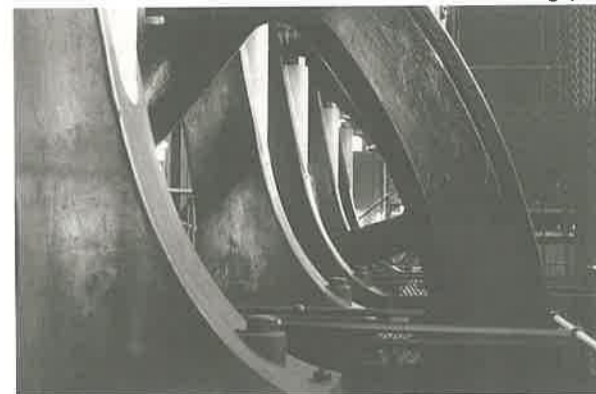


Carole Starr Schein's universe is inhabited by dolls that are damaged, tossed away, with broken eyeballs, chipped ceramic faces, broken limbs, legs awry, tattered dresses. A perfect doll, like a happy family, is boring, but each unhappy doll – like an unhappy family – is unhappy in a different way. A broken doll conveys infinite possibilities of meaning, which she captures with the lenses of her inner eye.

Mrs. Starr Schein was first interested in dolls when she visited the famous doll hospital in Spaccanapoli, where this writer used to live in the old neighborhood. Spaccanapoli is an old, broken down neighborhood of broken down Naples where nothing functions, just like the broken dolls. She began to take photographs of the dolls at the hospital then continued to photo broken dolls all over the world. In the words of Annie Proulx, the Wyoming author, "Reality never's been of much use out here." In the world of Carole Starr Schein reality isn't of much use either. Her dolls, her photographic patterns are



Fotos Divulgação



Waterworks

beyond reality.

In Carole Starr Schein's words, "I work with my camera past the reality of timeless and ruined images to what may lurk behind. I attempt to capture in my photographs an emotional power that brings visual intrigue and creates a tension in the realm of the fantastic. I look for a certain "strangeness" and beauty in the external world which makes us suddenly aware of the strangeness and beauty within ourselves. For me, photography is a mystical experience."

Starr Schein seeks to direct the observer's eye to a point that is beyond the real. In her words, "My photographs take the viewer to the point where the real encounters the surreal. I follow my own internal resources rather than a particular artistic style. The images are dealing with issues of death, decay, passage of time, regeneration and resurrection. Discarded objects create my private landscapes offering mysterious narratives. These fragmentations bring together the way light and the human element interacts."

Starr Schein's photographs from Brazil and South America reflect her fascination with the unreal, the surreal and the meta-real, cobwebs on a cross in



Chile, a lady in a geometric dress in an apartment with a geometric wrought iron grille in Praça Villa-boim, in Sao Paulo, or an omniscient eye painted on a wall in Recife.

In an interview with this writer, Carole Starr Schein remarked, "The camera is a tool to express my deepest response to this." Her work has been exhibited at major museums and galleries in Brazil, Argentina and the U.S. including the ever changing and luminous environment. These objects seem present yet absent in the context of life... I ask myself, are they part of a void to which everything will eventually return or simply a part of the past represented through time-worn materials and found fragments from life?

Las civilizaciones se agotan



Fotos Divulgação

El sueño maya, gravura

Magno Fernandes dos Reis-ABCA/MG/México

Al periodista Fredy Arévalo *Brasil vive un momento impar en la conquista de su autoestima. Crecimos escuchando que éramos el país del futuro, pero siempre había un "pero", siempre venían reticencias señalado que deberíamos esperar el pastel crecer para distribuirlo... Ahora vivimos el momento del mundial de fútbol, de la Olimpiada 2016 y somos el primer país en salir de la crisis, a pesar de los abucheos.* José do Nascimento Júnior. Antropólogo del Instituto del Brasil de Museos.

La obra de Antun Kojtom Lam plantea la cuestión de si existe la diferencia entre la pintura como creación de ideas y la imagen como autopresentación del pueblo maya de Tenejapa, donde nació; y, por otro lado, entre esa misma pintura de creación y el simbolismo maya. Lo que el pintor manifestara al espectador brasileño es que no es demasiado tarde para inventar un nuevo concepto de mundo para salir de los conflictos de civilizaciones y construir una nueva cultura para todos. Ésta podrá ser la conclusión de la muestra "Trece Telares de Espíritu" de un apocalíptico esperanzado. Las civilizaciones se agotan y la suma de culturas es más enriquecedora que la exclusión.

En el presente siglo, el artista plástico tendrá que escoger entre seguir por la vía de la exclusión de las culturas periféricas que se imitan y se uniformizan, o ir hacia una arte única que florece en la diversidad. Los símbolos mayas rescatados por el conduce al segundo camino para aceptar que hoy no hay forasteros, sólo compañeros de viaje.

Y, en la opinión de Antun, el arte debería jugar un papel decisivo en esta reconfiguración del mundo. Antun define su proyecto pictórico en la búsqueda de la simbología maya, un lenguaje enraizado en bases mesoamericana, pero inteligible para el espectador universal. Esta muestra permite al espectador tener contacto con el Infinito y la trascendencia.

