

Jornal da abca

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

Editor: Carlos Soulié F. do Amaral

Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves

Ano VIII - Nº. 23 - Maio de 2010

COM NOVA DIRETORIA, ABCA ENTREGA PRÊMIOS NO SESC SP

Douglas Mansur



Esq. para a dir.: Carlos Soulié do Amaral, Elvira Vernaschi, Neide Marcondes, Ana Cristina Carvalho, Claudia Fazzolari e Lisbeth Rebollo Gonçalves

Mário Cravo Neto



Mário Cravo Junior, prêmio pelo percurso. P. 3

Esta edição do Jornal da abca se abre com alegria. E, também, tristeza. No campo da alegria está a disposição da nova diretoria para empreender realizações que valorizem o exercício da crítica; está a consolidação do Estatuto de nossa entidade, de acordo com as exigências do novo Código Civil; estão os artigos e estudos carregados de informações, análises e reflexões que abordam a multiforme produção plástica do País, do continente e do mundo e, ainda, um especial resgate histórico da chegada ao Brasil de marchands italianos, os Fioccas e os Boninos. Fixando-se os primeiros em São Paulo e os segundos no Rio, viriam a ter importância

marcante no desenvolvimento de nosso mercado de arte. Também no campo da alegria está a festa de premiação dos artistas, dos críticos e de personalidades que, em eleição nacional rigorosamente democrática e secreta, foram apontados como destaques em 2009. No campo da tristeza, a perda de Esther Emilio Carlos (pág. 15) e de Lélia Coelho Frota (que tem um poema de seu livro *Menino Deitado em Alfa* nesta página). Eleita para receber o Prêmio Mário de Andrade, entregue a seu representante no dia 25 de maio, Lélia faleceu no dia 26. Mas, antes, teve o contentamento de saber que era merecedora do apreço e da estima de seus colegas. Saudades.

Divulgação



Memória Cultural por José Armando Pereira da Silva: Domus, a primeira galeria de arte moderna em São Paulo (final da década de 1940). Da esquerda para direita: Nino Fiocca, Ana Maria Fiocca, o pintor Rebollo e jornalista. P. 18

SÉCULO XX (Só Assim)

Ser,
viver na terra,
entre o milharal e a montanha.

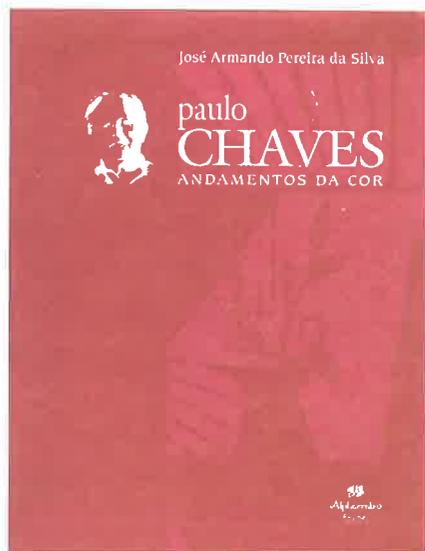
Descer
para o rio,
passar o barco
para o outro lado:
o do mar.

Um poema de Lélia Coelho Frota

Sumário

Prêmios ABCA	3
César Romero – Patrimônio Intangível	7
Vicente de Pécia – Efeitos “Transformadores” na Arte	8
Joice Gumiel – “Baycroc”. Arte urbana. Grafite	9
Alessandra Simões – entrevista: Adélia Borges, Gigante das formas	10
Zuzana Paternostro – A Perspectiva das Coisas: A natureza-morta na Europa - séculos XVII-XVIII	12
Neide Marcondes – <i>Sphères > arte e design no mundo de esferas espumantes</i>	14
Angela Ancora da Luz - <i>In memoriam: Esther Emílio Carlos</i>	15
Annateresa Fabris – <i>Gordon Matta-Clark ou da desestabilização do espaço</i>	16
João Frayze-Pereira – O gesto construtivo de Camila Tannus: uma pintura grávida de pintura	18
José Armando Pereira da Silva – Domus, a primeira galeria de arte moderna em São Paulo	20
Pilar Parcerisas – Arte y contexto. Hacia una definición del espacio público y el arte político	22
José Roberto Teixeira Leite – MuBE comemora seus 15 anos com exposição de Victor Brecheret	24

Resenha



Bienais, quando Paulo Chaves definiu uma expressão reconhecida pela textura rica e elaborada, abstrações-relevos onde o crítico Geraldo Ferraz via reminiscências mitológicas. Documenta sua última fase, nos anos 1980, quando sua pintura ganhou maior variação cromática e um desenho mais expansivo, gestual. Uma coletânea de textos críticos que refletem a recepção da obra de Paulo Chaves fecha a publicação.

Paulo Chaves – Andamentos da cor, de José Armando Pereira da Silva, Edições Alfabeta, recoloca a obra desse pintor, nascido em 1921 e falecido em 1989, na pauta histórica da abstração informal, vertente das artes plásticas que, a partir dos anos 1950, com as Bienais, desenvolveu-se com grande força, paralelamente à abstração geométrica. O trabalho acompanha sua trajetória desde a infância e adolescência em Iguape, cujas paisagens serviram de inspiração às suas primeiras paisagens, e depois, em Santo André, onde teve seu aprendizado com Waldemar Kurt Freysleben, tomou contato com o movimento artístico e iniciou sua participação nos salões de arte e outras atividades culturais da cidade em grande expansão econômica. Nos anos 1960, acompanha-o no circuito artístico paulistano e nacional, com presença nos salões de arte moderna (onde recebeu vários prêmios) e nas

A AICA Suécia - associação sueca de críticos de arte vem promovendo importantes seminários e debates no âmbito da crítica. Suas publicações em inglês estão sendo distribuídas mundialmente. A mais recente *Pressures on Art Criticism* já se encontra na sede da ABCA.

Palavra da Presidente

A nova diretoria que assumiu a ABCA, em novembro passado, trouxe como proposta a atuação no sentido da consolidação da Associação na cena cultural do País, mantendo as conquistas realizadas mas modernizando e intensificando suas ações.

Iniciamos nossas atividades com um intenso trabalho burocrático, urgente e necessário, para o devido ajuste dos estatutos à nova legislação voltada às associações civis, que entrou em vigência no Brasil. No mês de maio, finalmente, habilitamos a ABCA no novo contexto e pudemos regularizar as práticas e projetos associativos.

A presidente da ABCA participou, com recursos pessoais e como membro do Conselho Administrativo da AICA, da reunião semestral da nossa entidade internacional, evento realizado em Paris, em março passado, quando se fez um balanço do trabalho desenvolvido pelas mais de 70 associações nacionais ligadas à AICA e discutimos linhas de atuação no campo cultural mundial.