Las raíces mayas residen en la obra del artista como recurso sistemático y exclusivo a los signos de las religiones mesoamericanas, los instrumentos de culto, las estructuras de los altares, a los símbolos de los dioses que Antun traslada al plano de la creación erudita. Los signos mayas (símbolos) son adaptados, reorganizados e interconectados construyendo un discurso de cara al siglo XXI cuyo vocabulario proviene del lenguaje maya. No es un metalenguaje porque el artista usa los signos como materia para construir un lenguaje universal. Al enfatizar el repertorio de los



Ik' Balam (Viento Jaguar), 2006 (detalle), óleo s/tela

J F Paranagua



Ramona, óleo s/tela

escribas mayas, Antun obtiene un universo cerrado, cuya composición de signos es infinita. En Salvador (Bahía) el artista plástico propondrá el encuentro entre los signos del candombe con los signos mayas. Los mensajes metafísicos de la Mesoamérica indígena vibrarán en sus construcciones simbólicas y religiosas. Es la primera vez que el arte de la espiritualidad maya se manifestará junto con la espiritualidad africana en el Pelourinho, lugar en el centro histórico de Salvador, Bahía, Brasil – donde los esclavos pintaron la historia de Brasil con la sangre y los instrumentos del candombe.

La pintura ha tenido un papel importante como vehículo para trasladar los símbolos que el artista capta del universo maya. Esto ha permitido llevar una imagen al público respecto de quiénes son los mayas y qué es la cultura maya. De acuerdo con Umberto Eco "el empleo estético del lenguaje implica un uso emotivo de las referencias y un uso referencial de las emociones y todo esto se obtiene a través de una identificación de significante y significado" (Eco, 1982. Obra Abierta). La simbología es lo que permite al ser humano vivir del sueño. La crisis de la simbología en este siglo está en el trasfondo de los desajustes en el mundo, y ha producido en los pueblos descendientes de los mayas una dosis de frustración y división. Los símbolos mayas rescatados por Antun aún viven en los lienzos que viajan a Brasil el día 27 de octubre para participar de exposiciones en Salvador y Minas Gerais (Brasil). Quizá es poéticamente bello mirar los símbolos mayas en diálogo con los símbolos que los africanos trajeron en los navíos negros a Brasil. Antun agradece al cónsul de Brasil en el Distrito Federal por no transformar la visa en un muro más, pues, el pasaporte debería ser transformado en un ejercicio de integración. El artista dice que el instinto de supervivencia de la humanidad en decadencia hará que el hombre haga la elección correcta que se encuentra en los símbolos de los antepasados. De modo que para el pintor de Tenejapa todavía todo es posible: este siglo será para el hombre el siglo de regreso a los símbolos mayas y africanos.

En los signos reinventados por el pintor de Tenejapa queda claro que la función de la pintura en las ciudades prehispánicas del sur Mesoamérica (hoy, Chiapas y Guatemala) fue adornar el interior de los palacios con temáticas de rituales profanos y representaciones relacionadas con las formas del entorno. En los murales de los antepasados aún están vivos las deidades y los sacerdotes, por lo cual estas representaciones son testimonios de las sociedades teocráticas y de su simbolismo mágico-religioso. Con la evolución de la sociedad prehispánica nació el género pictórico profano en que los artistas mostraban ofrendas, tributos, batallas y capturas. Estos artistas anónimos plasaban escenas de la vida cotidiana enalteciendo las hazañas militares o religiosos de los dueños de poder. El público brasileño tendrá oportunidad de ver cómo un artista descendiente de los mayas (Antun) trasladó las escenas de las ciudades prehispánicas a la mirada del espectador del siglo XXI.

Como en las figuras de los murales mayas, las figuras de Antun sugieren la superposición de los mismos planos de color mediante la redondez y suavidad orgánica del contorno de los diseños. Los colores son ricos en matices y tonos, y se aplica a los símbolos con naturalidad, copiando la piel y los atavíos con realismo.

Mientras la cotización de los lienzos de artista contemporáneo sea el principal hecho para los críticos e historiadores de arte no habrá movimientos artísticos ni desarrollo de la cultura.

50 mil anos de Arte no Brasil: Serra da Capivara

Josélia Costandrade –ABCA/RJ

De acordo com os livros de História, o continente americano teve como seus primeiros povoadores, diversos grupos de asiáticos que aqui chegaram a 12.500 anos, através do Estreito de Behring. Mas o “berço do homem americano” encontra-se no Brasil, como ficou comprovado cientificamente diante do monumental acervo de 35 mil pinturas rupestres da Serra da Capivara, sudeste do Piauí.

A datação de 50 mil anos, comprovada por testes de “carbono 14” confere às pinturas da Serra da Capivara o seu valor histórico, artístico e sociológico. O Parque Nacional da Serra da Capivara, localizado no município de São Raimundo Nonato, foi reconhecido em 1991, pela UNESCO, como patrimônio cultural e ecológico da humanidade e por abrigar o maior conjunto de arte rupestre do planeta.

Na milenar galeria de arte a céu aberto, as pinturas surpreendem pela variedade, riqueza de temáticas e detalhes, coloridos e quantidade, descrevendo cenas de caçadas, festividades, rituais, cerimônias fúnebres, observações astronômicas. Animais extintos, como a preguiça gigante, além de onças, pássaros, cervos campeiros, tatus e capivaras são retratados com expressividade de desenho e observação. O cenário é impressionante, com as rochas sedimentares, em meio à vegetação da caatinga e do cerrado, com



Toca Pinga do Boi

“almas-de-gato”, “unhas-de-gato”, juremas, mandacarus, paus d’arcos (ipês) de colorações variegadas, mandacarus, umbuzeiros, juazeiros e miraculosas carnaubeiras. Há resquícios da mata atlântica e, mais para o oeste, na direção da Serra das Confusões e da Serra das Mangabeiras, onde se encontram as nascentes do rio Parnaíba, surgem indícios de plantas originárias da floresta amazônica. Algumas lendas rezam que existe um canal subterrâneo entre os rios Parnaíba e São Francisco e também que, em remotas eras, os fenícios entravam pelo delta do Parnaíba, de onde desciam até as minas de diamante de Gilbués e retiravam pedras preciosas das minas existentes Serra das Confusões.

De maneira sistemática e contínua, a região está circunscrita em área produtora de pigmentos minerais com as colorações inacreditáveis, que atingem desde a tonalidade absoluta do branco, ao ocre, às mutações de vermelhos, amarelos, laranjas, azuis e violetas. O imenso veio estende-se até o estado de Goiás. Isso explica a variedade de cores existentes nos murais, incluindo a pigmentação alaranjada e a bela tonalidade do azul. Bem próximas estão as minas de malacacheta, que podem ser encontradas à flor da terra.

Ocupando mais de 129 mil hectares, o Parque Nacional da Serra da Capivara foi criado em 5 de junho

de 1979, por Ato da Presidência da República. A área abriga vários sítios arqueológicos: o desfiladeiro da Capivara, a Baixa Grande, o Circuito da Invenção, Canoas, o Boqueirão da Pedra Furada, o Baixão da Pena e a Serra Branca. Em todos esses locais e por 50 mil anos, as sucessivas levas de caçadores, coletores de frutos e pastores deixaram o tes-

Fotos Elvira Vernaschi



Sítio Boqueirão do Paraguai

temunho de sua existência, seus hábitos, costumes e crenças, inscritos com regularidade nas rochas e utilizando materiais e pigmentos minerais, animais e vegetais ali encontrados, como o óxido de ferro, o óxido de zinco, a tabatinga, o caulim; as resinas das árvores, como o angico, o sumo das flores, folhas e talos; as gorduras (que serviram de veículo para os pigmentos) Também, a grandiosa área que poderia ser comparada, em seu aspecto simbólico, às cidadelas, ou recintos sagrados da Grécia, desde o período minóico até o V século AC, com seus santuários e acrópoles, abriga a FUMDHAM - Fundação Museu do Homem Americano, o Museu, salas de aula, de pesquisa, de conservação e oficinas de cerâmica. A grandiosa “cidadela” lítica é dirigida pela arqueóloga Niède Guidon, que, há mais de 30 anos iniciou os trabalhos de pesquisa naquela localidade.

Conhecemos as divindades gregas, cultuadas nos templos de formas irretocáveis, mas, de que maneira os deuses da arcaica civilização da Serra da Capivara eram percebidos, adorados, retratados. Os artistas que pintaram aqueles imensos frisos seriam também os sacerdotes, xamãs, pajés das tribos que



Toca da Ema, Sítio do Bras, c. 9000AC

por ali passaram? Não muito distante, em Sete Cidades, norte do Piauí, segundo textos legendários, os piagas, sacerdotes celtas realizavam as cerimônias do solstício de verão na “ara do altar”, uma grandiosa pedra sustentada por dolmens. O nome Piauí derivaria de piaga. E Etck van Daniken, em seu livro “Eram os deuses astronautas?”, explica as formações de Sete Cidades como produtos de extraterrestres. Não citarei Shakespeare.

Enquanto as consagradas pinturas parietais de Lascaux, na França e Altamira, na Espanha, estiveram sempre resguardadas das intempéries por séculos, no aconchego de suas grutas, o testemunho pictórico, a céu aberto, da Serra da Capivara, que pertence à chamada “tradição nordeste” é ostensivo, dando-se a conhecer de maneira generosa e colocado à mercê das transformações climáticas, durante milhares de anos. O diálogo entre as pinturas, as cerâmicas e a natureza, se fez através do sol, das chuvas, das tempestades, inundações, períodos de secas, plantio, colheitas.

Nessas pinturas, observa-se grande equilíbrio entre as formas e as cores, em produção realizada numa ótica que escapa aos conceitos da arte posterior. Alguns desenhos parecem ser trabalhos como “croquis”, rápidos, movimentados, onde foram utilizados apenas com o carvão vegetal e o branco, enquanto a maioria distingue-se pela busca do volume e do modelado, através da presença de cores moduladas, das várias tonalidades do ocre aos vermelhos, de acordo com seus graus de calcinação, como em busca da meio-tinta e, muitas vezes, reforçados por fortes contornos exteriores, talvez para assegurar um



Sítio do João Arsená

maior impacto visual. Muitas pinturas possuem o aspecto de baixos-relevos acrescidos de cores. E, no tocante às cores, são muito interessantes os recursos de colocação das tintas, algumas vezes, com pequenos toques, uma espécie de “pontilhismo”, bem anterior ao do século XIX. A tecnologia de trituração mineral, calcina-los para a obtenção de variações cromáticas, evidencia um conhecimento que tornou possível a manutenção daquele patrimônio, ao longo de milênios. Os arcaicos ateliês de pintura, onde, cada pintor deveria produzir seus materiais, suas tintas, obedecendo apenas a uma intuição ou seguindo a necessidade de uma “pesquisa” incipiente, originaram técnicas singulares, muito antes dos egípcios inventarem a pintura encáustica e os gregos descobrirem a pintura a óleo e o afresco.