Nossa Associação foi novamente destacada como uma das seções mais ativas, nesse contexto. Durante a reunião, discutiram-se as publicações que estão sendo realizadas e a presidência da AICA manifestou interesse em co-editar com a ABCA, em francês, um livro sobre o Congresso Extraordinário de Crítica de Arte, realizado em 1959, pouco antes da inauguração de Brasília, ocasião em que se discutiu a nova capital como “Síntese das Artes”.

Entre março e abril, a nomeação dos candidatos ao Prêmio ABCA e a premiação relativa ao ano de 2009 colocaram em evidência importantes profissionais, personalidades e instituições do campo artístico do País. Já com cobertura da imprensa, nesta etapa, a cerimônia de entrega dos Prêmios, com o apoio do SESCSP, realizada no SESC- Vila Mariana, representa a culminância de mais um processo de ação integrada dos críticos da Associação, o que acontece com pleno sucesso.

Lançamos, neste evento, o Jornal da ABCA n. ... , apenas *on line*, estando em processo a providência da versão impressa, logo a seguir, uma vez que já dispomos agora do acesso necessário à conta bancária institucional. O jornal continua a ser produzido sempre com o apoio da IMESP – Imprensa Oficial, com design gráfico de Marta Simões. Além de artigos sobre diversos temas e, em especial, sobre a Premiação de 2009, o presente número traz entrevista e resenhas. A proposta é ir construindo um retrato dos fatos artísticos importantes em diferentes estados e regiões do País, assim como abrir debates e projetar a prática da crítica. Encontra-se no prelo o próximo volume da Coleção Crítica de Arte que tem por título Crítica de Arte e História da Arte: Desafios Transdisciplinares, co-editada com a IMESP, exemplar coordenado por Neide Marcondes e Cláudia Fazzolari.

Para o segundo semestre, prepara-se, em parceria com o Arquivo de Crítica de Arte, com a ECA-USP e com o Instituto Cervantes, um Seminário a ser realizado em São Paulo sobre o tema Arte e Política: Rumos Cruzados. Com este encontro crítico, a ABCA se une às instituições culturais que se propuseram a concentrar ações em torno da proposta da próxima Bienal de São Paulo.

Queremos agradecer a todas as instituições que vêm colaborando com a ABCA em eventos e parcerias: a Universidade de São Paulo, a IMESP - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e o SESCSP - Serviço Social do Comércio de São Paulo. Um agradecimento especial devemos a Conteúdo Assessoria Comunicação S/S Ltda. Com tais apoios, vemos reforçadas nossas possibilidades de contribuição no cenário da cultura brasileira.

Lisbeth Rebollo Gonçalves
Presidente

Contatos com a presidência:
abca@abca.art.br

Expediente

Diretoria ABCA 2009/2012:

Presidente
Lisbeth Rebollo Gonçalves

1º. Vice Presidente
Ana Cristina de Carvalho

2º. Vice Presidente
Angela Ancora da Luz

Secretário Geral
Claudia Fazzolari

2º. Secretário
Neide Marcondes

1º. Tesoureiro
Carlos Soulié F. 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 Pécia

Comissão de Credenciais

Carlos Perktold
Nilza Procopiak
Olívio Tavares de Araújo

Jornalista responsável:
Carlos Soulié F. do Amaral MTb 8542

Comissão Editorial:

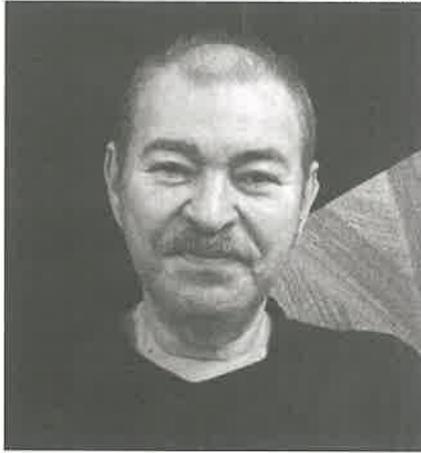
Lisbeth Rebollo Gonçalves, Carlos Soulié F. do Amaral, José Armando Pereira da Silva, Alessandra Simões e Cláudia Fazzolari.

Projeto Gráfico: Martha Simões

PRÊMIOS ABCA 2010

Prêmio Gonzaga Duque (Crítico filiado pela atuação durante o ano)

Divulgação



Raul Córdoba/PB

Artista plástico, professor universitário aposentado, pesquisador e escritor. Foi membro da Comissão Nacional de Artes Plásticas; Delegado Brasileiro do Conselho Mundial de Artesanato; Coordenador do Núcleo de Arte Contemporânea/UFPB; Diretor-fundador do Museu de Arte Assis Chateaubriand de Campina Grande; Assessor da Fundação Espaço Cultural da Paraíba e membro do Conselho de Cultura da Cidade do Recife. Integra a Ong Rede, responsável pelo intercâmbio entre artistas paraibanos e suíços. Trabalha na organização e curadoria de salões de arte, de seminários e workshops. Como artista plástico realizou inúmeras exposições individuais e coletivas no Brasil, França, Bélgica, Portugal, México e Chile, entre as quais: Instantâneos - Arte Atual de Berlim (Museu do Estado, Berlim, 1989). Entre suas publicações: Os Anos 60, com Chico Pereira (sobre a arte na Paraíba) (UFPB-FUNARTE, 1980); ALMANAC (UFPB); Fragmentos (Ed. FUNESC); Caminhos de Pedra, com Betânia Luna e Jane Pinheiro, sobre as calçadas de pedra portuguesas do Recife.

Prêmio Mário Pedrosa (Artista de linguagem contemporânea)

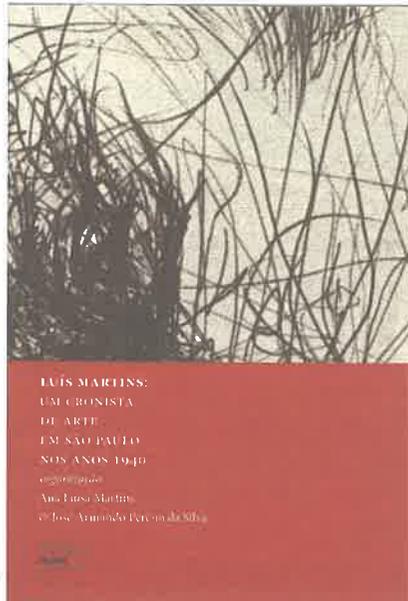
Guga Melgar



Daniel Senise/RJ

Artista plástico, criador de uma linguagem que o singulariza na cena contemporânea nacional. Destacado integrante da chamada Geração Oitenta desde então o artista vem participando de mostras coletivas de relevo internacional, entre elas a Bienal de São Paulo, a Bienal de La Habana, em Cuba, a Bienal de Veneza, a Bienal de Liverpool, a Trienal de Nova Delhi. Com grande inquietude sua obra experimenta a materialidade de corpos orgânicos em transformação. Daniel Senise tem exposto individualmente em museus e galerias no Brasil e no exterior, entre eles, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, o Museum of Contemporary Art, em Chicago, o Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, México, entre outros espaços dedicados à arte contemporânea.