Estendendo-se até a região de Oeiras, a primeira capital do Piauí, existem imensas reservas de barro do qual se obtém uma louça leitosa e de fina espessura. Há 3.500 anos, iniciou-se na Serra da Capivara a manufatura de cerâmica, numa escala muito ampla, que incluía objetos utilitários e, à semelhança de culturas do Mediterrâneo, de Marajó e dos Andes, estão as grandes urnas funerárias. Exemplares e restos dessas cerâmicas fazem parte do rico acervo exposto à visitação no Museu do Homem do Americano. E, no sentido de dar continuidade a uma técnica refinada e preservar uma tradição tão preciosa, foram criadas as oficinas de cerâmica, onde, seguindo o consagrado “estilo Capivara”, os artesãos recriam os temas existentes nos paredões multiformes da “cidadela”.

Às margens da arte: criação e compromisso político



Sandra Regina Ramalho e Oliveira-ABCA/SC

Na segunda metade do século XX, os impulsos artísticos, movimentos, colecionadores e outros agentes do campo da arte dedicaram-se a modificar o *status quo* intelectual, artístico e poético, por meio da produção de abundante material impresso.

Esses documentos eram considerados periféricos ou marginais em relação à oficialidade não somente artística, mas também política e social. Sua própria condição híbrida situa essa produção em um território ambíguo, que enriquece seu potencial de leitura e significação. Nesse contexto, a exposição “As margens da arte - criação e compromisso político”, que aconteceu no segundo semestre de 2009, no Centro de Estudos e Documentação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), apresentou uma seleção de material prioritariamente gráfico que ilustra amplamente esse território. Eram 230 cartazes, postais, capas de revistas, livros de artistas e outros formatos, de 150 autores, entre eles, Diego Rivera e André Breton, além de muitos desconhecidos e outros tantos anônimos. Quanto às temáticas da exposição, em si, encontravam-se críticas as mais diversas, por meio de ironia, metáforas ou mesmo agressões contundentes, que tinham como foco o consumismo, as diferenças sociais, os conflitos políticos, étnicos, sociais ou religiosos, bélicos ou não, como a guerra fria, todos acontecidos em um período específico, qual seja, a segunda metade do século XX. Ainda eram objeto dos trabalhos apresentados discriminações de toda a espécie, as figuras de líderes políticos e até organizações institucionalizadas, mesmo no campo da arte, como os museus.



A crescente industrialização então acontecida, o desenvolvimento dos meios de comunicação e a expansão do consumo, entre outras razões, segundo o curador Guy Scraenen, neutralizaram a voz da sociedade ocidental nas últimas décadas, fazendo com que as relações entre criação artística e o compromisso político chegassem a níveis inusitados, ou seja, a níveis muito baixos.

Diante desse fenômeno, que é também político, social e, porque não, econômico, numerosas inquietações, tanto conservadoras como progressistas, atingiram o meio cultural: nem uns nem outros conseguiam espaços adequados para se colocar. E a sociedade como um todo, então, encontrou um viés para se manifestar, por meio das chamadas artes marginais, especialmente da comunicação gráfica impressa. Isto porque determinadas manifestações visuais não convencionalmente consideradas como arte, graças ao imediatismo, a um certo grau de efemeridade e mesmo à potência do impacto da imagem, caracterizam-se como um dos veículos de transmissão mais idôneos para determinados posicionamentos ideológicos.

Além disto, havendo ligações diversificadas entre arte e política, foi possível conectar idéias políticas a modos de produção e disseminação alternativos. Então, estes três eixos, arte, causas políticas e difusão impressa entrecruzam-se, dando origem a diversificados produtos, gráficos, preferencialmente.

Embora na sua totalidade, o material apresentado na exposição seja datado entre 1933 e 2008, sua maioria está compreendida entre 1960 e 1980, período de grandes transformações nas formas artísticas, dada a intenção de se libertarem de uma espécie de unicidade de estilo ou de movimento, bem como da originalidade - ainda esperada - do objeto artístico.

Assim, os produtos gráficos passaram a ser meios alternativos de distribuição,

por serem múltiplos e de baixo custo. É interessante lembrar que não se trata de uma inovação, pois a difusão impressa das artes visuais tem como precedente, por exemplo, no início do século, os futuristas que se utilizaram também de meios gráficos, tanto quanto as posturas pacifistas e de denúncia de injustiças dos dadaístas e surrealistas, aspectos presentes por meio de traços, às vezes, discretos, nos produtos apresentados naquela exposição.

Quanto ao surrealismo, por exemplo, tinha sua ação concretizada, na década de sessenta, em inúmeros periódicos publicados para a difusão de informação “artística, política e cultural”. Entre eles, começa a circular no meio universitário alemão a publicação radical de esquerda “Koncet”, que se definia como “revista independente de cultura e política”, cuja editora, Ulnike Mainhoff, abandonou-a em 1969, para se integrar ao grupo armado conhecido como Baden-Mainhoff.

Por outro lado, o movimento holandês denominado “Prono” buscou na ironia e no anarquismo traços dadaístas para as imagens exibidas na revista intitulada “Revo”, que circulou de 1965 a 1967; seu primeiro número, logo ao sair, foi certificado e destruído pela polícia.