Prêmio Sérgio Milliet (Autor por pesquisa publicada)



Ana Luisa Martins e José Armando Pereira da Silva (SP), pela publicação do livro Luis Martins: um cronista de arte em São Paulo nos anos 1940 (São Paulo: MAM/SP, 2009)

A autora é editora, redatora e tradutora. Publicou o livro *Aí vai meu coração*, que reúne memórias pessoais, cartas de Tarsila do Amaral e de Ana Maria Martins pela Editora Planeta, 2003. Tem contos publicados na revista *Escrita* e no jornal *O Estado de São Paulo*.

O autor é crítico de arte, pesquisador, mestre em História do Teatro pela Universidade de São Paulo. Publicou o livro *Província e vanguarda – Pintura e poética* (com Days Peixoto da Fonseca), *João Suzuki – Travessia do sonho e organizou a obra Guido Poianas – Retratos da cidade*.

Prêmio Mário de Andrade (Trajetória de crítico, filiado ou não)

Divulgação



Lélia Coelho Frota/RJ

Escritora, historiadora e crítica de arte. Recebeu o Prêmio Gonzaga Duque da ABCA (2005). Dirigiu o Instituto Nacional de Folclore (FUNARTE), o IPHAN, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Curadora das representações brasileiras das Bienais de Veneza (1978/88) e da Mostra Brasil, Arte Popular Hoje - Projeto França-Brasil, Grand Palais, Paris (1987). Conceituou e criou a nova exposição do Museu de Folclore Edison Carneiro, no Rio

de Janeiro; Conceituou e instalou o Museu de Arte Popular, aberto em 1990 - no Centro Cultural de São Francisco, João Pessoa-PB. Publicou, entre outras obras: *Mitopoética de 9 artistas brasileiros* (São Paulo: Secretarias Municipal e Estadual de Cultura-Christiani Nielsen, 1975); *Ataide* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982); *Alcides Rocha Miranda, caminho de um arquiteto* (Rio de Janeiro: UFRJ/Banco Icatu, 1993); *Mário de Andrade e a Sociedade de Etnografia e Folclore* (Rio de Janeiro: INF, 1983); *Mestre Vitalino* (1ª Ed. Editora Massangana, Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1986); *Burle Marx: Paisagismo no Brasil* (Brasília de Frankfurt, São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994); *Guignard, arte e vida* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997); *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro – Século 20* (Aeroplano Ed, 2005). Autora de texto introdutório para o livro-catálogo da exposição aberta no Paço Imperial do Rio de Janeiro para as comemorações do centenário do paisagista e pintor Roberto Burle Marx (2009).

Prêmio Clarival do Prado Valladares (Artista pela trajetória)

Carlos Soulié do Amaral



Mario Cravo Junior/BA

Mario Cravo Júnior quis ser astrônomo mas tornou-se escultor. Plasmou formas com o barro dos rios da Bahia e conseguiu

ir para Nova York onde estudou com Ivan Mestrovic, morou no Greenwich Village, frequentou o ateliê de Maria Martins, conviveu com Marcel Duchamp, Max Ernst e Jacques Lipchitz. Tornou-se amigo de Heitor Villa Lobos, de quem fez um busto. Na Bienal de 1951 foi premiado e conheceu Max Bill, que recebeu o grande prêmio internacional do certame. Consciente de que naquele tempo o Brasil não tinha condições tecnológicas para produzir, cortar, fundir e polir aço inox, Mario Cravo voltou-se para os recursos de sua terra, sua cultura e seu meio, “para os elementos acessíveis e apropriados ao meu trabalho”, declarou. Assim, criou esculturas em pedra-sabão, em madeira, em ferro; utilizou material de demolição de igrejas e casarões coloniais, bem como soube aproximar-se dos mais modernos recursos da tecnologia industrial brasileira, como a fibra de vidro e o poliestireno. Em 1963, com 40 anos e quatro filhos, foi para Berlim a convite do senado da Alemanha Ocidental. Trabalhou nas oficinas das antigas guildas germânicas e aprimorou ainda mais seu metier. Tem obras no Museu Hermitage, de São Petesburgo, no MoMA de Nova York, no Museu de Arte Moderna de Jerusalém, em todos os museus brasileiros e, agora com 87 anos, trabalha diariamente no Parque Metropolitano do Pituacu, em Salvador, que abriga mais de 800 obras por ele criadas. Mário Cravo estimulou e formou dezenas de outros artistas, entre os quais Agnaldo dos Santos e seu filho, Mário Cravo Neto, falecido recentemente. É fácil notar, em qualquer obra deste grande mestre, o quanto o Brasil fala forte em invenção e expressão.

Prêmio Maria Eugênia Franco (Curador pela exposição)

Lauro Cavalcanti (RJ), pela curadoria da exposição Rober-



Divulgação

to Burle Marx 100 anos: a permanência do instável (Museu de Arte Moderna/SP de 17 de jul a 13 de set de 2009)

Lauro Cavalcanti é arquiteto, professor universitário e curador. Responsável pela exposição Roberto Burle Marx: a permanência do instável, que aconteceu no Museu de Arte Moderna – MAM, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, aberta em julho de 2009 na comemoração do centenário do paisagista Burle Marx. Inserida no espaço do parque – projeto criado pelo artista - a mostra apresentava ao visitante as obras do paisagista, entre projetos, desenhos, pinturas, maquetes, tapeçaria, jóias e trabalhos em murano. A mostra homenageava Burle Marx, o maior dos paisagistas do século XX e criador da linguagem moderna do paisagismo no mundo. A exposição havia ainda sido apresentada no Paço Imperial do Rio de Janeiro.

Prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade (Instituição pela programação)



Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo (SP)

O Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado

de São Paulo desenvolve em suas diversas frentes de atividades vocação dirigida à pesquisa, à documentação e preservação de obras com destaque à condução de uma política de acesso ao acervo de obras de arte dos palácios em um calendário anual de exposições. Atua ainda de forma comprometida com a fundamentação de um Programa Educativo eficiente e criativo, composto por percursos temáticos e material didático oferecido aos visitantes, gratuitamente. Entre publicações, divulgação de obras, curadoria, conservação e restauro, as ações do Acervo Artístico-Cultural constituem juntamente com as exposições realizadas um modelo de política pública a ser acompanhado.

Prêmio Antônio Bento (Difusão das artes visuais na mídia)



Continuum Itaipu Cultural (SP)

A *Continuum Itaipu Cultural* é uma revista que aborda temas da arte e da cultura brasileiras sob a perspectiva da formação do olhar e do repertório reflexivo de seus leitores. A publicação tem tiragem de 10 mil exemplares, distribuídos gratuitamente aos visitantes do instituto e a um mailing composto, entre outros, de formadores de opinião, artistas, críticos, curadores, produtores, galeristas, diretores e profissionais de instituições culturais e professores e estudantes universitários. Sua primeira edição circulou em julho de 2007 e até o momento foram lançados 26 números bimestrais, que abordaram questões como Arte contemporânea; Língua; Conectividade; Design; A arte da geração entre séculos; e O olhar na arte e na cultura. Com o slogan “Participe com suas ideias”, a cada edição a

revista abre espaço à participação do leitor, que pode enviar trabalhos artísticos, pequenos textos literários ou ensaios, publicados nas versões impressa e on-line.

Prêmio Paulo Mendes de Almeida (Melhor exposição)

Divulgação CCBB



Virada Russa - Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petesburgo, organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, SP, de 15 de set a 15 de nov de 2009

A exposição Virada Russa - a “Vanguarda na Coleção do Museu Estatal Russo de São Petesburgo” exibiu cerca de 120 trabalhos de nomes fundamentais do período da citada produção, como Marc Chagall e Kazimir Maliévitch. Aberta ao público em 15 de setembro de 2009 recebeu obras como a trilogia “Quadrado Negro”, “Cruz Negra” e “Círculo Negro”, de Kazimir Maliévitch, considerada uma das maiores rupturas na história da pintura moderna. O Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo acolheu a mostra após sua passagem por Brasília e pelo Rio de Janeiro em uma iniciativa que demonstra grande coerência em seu programa expositivo, que já havia apresentado ao público (2002) a mostra Gráfica Utópica – Arte Gráfica Russa - 1904-1942 em significativa iniciativa anterior articulada ao ambiente histórico do período.

Homenagens



Douglas Mansur

José Roberto Teixeira Leite

Ingressou na Associação Brasileira de Críticos de Arte em 1956, e esteve na Diretoria da entidade em diversas ocasiões, tendo presidido a associação entre os anos de 1995 e 2000. Entre os mais de trinta livros publicados em sua trajetória de trabalho destacam-se *A Pintura no Brasil Holandês*, *Pintores Negros do Oitocentos*, *Pintores Espanhóis no Brasil*, *Graciano, Pancetti, o Pintor Marinheiro*, *A China no Brasil*, *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*, *Di Cavalcanti e outros perfis*, como resultado de um incansável itinerário de pesquisa e construção crítica. Exerceu a crítica de arte em diversos veículos de comunicação entre estes no jornal *O Globo* e na *Revista Veja*. Lecionou Crítica de Arte, Estética e História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ e na Universidade de Campinas, UNICAMP. É presidente de honra da Asociación Argentina de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Sheila Leirner

Vive na França, desde 1991, e vem trabalhando entre França e Alemanha nas últimas duas décadas. Em 1975, tornou-se crítica de arte no jornal *O Estado de S. Paulo*, ocasião em que ingressou também na Associação Brasileira de Críticos de Arte. Destacou-se atuando como curadora. Foi responsável



Fotos Divulgação

pelos projetos expositivos de duas edições da Bienal de São Paulo – as de 1985 e 1987. A edição de 1985 (XVIII Bienal) – intitulada *O Homem e a Vida* -- tornou-se referência como mostra em que a prática do crítico como curador se evidencia, norteando a leitura das tendências contemporâneas. Recebeu o Prêmio Personalidade Artística do Ano na América Latina, oferecido pela Asociación Argentina de Críticos de Arte. Entre os muitos livros que publicou destacam-se: *Arte como Medida*, Coleção Debates/Crítica (Ed. Perspectiva, São Paulo, 1983), *Arte e seu Tempo*, publicado na mesma Coleção e editora, em 1991, *Horizontes del arte latinoamericano*, antologia de ensaios (Ed. Tecnos, Madrid, 1999) e *O Surrealismo*, junto com Jacob Guinsburg, Antologia de ensaios, coleção Estilo (Editora Perspectiva, São Paulo, 2008).



Vera Chaves Barcellos

Artista multimídia, investigadora da dinâmica dos meios de reprodução da imagem, Vera Chaves Barcellos esteve sempre comprometida com todas as mutações que desde o moderno ao contemporâ-

neo a arte vivenciou, em meio à sua diversa produção. Celebrando – em décadas de atuação nacional e internacional – cerca de quase cinquenta anos de projetos voltados à discussão e ao debate de temas inquietantes essenciais em suas intervenções, a artista instiga o confronto com a alteridade essencial na cena contemporânea. Em sua trajetória é incontornável sua marcante representação no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza (1976) com o trabalho *Testartes*. Recentemente realizada no Museu de Arte de São Paulo MASP, a mostra *Imagens em Migração* (2009) trouxe ao grande público uma ampla retrospectiva da carreira da artista e o contato inclusive com sua atual produção. Lançado na ocasião da mostra, o livro *Vera Chaves Barcellos – Obras Incompletas*, com texto de François Soulages, representa um marco significativo sobre a vasta produção contextualizada de toda a experiência da artista.

Destaques



Programa Monumenta

O Programa Monumenta/Iphan foi criado a partir da articulação de diversos parceiros – BID, UNESCO, Iphan e governos federal, estaduais, municipais – para promover a recuperação de significativos conjuntos urbanos em 26 cidades históricas brasileiras. Suas intervenções sempre buscaram levar as comunidades das áreas recuperadas a descobrir o patrimônio cultural como fonte de conhecimento e de rentabilidade financeira, como meio, portanto, de inclusão social e de preservação permanente.

A divulgação e valorização desse

patrimônio foram reforçadas com um projeto editorial composto de nove coleções diferentes. A escolha dos títulos visou garantir o acesso a obras fundamentais nas áreas de arquitetura, arte e história tanto aos nossos estudantes, pesquisadores, técnicos e restauradores como aos viajantes de todo o mundo, interessados no rico acervo brasileiro. Já foram publicados ou estão no prelo 51 livros, mas a previsão é alcançar a edição de 70 livros ainda em 2010.



Santander Cultural

O Santander Cultural é uma instituição do Grupo Santander Brasil, formado pelos bancos Santander e Real, voltada à integração e à difusão da diversidade das linguagens e dos conteúdos artístico-culturais. Comprometida com a cultura contemporânea, com o conhecimento e com o desenvolvimento sócio-econômico, atua nos campos das artes visuais, música, cinema e reflexão. Empenhado na inserção dos diversos segmentos sociais, o Santander Cultural atua por meio de parcerias estratégicas com áreas de produção cultural brasileira e internacional. Desde sua criação em 2001, o Santander Cultural apresentou 20 grandes mostras de artes visuais, milhares de exposições de filmes, festivais, seminários e cursos, e centenas de shows musicais, workshops e masterclasses. Foram 28 mil atividades em sete anos, aliadas a mais de mil modelos de parcerias um público de cerca de 3 milhões de pessoas – o equivalente a aproximadamente 1,2 mil visitantes por dia. As ações educativas, especificamente, obtiveram nesse período a participação de 412 mil estudantes e professores.