O fato é que a apropriação, por parte dos artistas visuais, de recursos da cultura popular para inter-relacionar arte e crítica política, atingia suas intenções de, ao simplificar mensagens, socializá-las, atingindo um público maior e com menor condição de acesso a arte consagrada ou mesmo à crítica social mais sofisticada.

O conhecido movimento dos estudantes franceses de maio de 1968, contra o imperialismo, o capitalismo e o Gaullismo (as políticas públicas e internacionais do governo De Gaulle), talvez o mais importante movimento social e político francês do século XX, também produziu diversos cartazes e panfletos distribuídos - e, possivelmente, criados - na Universidade de Strasbourg e na École des Beaux Arts de Paris,

os quais consistem em importantes documentos da categoria ora em foco, por meio do acervo do MACBA, apresentado na mostra “As margens da arte...”. Muitos desses documentos eram apócrifos, por motivos óbvios. Entre eles, destacam-se cartazes com os dizeres “votar contra o capitalismo não é suficiente” (voter contre capital ne suffit pas) e “é necessário o negro para sair do vermelho” (il faut du noir pour sortir du rouge), este último, notadamente polissêmico.

Outros trabalhos apresentados naquela exposição têm sua origem no Festival 200, do final da década de 60, na Dinamarca, coordenado pelo historiador Troels Andersen, anarquista não violento. Neste festival, diversos artistas apresentaram colagens, imagens manipuladas e técnicas mistas, articulando manuscritos com textos mecanográficos que exploravam simultaneamente as dimensões semânticas e visuais. Esta última constitui-se em criação de linguagem que, radialmente, serviu como um dos recursos mais significativos dos quais se serviram os artistas visuais para transmitir mensagens de forte impacto, destinados a “despertar consciências”. Naquele período, os artistas também se serviram da poesia visual e concreta; entretanto a divulgação e aceitação da poesia concreta eram mais restritas do que as dos cartazes. Todavia, o princípio de associar imagens e palavras, ou seja, o de produzir textos híbridos, ou miscigenados, ou sincréticos, para uns, ou intertextualizados, segundo outros, transita gradativamente, de meados do século XX a inícios deste século, do campo da verbalidade para o da visualidade, sendo que, na contemporaneidade, o “epicentro” do campo das inter-relações entre visual e verbal se instala na visualidade, e não na verbalidade.

Mas nos anos 60 e 70, slogans com jogos de palavras, combinando imagens e palavras (ou apenas cores e palavras) em cartazes de grande tiragem, serviram a movimentos de conscientização com objetivos diversos, como a defesa dos direitos humanos, o das mulheres, das minorias étnicas e de diversas classes oprimidas.

Entretanto, nos trabalhos mostrados na exposição “As margens da arte - criação e compromissos políticos”, as motivações para a criatividade lingüística não eram unicamente estéticas, pois visavam à necessidade de burlar a censura e escapar do controle governamental - de vários países inclusive latinos, como Argentina e Brasil - para colocar em circulação mensagens de denúncia social e política.

Falácias e Profissionais

Mas o alvo daquela exposição – e desta espécie de arte – não era ou é apenas a política no sentido de criticar ou mesmo atacar o poder político, ou seus representantes, na medida em que os meios de comunicação se tornavam atores cada vez mais poderosos do jogo de forças sociais, de modo que os artistas também se opuseram a mais esta forma de hegemonia, não do poder político, mas ao poder da própria indústria da comunicação, em si.

Ou seja, diversos modos de preponderância de segmentos sociais sobre outros são objetos da coleção apresentada, e não só a política no seu sentido mais comum, qual seja, o da política governamental. Por exemplo, um cartaz com a foto de um policial atacando um manifestante denuncia por meio da frase “a arte de hoje não tem lugar no museu”, ao mesmo tempo coloca em questão o poder opressor da polícia e a arte institucionalizada.

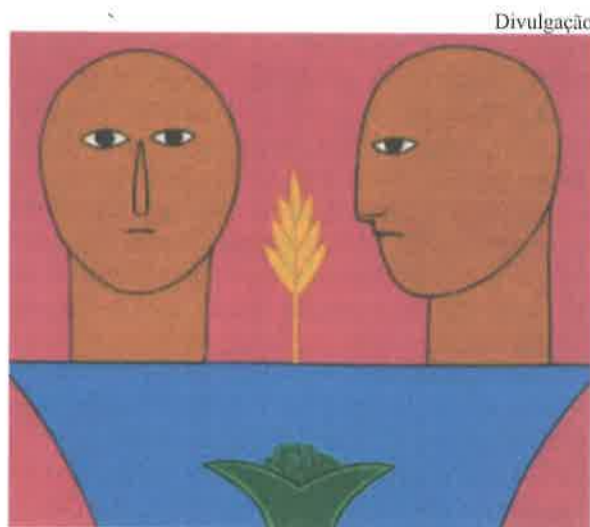
A subversão dos símbolos nacionais também consistiu em uma fonte de articulações e confrontações entre arte e poder, segundo apontou a mostra, como na obra “Poé/líticas”, do brasileiro Júlio Plaza (1977); as manipulações de passaportes e mapas de Alfredo Jaar (1992); os dólares com traços de balas, na obra “Bang, bang, bang”, de Samaral; e os “cruzeiros brasileiros”, manipulados por Cildo Meirelles. Nós, brasileiros, e nossas problemáticas, estávamos presentes na mostra espanhola, portanto.