Festa para os eleitos na entrega do prêmio abca 2010

Cerimônia de entrega dos prêmios e troféus aos artistas e críticos que se destacaram em 2009 e aos homenageados da noite, teve música da Europa Central, emoções que não deixaram de transparecer e encontros de conagração num clima de simpatia, cortesia e muito bom humor no auditório e no lounge do SESC da Vila Mariana, em São Paulo, dia 25 de maio de 2010.



Raul Córdula entre a platéia, com seu prêmio



Elizabeth di Cavalcanti, o secretário de Estado Almino Afonso e a presidente Lisbeth no coquetel



1. Ana Cristina Carvalho recebeu de Percival Tirapeli o prêmio pela ação do Acervo Artístico dos Palácios do Governo de São Paulo.
2. Ana Luiza Martins e José Armando Pereira da Silva com o prêmio entregue por Neide Marcondes.
3. Felipe Chaimovich e Lauro Cavalcanti: a melhor curadoria foi para o MAM-SP.
4. O escultor Caciporé Torres entrega a Carlos Soulié do Amaral o prêmio de Mário Cravo Júnior.
5. José Roberto Teixeira Leite e Fábio Magalhães.
6. Ana Maria Belluzzo e Sheila Leirner.
7. Lisbeth Rebolo Gonçalves, Gisele Fratine (com o troféu criado por Vlavianos) e Rodolfo Ataíde: a melhor exposição de 2009 foi a do CCBB.

Patrimônio Intangível

César Romero – ABCA/BA

O Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade busca o registro das manifestações culturais intangíveis dos diferentes povos. De há muito é estudado por antropólogos, sociólogos e historiadores. A partir de 2004 a Unesco buscou incentivar a necessidade do registro e o aprofundamento de questões para levantamento de vivências coletivas e vida psicossocial de indivíduos. Na vastidão continental do nosso país, encontramos bens imateriais que nos dão a noção de pertencimento e pátria, como o samba de roda, cantigas folclóricas, frevo, maracatu, Folia de Reis, bumba meu boi, carnaval, congados, vaquejadas e outros.

O Nordeste brasileiro, tão marginalizado pela chamada "cultura erudita" é aonde palpita a identidade nacional com maior pujança. Dessa maneira tivemos certa "sorte" de não sermos tragados de forma tão brutal pela globalização, pela massificação dos costumes. Resistimos. A nossa alma nativa, apesar das já descaracterizações, mantém tradições que emanam do povo como o São João, São Pedro, Festas de Largo, capoeira, maculelê, presépio, Samba de Roda do Recôncavo Baiano, os estandartes e monogramas dos santos de devoção, as manifestações afrobrasileiras, a linguagem peculiar dos diferentes estados, mercados, feiras livres, santuários, viola-de-cocho, ofício das baianas de acarajé, Círio de Nossa Senhora de Nazaré, Feira de Caruaru, Tambor de Crioula do Maranhão, a feira de São Joaquim em Salvador entre tantas.

Um país é sua história, sua essência e tradições. O regionalismo vem de características predominantes de uma extensão geográfica com suas manifestações culturais bem definidas, valorizando os costumes do povo, sua realida-



Gilvan Samico, *O Barco do destino e as três garças do rio*

de endógena.

A cultura da oralidade, mesmo com infinitas versões, deve ser estudada, confrontada, discutida e preservada.

A idéia da Aldeia Global, preconizada por Marshall McLuhan é hoje uma realidade, para o bem e para o mal, com sua principal característica, a presença de marcas mundiais.

Na cultura é quase um suicídio de personalidade, individualidade e nacionalismo. Nada contra o progresso, a integração de povos, a interligação do mundo, dos meios de comunicação, vindas no final do século XX. Cultura é nosso acervo intelectual, espiritual, ideológico no sentido de alma, que caracteriza grupos, nações e civilizações.

Radicalizar é estar na contra mão do mundo contemporâneo, mas renunciar identidade é suicídio cultural.

Em artes visuais a grande resistência, buscando fixar o Patrimônio Cultural Imaterial está entre os artistas primitivos, ingênuos ou *naïfs*, que em sua "inocência" transportam para o campo visual, nossas manifestações populares, nos aproximando de nossos valo-



Volpi

res. Estes artistas nos devolvem nossa realidade atávica, nosso pertencimento e memória. Os *naïfs*, são vistos com preconceito pela "cultura culta", quando o que importa é o produto final, o resultado, a invenção de linguagem. Não importam os suportes, as técnicas sofisticadas se o produto é cópia banal, clichê do clichê, com "bulas" delirantes. Aceitar as diversidades, conviver com o diferente é exercício democrático.

Entre os artistas primitivos, geralmente de grande receptividade popular, os que mais se destacaram traduzindo nosso Patrimônio Cultural Imaterial foram: Miriam Terezinha, Gerson de Souza, Heitor dos Prazeres, José Antonio da Silva, Maria Auxiliadora, Waldo-



Volpi



Volpi

miro de Deus e Rosina Becker do Valle. Estes são artistas sem os desvios que se tenta impor à criatividade e singularidade popular.

Entre artistas eruditos que também se valeram de bens culturais intangíveis encontramos Rubem Valentim, Alfredo Volpi, Lula Cardoso Aires, Miguel dos Santos, Wellington Virgolino, Ronaldo Rego, Guignard, Aloísio Zular, Sante Scaldaferrri, Fulvio Pennacchi, Mario Cravo Neto, Aldeмир Martins, Emmanuel Nassar, Di Cavalcanti, Gilvan Samico, Tarssila do Amaral, Lívio Abramo e Humberto Espíndola.

Preservar bens culturais, transmitir a novas gerações é referência para preservação da essência de um povo, de uma nação.

Efeitos “Transformadores” na Arte

Vicente de Percia ABCA/RJ

As imagens de hoje, no contexto da apreciação crítica, devem ter efeitos condizentes com um florescimento estético que defina as suas identidades de origem, trata-se de focos de desenvolvimentos, embates, correspondências e desafios em busca de relacionamentos no que se refere ao conhecimento. As imagens simuladas, replicadas de nosso tempo, chegam aos seus destinatários para uma temporalidade criadora, são em si, formas de deslumbramentos. A fotografia, indiscutivelmente, fomenta estas discussões sobre a nova postura no campo da criação artística e seus efeitos transformadores, trazendo indagações se a arte de fotografar, ativada ao início do século XX, foi completamente absorvida e creditada pelas artes plásticas.

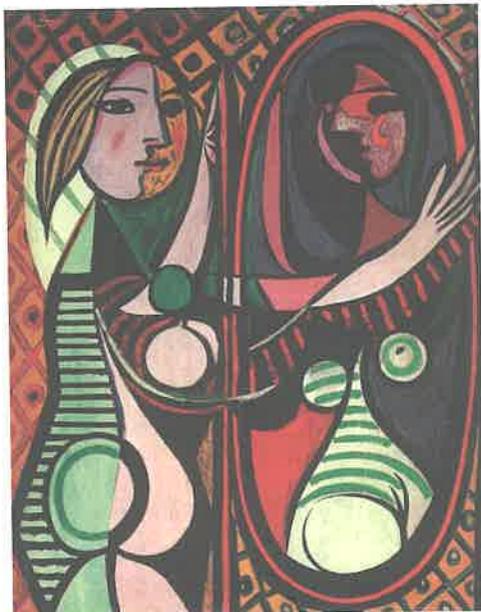
O cinema bem mais completo reúne na sua trajetória inúmeras obras que se traduzem em narrativas – como a ocasião e a época – recebendo do público atenção motivadora, ativamente “nova era de curiosidade”.

Neste processo de descobertas temos a televisão, o vídeo e a informática. Esta anexada ao campo da visualidade prática desafia à criação com a sua dinâmica, obrigando o artista a dominar o instrumental com originalidade, audácia e competência.

Todas as investidas transformadoras levam a admitir o risco de serem padronizadas para atender ao consumo imediato. A partir daí, o surgimento de uma pobreza estética generalizada onde a improvisação supera o experimento e, conseqüentemente, a pesquisa.

Michel Foucault aborda com entusiasmo a questão: “O que é um autor”. Indagando se o mesmo abre precedentes para impulsionar uma Tarefa mais comprometida com a expressão do criador. O capitalismo busca de imediato o lucro, utilizando de todos os maneirismos para a obtenção do consumo. Os resultados, a priori, serão discutidos depois, geralmente apoiados pela ressonância de estudos conscientes, anexados através dos anos e delegados a estudiosos que, na sua maioria, atuam junto às universidades e demais centros de pesquisas.

Gilles Deleuze e Félix Guattari enfatizam como a dominação capitalista assinala uma axiomática e nesse contexto entra a questão da heterogeneidade dos modelos de realização. Ligia Clark com sua aparente simplicidade comunga com Guattari, mostrando a ne-



Pablo Picasso, *Girl Before a Mirror*, 1932, oil on canvas. The Museum of Modern Art, New York

Divulgação

cessidade participativa do espectador, sendo fundamental a cautela para que não se apresente uma vocação puramente técnica. “Não se pode reduzir a emoção e ater-se a uma tendência de homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogênea, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes”.

Walter Benjamin em uma das suas abordagens acerca da Duração no que se refere à condição da arte e do pensamento, “Criação e Diferença”, nos remete ao tempo criativo de uma obra e seus desenvolvimentos. Exemplifica: o “exercício do tradutor” é situar o indicador da pós-vida na obra de arte – “A Tarefa do Tradutor”. O importante ressalta é motivar o crescimento da obra, a questão da preocupação da “fidelidade” com o original é difícil e intransponível. A própria tradução esbarra em fatores difíceis de serem resolvidos a contento, entre eles suas dessemelhanças. Cabe ao tradutor possibilitar a chegada do leitor com objetividade em relação a uma língua diferente. Benjamin enfatiza que a vida e a pós-vida da obra de arte devem ser vistas com muita objetividade.

A arte reescreve, incita, inúmeras componentes da tarefa artística. A arte é um fluxo a combinar e a se combinar com outros canais. Com isto, acelera e provoca elementos subjetivos existenciais indescartáveis de efeitos formadores. A individualidade do artista sobressai-se na escolha do tema; no cromatismo; na utilização das matérias, espaço, enfim nas múltiplas áreas e setores incluindo os teóricos. Estes canais de multidisciplinaridade

mostram a inquietação dos tempos modernos, alimentam o desejo e a necessidade de interpretar a crise e buscar uma ruptura envolta no intelecto e em busca de nova linguagem. O importante é que estas inquietações não estejam envolvidas com improvisações ou “demarcações temáticas” onde a psique fale mais alto e volta-se para o hermetismo exacerbado. As Instalações, mal realizadas, alimentam esta possibilidade: o vício por meio do qual “a razão” passa a ser o único vínculo com a arte contemporânea. Não há como isolar a paixão, o imaginário, a intuição e montar regras para legitimar a obra de arte.

O poeta e crítico Ferreira Goulart através do seu artigo “A pouca realidade”, Folha de São Paulo, 7 de março de 2010 ressalta: “A rejeição da arte, como expressão estética, tornou-se a tendência preponderante. Se um artista amarra um cão numa galeria de arte, para fazê-lo morrer de fome e sede, e outro convida pessoas para verem larvas de moscas através de um microscópio, deixam evidente que o que lhes resta é mostrar a realidade, já que, sem a linguagem da pintura, não podem movimentá-la, como a arte sempre fez. E assim são levados a crer que o que vale é o real; arte é mentira. Sim, a mentira mais verdadeira que a verdade, como o sabia Pablo Picasso.”

Atualmente, há uma tendência que adveio de um desenvolvimento industrial e conseqüentemente, tecnológico modificando o conceito da realidade nas artes em geral. Substituiu-se a imaginística; o individual do artista; a integração na natureza, por enfoques onde o embate sócio-econômico predomina. Com certos posicionamentos e novos conceitos: uma nova estética passa a dominar os espaços das galerias, Salões, Bienais, Documentas, influenciando curadorias. Todos estão preocupados em explicar - o que é ou pode ser a realidade? Nesta “dinâmica” anunciada com ênfase surge o desprezo da linguagem pictórica, como os conhecidos suportes tradicionais, como o quadro, desenho, a gravura e outros métodos e meios materiais descartados que são deixados de lado.

As novas tarefas artísticas detêm-se no real de compor linguagens que denunciem o caos amplamente conhecido, ou seja: a violência em diferentes níveis que vivenciamos, revelam também, situações e a precariedade de se chegar a um mínimo consenso para denunciar e interpretar uma política social que preserve o homem com dignidade.

“Baycroc”. Arte urbana. Grafite

Joice Gumiel Passos – ABCA/PR

Street art, arte urbana. graffiti, arte nas ruas... arte de protesto...marginal...transgressora

...conquista museus, galerias e inspira bienais. O que era transgressor ontem é artista hoje. Situação que demarca um período de transição cultural e exige disposição crítica que alimente este debate.