No seu conjunto, a seleção de obras da exposição constrói uma paisagem fronteira entre os campos da arte e da ideologia, os quais atravessam diagonalmente os âmbitos da criação, do ativismo político e da criação artística. Esta paisagem foi composta, nessa exposição, inclusive, não somente pelas linguagens visuais e verbais, pois incluía ainda um trabalho sonoro, a obra “Campaign”, de 1973, de autoria do alemão Ferdinand Kriwet, qual seja, uma montagem sonora na qual se justapõem discursos dos candidatos às eleições presidenciais americanas de 1972, Richard Nixon e John Mc Govern.

Enfim, já no seu título a exposição se confessa marginal (“as margens da arte”). E a exposição não se situava no Museu, propriamente dito, mas no seu Centro de Estudos e Documentação, que é um anexo ao MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona). E uma das suas obras mais representativas – porque reproduzida em um folder – diz que a arte de hoje não tem lugar nos museus. A própria mostra foi, portanto, espaço e campo de confronto entre forças opostas, ou seja, um exercício de política. Nisto, ela foi coerente.

Entretanto, não era permitido fotografar e nem filmar a exposição. Isto era coerente com a proposta da mostra? Não houve um catálogo. Isto seria coerente com a proposta de socialização das informações e conhecimentos da arte gráfica? Apenas havia um pequeno folder que, próximo à data do fechamento da mostra, estava disponível apenas em catalão (havia um em espanhol, mas estava esgotado).

Por tudo isto, sobrevivem algumas questões: o que é arte? Qual é o lugar da arte? Qual o papel dos espaços institucionalizados em relação à arte? Como pode se dar a socialização da arte? Quais são os compromissos dos que professam determinadas concepções contemporâneas de arte com seus interlocutores, o público? Ou a arte contemporânea não quer ter – ou não precisa de – interlocutores?



Antonio Maia

César Romero-ABCA/BA

Nossa idade contemporânea tem nos trazido verdadeiros absurdos. Parte-se do pressuposto que todo mundo tem razão, método primitivo, que apazigua egos. Assim para o manual da convivência hipócrita, ninguém quase contesta as verdades emprestadas, as falácias.

Hoje todo mundo é tudo: compositor, ator, artista plástico, cantor, poeta, decorador, estilista, dançarino, instrumentista, cabeleireiro, cineasta e muito mais.

Em contraponto ninguém é mentiroso, fofoqueiro, desonesto, corrupto, sonegador, falsificador, estelionatário, burro, prepotente.

Num caso e no outro não é necessário escola, são auto-didatas. Talento não se aprende, é inato para o bem e para o mal. Inteligência e esperteza não são próximas.

As escolas, as universidades têm papel fundamental no aprendizado, formam cidadãos e dão diretrizes e *status* profissionais. Mas não garantem bons profissionais. Nem todos que se graduam são bons em suas escolhas, tão pouco os auto-didatas são ruins no seu fazer. O que realmente conta é o produto, o resultado final, a obra realizada.

O fazer constante produziu grandes profissionais, em diversas áreas, que se transformaram em realidade factível. Podemos citar alguns exemplos: Nas artes plásticas: Alfredo Volpi, José Antonio da Silva, Antonio Maia, Waldomiro de Deus, Francisco Rebolo, Raimundo Oliveira, Arthur Bispo do Rosário, Rubem Valentin, Agnaldo dos Santos, Tomie, Mabe, Miguel dos Santos, João Câmara e José Altino. No cinema: Glauber Rocha, Jodie Foster, Marcela Cartaxo, Anselmo Duarte, Carlos Manga, Gilda de Abreu, Lima Barreto, Oscarito, Zezé Macedo. Na literatura: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, Joaquim Cardoso, Adélia Prado, Câmara Cascudo, Antonio Rizerio. No teatro: Grande Otelo, Darcy Gonçalves, Procópio Ferreira, Bibi Ferreira. Na arquitetura: Oscar Niemeyer, Cláudio Bernardes. Na música: Nelson Cavaquinho, Cartola, Pixinguinha. Na moda: Paul Poiret, Jean Patou, Coco Chanel, Jacques Doucet. Apenas algumas áreas como ilustração, sem esquecermos jornalismo, a crítica de arte, a dança e outros.

O exagero chegou a limites risíveis, alguém faz

uma “peça de teatro” no curso infantil, diz-se ator. Pinta-se uma, duas, três telas e é artista plástico. Canta numa festa de aniversário é cantor. Escreve frases banais é poeta. Dança nos sábados agitados, pulula nas bandas da moda, é dançarino. A noção de profissionalidade parece ter acabado, tudo é improvisado, mambembe.

É fato entender-se que todos iniciam carreira, sem muita informação, qualidade e conhecimento profundo do ofício. O diferencial é a constância na escolha, a perseverança, o estudo, o cuidado e a ética. Absurdo é colocar-se “profissional” por um evento isolado.

Hoje se é tudo e se é nada. Busca-se desesperadamente a glorificação pessoal, que chega ao constrangimento.

O exercício dos direitos culturais é lei, e valoriza o Brasil. O improvisado travestido de arte, desabona.

Na Constituição da República Federativa do Brasil, de 5 de outubro de 1988, lê-se alguns Direitos e Garantias Fundamentais: “Ninguém será obrigado a fazer ou deixar de fazer alguma coisa senão em virtude da lei” e mais “É livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”, “É livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”, “É livre o exercício de qualquer trabalho, ofício ou profissão, atendidas as qualificações profissionais que a lei estabelecer”. Mas entende-se como convém, o que é nefasto.

Em artes visuais os egos inflamados, de aço inoxidável estão em desmedida com o juízo de realidade. São consideradas artes visuais: desenho, pintura, gravura, fotografia, escultura, cinema, instalações, arquitetura, *web design*, identidade visual, decoração, paisagismo, vídeo, design, produção gráfica, artedigital, holografia, sinalização, *gestalt*, arte-educação, comunicação visual e moda. Neste campo que na sua essência não é uma ciência, embora possa e deva fundamentar-se nela, é coisa em parte interpretativa, tem seus sinais e sintomas que dá legitimação, espaço, método para o exercício do trabalho. Em artes visuais não existem verdades absolutas, matemáticas. Aí se instalam os professores de Deus, com suas “convicções dirigidas” e plano de especulações sem fundamentos. Surgem curadores, do nada, especialistas em arte contemporânea, produtor cultural, crítico de arte, júris de salões, consultores de arte, montadores, mestres em arquitetura cenográfica, iluminotécnico e muito mais. Todos se auto-proclamam “profundos conhecedores de arte”. Alguns têm grande habilidade em tramitar papéis, conseguir patrocínios privados e públicos sem respaldo. Tudo fica num amadorismo provinciano, num “achismo” desinibido, sem sustentação teórica ou prática. Quanto mais esperto, mais contemplado. Lei de Gerson!

Fica claro que “todos são iguais perante a lei”, e podem desenvolver carreira de sucesso, buscar estratégias de comunicabilidade, apoiados no conhecimento. Tornam-se necessárias análises bem fundamentadas e critérios. Adivinhações ficam para “as cartas que não mentem jamais”.

Amélia Toledo: a felicidade contra a alienação

Alessandra Simões-ABCA/DF

O frescor criativo da artista Amélia Toledo nunca esmaeceu com o passar do tempo. Pelo contrário, com mais de oitenta anos de vida, sua força é cada vez maior, como mostra sua participação na exposição *Experimentando Espaços*, organizada pelo curador e crítico de arte Agnaldo Farias, no Museu da Casa Brasileira, em São Paulo. Ali, Amélia instalou no muro do fundo do jardim, uma longa chapa horizontal de metal espelhado que reflete uma grande coleção de pedras grandes e coloridas, ricas em matizes e texturas, "(...) atraente como a primeira pedra brilhante que logrou sensibilizar um homem, o primeiro homem, que a guardou consigo acreditando tratar-se de um talismã", explica Farias. Este fascínio despertado pela obra de Amélia sempre me atraiu. Especialmente a partir da visita que fiz à exposição *Entre, a obra está aberta*, no Centro Cultural Fiesp, em 1999. Como outros visitantes, fiquei horas perambulando pelo espaço, desfrutando de um encantamento especial, tendo a sensação de voltar a ser criança. Desde lá, persegui a artista. Fiz um trabalho acadêmico durante o mestrado na USP, falando da relação entre a dimensão mítica e ritual em sua arte, e um perfil da artista para a TAM Magazine. Nesta época, conheci Amélia pessoalmente e fiquei profundamente agradecida por ter sido tão bem recebida em sua encantadora casa. Tempos depois, fiz uma entrevista com a artista, que reproduzo abaixo. Pretendíamos publicar o material em uma revista que acabou não saindo do prelo.

Nesta entrevista, falamos do vigor e do encanto com que sua obra vem conquistando o público em diversas partes do país. Suas exposições, compostas por instalações, pinturas e objetos que convidam o espectador a participar de um ambiente onírico, quase místico, são a prova maior de sua singularidade. Partindo de elementos naturais, como pedras, conchas, areia, caramujos, que se transformam em uma infinidade de peças, até chegar a mais alta tecnologia, com instalações que convidam o espectador a participar da obra, Amélia se tornou um dos grandes nomes das artes brasileiras. Mostra que seu maior dom tem sido o de cultivar a alegria e a esperança.

Alessandra Simões - Nos últimos anos, seu trabalho vem despertando um impressionante interesse no público em geral. A exposição *Entre, a obra está aberta*, no Centro Cultural Fiesp, em 1999, pode ser considerada um divisor de águas sobre a importância de seu trabalho na história das artes visuais?

Amélia Toledo - Realmente, a exposição fez tanto sucesso que chegou a ficar muito mais tempo em cartaz do que estava previsto. Também passou a ser realizada em outras cidades, claro, com algumas mudanças. Naquela época, em São Paulo, eu tive uma grande surpresa com a receptividade do público. Os depoimentos nos "livros de ouro" da exposição mostraram o quanto as pessoas ficaram fascinadas. João Frayze-Pereira, pesquisador da área de psicanálise, na USP, chegou a fazer um estudo muito interessante sobre esses depoimentos. Ele mostrou que a generosidade e a alegria foram alguns dos sentimentos despertados no público. As pessoas simplesmente ficavam muito felizes.

AS - Para quem visitou a exposição a sensação era de que havia algo de mágico no ambiente. As pessoas pareciam se desligar completamente do caos da avenida paulista para vivenciar a paz sugerida pelos generosos espaços interativos, o trabalho da luz, as pedras. A que a senhora atribui todo este fascínio?

AT - A reação do público sempre me surpreende. A própria obra é um mistério. É como ter um filho, a gente



Mariana Chama

cria e depois solta para o mundo. Não temos controle sobre o que vai acontecer. Mas o que tem sido frequente no meu trabalho é este despertar para a felicidade. Meu trabalho fala de vida. E quando as pessoas ficam felizes eu me sinto ainda mais feliz.