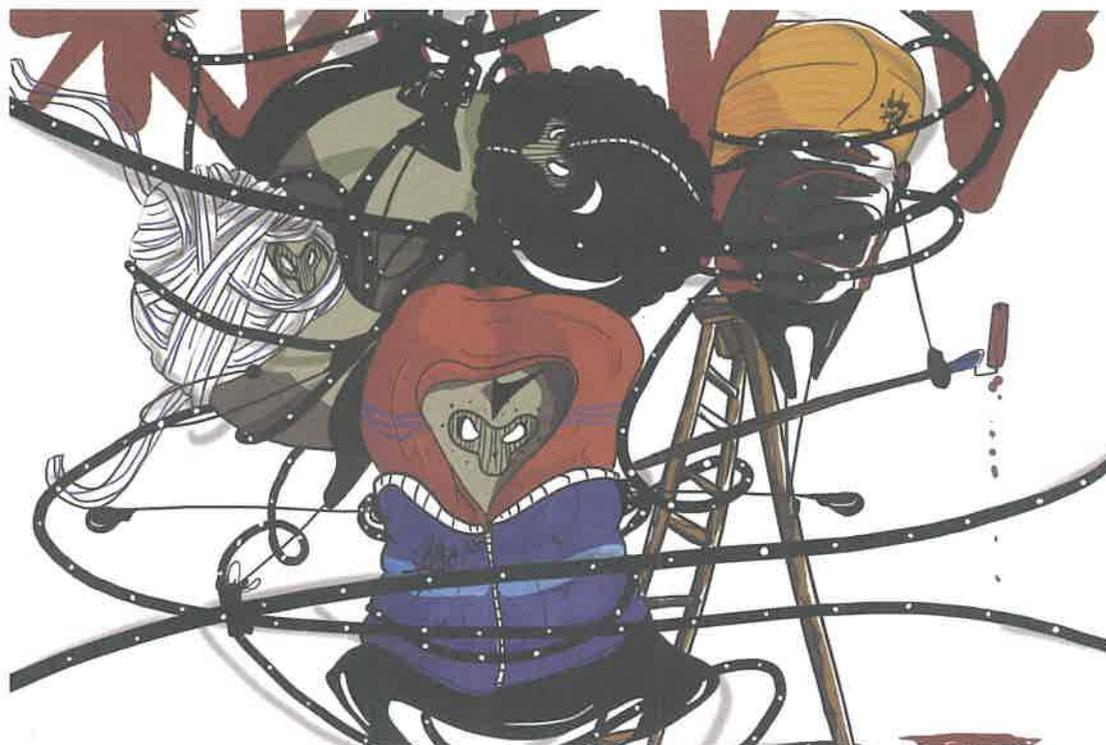
Não temos mais dúvidas da relevância do graffiti no cenário da arte contemporânea e de sua condição de inaugurar comportamentos e conceitos, lançar talentos, ampliar o sistema de produção, discutir a distribuição e o consumo da arte, assim como, os valores, as instituições e as relações sociais.

Esta passagem da arte das ruas para os ambientes fechados inverte o processo usual: ao invés de remeter as ações externas para as relações internas, para o refúgio do espírito, ao contrário, recupera a estética, o comportamento, as ações, o espaço e o espírito exterior. É a rua que invade e ocupa a galeria, os museus, re-significando espaços e comportamentos, inserindo o interno no externo e vice-versa, re-traduzindo exigências e designações, onde a ocupação e a comunicação se aliam a pesquisa formal, fomentando a desapropriação espacial e cultural.

A atitude crítica está sempre por detrás do mais ingênuo, infantil, amoroso e divertido graffiti. A diferença é que a ocupação do espaço desejado passou da fase externa para a interna. Enganam-se aqueles que pensam se tratar aí de uma submissão, ao contrário, é uma apropriação com exigências estéticas, comportamentais e políticas.

Nesta situação o graffiti interno persegue os mesmos objetivos do graffiti externo, ou seja, a pesquisa formal está a serviço da comunicação, a ação participa e interfere nos espaços, desapropria o privado, alimenta a imaginação e exige mudança de comportamentos e de valores. O trabalho artístico deixa de ser um trabalho solitário para traduzir a ação cotidiana, re-significando espaços e comportamentos, estendendo as relações, assumindo os fruidores casuais, recuperando ações e valores desprezados, ocupando espaços desejados e re-aproveitando elementos encontrados.

A galeria ou museu que comporta este trabalho



Postal Baycroc



Caio Augusto Bill, *Sem título*

traduz e reforça as intervenções externas do graffiti urbano... é mais a rua estendida, invadindo os corredores fechados.

Esta reflexão é conseqüente de uma análise da exposição “Baycroc”, arte urbana, de Caio

Augusto Bill, um dos representantes da “street art” em Curitiba/PR.

Seus “Baycroc” sugerem, pelas ruas, uma guerrilha cultural, irônica e até divertida. Caio, atirando batatas, se apropria da imaginária popular e afirma a necessidade diária da indignação, ao mesmo tempo em que busca, pela intervenção urbana, colorir o cinza de Curitiba.

de Caio:

“A “street art” humaniza as grandes cidades.”

“(…) o ‘correto’ para muitos ainda é o cinza.”

“(…) estou mergulhado no trabalho de quatro pessoas: Alexandros Vasmoulakis, os Gêmeos e o paranaense Oswaldo Miran.”

“(…) nesse momento, quero que todos tenham a clara impressão de invasão, conceito gerador dos Baycroc, o resto deixo com o repertório de cada um!”

para Caio:

BAYCROC

croc...croc..croc...

BAYCROC

croc...croc...croc...croc...

BAYCROC

croc...croc...croc...croc...

bay...bay...croc...croc...croc...

Adélia Borges – Gigante das formas

Mariana Chama



Alessandra Simões ABCA/DF

É impossível falar em design no Brasil sem tocar no nome da curadora Adélia Borges. Esta elegante mineira – que, por trás da aparente mansidão de sua fala cadenciada e olhar terno, esconde um vendaval de informações e experiências – virou a principal referência no setor com sua ampla atividade na divulgação do design brasileiro. Jornalista de formação, ela deixou há alguns anos as redações para ganhar os espaços dos museus e transformar design em arte. Seus textos – artigos, reportagens, catálogos e livros – foram publicados em alemão, coreano, espanhol, francês, inglês, italiano e japonês. Atualmente, a agenda lotada mostra que Adélia segue incansável no seu posto de portavoza do designer brasileiro. Curadora-geral da próxima Bienal Brasileira de Design, que acontece entre setembro e outubro, em Curitiba, ela falou ao Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte, da Itália, onde participava de um importante encontro de curadores.

Sua formação inicial é em Jornalismo, porém seu nome acabou se transformando em uma das principais referências na área de curadoria em design. Como aconteceu sua aproximação com este campo? De

onde vem seu interesse pelo design?

Meu interesse pelo design vem desde que me entendo por gente. Minha família nunca teve uma relação com artes ou estética, meus pais infelizmente nem puderam concluir o curso primário. A tarefa de garantir a sobrevivência e a educação dos sete filhos os tomava por completo. Eu tenho, contudo, lembranças antigas de admirar a utilidade dos objetos e me encantar com suas formas. Com menos de 10 anos comprei um candeeiro usado que vi numa loja popular e tenho esse objeto até hoje. Ele, a meu ver, expressa muito bem uma frase que vi num museu japonês – “É útil porque é belo, é belo porque é útil”. Depois fui improvisando objetos para o meu dia-a-dia, como uma mesinha feita de caixa usada para transportar frutas no mercado e coisas assim.