AS - O seu trabalho fala de vida enquanto há tanta morte e violência no mundo de hoje.

AT - É exatamente disso que quero falar; das coisas bonitas, da natureza. As pessoas estão alienadas, só vêem o lado feio do mundo. Na televisão, só vemos horror. É claro que existem muitas coisas sinistras, mas elas se amplificam porque as pessoas só falam nisso. Tem quem se atraia pela desgraça, mas eu torço pela vida. Quero mostrar o outro lado, que a força positiva pode superar a negativa. Pode parecer uma crença cega, mas é minha esperança, meu modo de ver o mundo.

AS - É curioso porque vemos essa tendência até mesmo no mundo da arte contemporânea, que tem valorizado imagens tortuosas, perturbadoras. Fazer uma arte que incita a felicidade e o prazer é uma maneira de protestar contra este consenso geral, é uma forma de fazer política?

AT - Eu acho que sim, pois para mim política significa ter amor e respeito ao ser humano e à natureza. Sempre acreditei nisso.

AS - De certa forma, "remar contra a maré" no mundo das artes foi algo que acabou prejudicando o reconhecimento de sua obra por parte da crítica?

AT - Optei pelo caminho da sensibilidade. E nas artes sempre houve uma preferência por outro tipo de trabalho, por um público que tivesse mais informação teórica. Foi uma coisa muito marcante na geração anterior: Na época da ditadura, fiz arte política, mas acabei mudando de caminho, o que poderia ser considerado um horror para algumas pessoas. Eu gostava mais do Tropicalismo, que na época fazia muito sentido. Mas não acreditava em determinadas correntes, mais racionais, que deixavam a emoção e a liberdade de fora. Meu marido era do "partidão" e saiu desiludido.

AS - A senhora não chegou a se sentir desanimada com tudo isso?

AT - Nunca parei de trabalhar; havia um impulso interno muito forte que me movia. Naquela época, poucos críticos reconheceram a qualidade do meu trabalho. Muitos tinham um olhar acadêmico, cheio de teorias, preconceitos. Tem artista que pára de trabalhar; fica resignado, mas eu nunca liguei para isso. Tive o apoio de pessoas mais sensíveis, ligadas à vida. Algumas gostavam muito do meu trabalho, como Mario Pedrosa e Casimiro (Xavier de Mendonça). Hoje, a crítica está revendo isso. Agnaldo Farias, por exemplo, disse que meu trabalho mudou a cabeça dele. E meu trabalho sempre teve a ver com ecologia, o futuro da terra, o orgânico. É muito mais emocional do que analítico.

AS - Vejo um paradoxo muito interessante nisso. Como afirmou, certa vez, a crítica Ana Maria de Moraes Beluzzo, sua obra parece trabalhar entre a fronteira da visão investigativa do cientista e a curiosidade nata da criança diante dos mistérios do universo.

AT - Isso é muito interessante porque meu trabalho vem fazendo um enorme sucesso entre as crianças. Das 8 mil pessoas que visitaram a exposição *Entre, a obra está aberta*, que aconteceu em Florianópolis, 5 mil eram crianças. Com esta exposição, descobri uma reação nas crianças que nunca pensei que pudesse acontecer. Elas entendiam e se familiarizavam muito rapidamente. Há depoimentos fantásticos. Teve um garoto de cinco anos que queria morar lá, perguntou se havia comida porque gostaria de ficar lá para sempre.

AS - Há um programa proposital em colocar a criança como um espectador privilegiado em sua obra?

AT - Foi um caminho natural. O trabalho tem muito a ver com o lúdico, com a brincadeira. Não tenho uma intenção clara, um propósito em relação a isso, é o que vem à minha cabeça. Algumas coisas sim, foram feitas com inspiração direta no mundo infantil. Um exemplo é a peça *Glu-Glu*. Acordei de madrugada pensando em algo que tivesse a ver com criança e me veio o chocalho na cabeça. Também estou terminando um livro infanto-juvenil, que trata da história de Juca, personagem inspirado numa pedra da Escandinávia que parecia o Saci Pererê. Mas a criança não é um espectador privilegiado na minha obra. A criança que gosta do meu trabalho é a criança que também existe dentro de todos os adultos, independentemente de sua procedência, escolaridade, etc. Para apreciar minha obra não é necessário este tipo de pré-requisito. É um processo totalmente democrático.

AS - De onde vem este olhar cientista em sua obra, que fala de tantos fenômenos naturais, como a luz e as pedras?

AT - Fui criada por pais cientistas. Eles queriam que eu fosse cientista. E a arte tem tudo a ver com isso porque a ciência também precisa da intuição, é o terreno da criação. Encontrei na ciência lógica racional, discursiva, mas definitivamente não sou uma pessoa com cabeça muito racional. Trabalhei com meus pais, aprendi cortes citológicos, técnicas de laboratório, fiz viagens. Tudo isso me marcou muito e pode ser visto em minha obra. Por exemplo, quando era criança fizemos uma viagem especial. Entramos num túnel, em uma geleira, até hoje me lembro da água petrificada, seu cristais multifacetados, a ideia de estar em um buraco, do olhar para dentro de si mesmo, da relação com o micro e o macro. Tudo isso está em minha obra.

apoio gráfico

imprensaoficial