É possível encontrarmos pontos em comum entre as áreas de design e comunicação?

É sim. Na verdade, design é comunicação. Um produto, uma marca, a sinalização de um edifício, uma embalagem – todos eles comunicam algo, para o bem ou para o mal.

Quais as experiências mais importantes durante sua carreira como especialista em design?

Comecei como repórter no início dos anos 1970 no Estadão, quando fiz reportagens sobre projetos de design urbano que me marcaram muito, como o mobiliário urbano de Curitiba e a sinalização da avenida Paulista. Em meados dos anos 1980 comecei a trabalhar na revista *Design & Interiores*. Nessa época muitos diziam que não havia design no Brasil. O que pude perceber é que havia design sim, o que não havia era informação disponível sobre ele – no entanto já tínhamos grandes nomes, como Joaquim Tenreiro, Lina Bardi e Sergio Rodrigues nos móveis; Aloísio Magalhães e Alexandre Wollner no design gráfico e Jose Carlos Bornancini e Nelson Petzold no design de produtos industriais. A revista deu visibilidade a eles e a toda uma nova geração que despontava. Em meados dos anos 1990 comecei a atuar como curadora de exposições, meio por acaso, e hoje essa atividade de curadoria é predominante em minha vida profissional. Ainda escrevo para a imprensa ocasionalmente e passei a dar aulas de história do design – sou professora na FAAP –, no entanto imaginar, conceituar e realizar exposições é meu foco hoje.

Sua atuação como diretora no Museu da Casa Brasileira (de 2003 a 2007) foi amplamente divulgada na mídia em função da reestruturação que trouxe novo fôlego à instituição. Quais foram os principais pontos desta transformação em termos curatoriais?

Em termos curatoriais, procurei implantar um programa de exposições temporárias que fizesse jus à diversidade do design brasileiro. Acho que havia uma supervalorização das experiências internacionais e o design brasileiro era subestimado por nós mesmos. Meu intuito foi oferecer espelhos nos quais pudessemos nos reconhecer e sermos reconhecidos. Procurei também não me prender a uma corrente dentro do design,

e sim abrir espaço para a troca e a reflexão. E ainda quis dar visibilidade a projetos que explorassem o design não apenas como um bem de consumo, mas como uma expressão de nossa cultura, enfatizando a dimensão social que ele pode assumir. Procurei ainda implantar um programa educativo sólido, que pudesse trabalhar o conteúdo das exposições não só durante as visitas, mas antes e depois, e que, ao final, pudesse contribuir para a disseminação do pensamento criativo, que a meu ver é um dos pontos-chave quando a gente fala de design.

Em quanto saltou o número de visitação durante sua gestão no museu?

No período 2003-2006, a frequência de visitantes cresceu 444%, passando de 20.089 para 109.281 pessoas.

Quando iniciei minha carreira como jornalista, acompanhei de perto seu trabalho no saudoso caderno de cultura da Gazeta Mercantil, Leitura de Fim de Semana. A coluna que você mantinha no caderno recebia significativo *feedback* dos leitores. Ao que você relaciona o sucesso de sua coluna? Seria exatamente este conteúdo emocional inerente aos objetos e imagens que nos cercam, cujo sentido você traduzia em textos leves e acessíveis ao público em geral?

Eu quis aproveitar a tribuna de um jornal voltado para os homens de negócios para dar uma idéia mais ampla a respeito do que é design. Essa audiência é muito importante, pois a disseminação do design depende da disposição dos empresários em incluí-lo em seus produtos e serviços, e isto depende da compreensão deles a respeito do alcance do design. Eu quis mostrar que design é uma atividade que tem a ver com muitas disciplinas – numa ponta, a economia; na outra, a arte, e in-

cluindo também antropologia, psicologia, marketing etc. etc. E fazia isso por meio de textos que faziam referência ao cotidiano dos leitores, e que procuravam ser acessíveis sem serem rasos.

Em seu livro *Designer Não é Personal Trainer*, que reúne alguns dos textos publicados na Gazeta Mercantil, você defende que a funcionalidade do design não está ligada estritamente à idéia da operacionalidade de um objeto, mas que a funcionalidade também tem um caráter simbólico. Me parece ser exatamente esta noção que pontua grande parte de seu trabalho como pensadora e curadora: o design como uma expressão cultural. O que acha disto?

O ensino superior de design no Brasil foi muito influenciado pela visão funcionalista, que resumia a atividade a uma equação que tivesse como resultado a relação entre função e mercado. Essa visão é extremamente empobrecedora e passa ao largo da questão maior, que é sim, a de enxergar o design também – e talvez sobretudo – como uma expressão cultural. Quando a gente faz isso, passa a relacionar a atividade não apenas com os consumidores, mas com os cidadãos. Não apenas com o mercado, mas com a sociedade.

Conte um pouco sobre a exposição Puras Misturas, da qual você é curadora-geral, inaugurada em abril, em São Paulo.

A mostra foi encomendada pelo Secretário de Cultura da Cidade de São Paulo, Carlos Augusto Calil, para anunciar a criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras, no último prédio do parque Ibirapuera, que ainda era ocupado por uma repartição pública (a Prodam). Nesse lindo edifício projetado por Oscar Niemeyer nos anos 1950, será implantada uma instituição voltada para o diálogo entre as culturas. Entre o

final de 2007 e o início de 2008 eu coordenei a elaboração do pré-projeto conceitual dessa instituição. Como a gente diz no texto de abertura da mostra, “longe de um perfil nostálgico, este se pretende um espaço da contemporaneidade, em que as diferentes culturas brasileiras possam se encontrar, se contrapor e dialogar”. A mostra Puras Misturas começa com uma instalação de 70 banquinhos de diversas procedências – indígenas, vindos de mais de 10 diferentes etnias; populares, encontrados nas ruas e nas feiras; e aqueles concebidos por designers como Sergio Rodrigues, Lina Bardi, Carlos Motta e Marcelo Rosenbaum. Minha intenção foi mostrar como, para uma só função – sentar –, existem diversas respostas formais. Ou seja, a forma segue não apenas a função, mas também a emoção, a memória, a invenção. Os bancos podem não apenas ser tocados, mas usados. Foi a maneira encontrada para aproximar as pessoas do (re)conhecimento e da celebração da diversidade como um componente intrínseco da cultura brasileira. A exposição como um todo vai além do design e abrange as artes visuais. Para isso foi decisiva a participação de Cristiana Barreto e de Jose Alberto Nemer na curadoria. Quisemos transcender as categorias de arte erudita e popular, evidenciando como ambas se alimentam mutuamente, num processo permanente e dinâmico de recriação e ressignificação.

Vocês também apresentam uma parte histórica, não?

Essa parte se desenvolve em painéis com a extensão total de 180 metros com a intenção de situar a iniciativa de criação do Pavilhão das Culturas Brasileiras na história cultural do país. Quisemos mostrar que não estamos inventando a roda, ela já foi inventada. Estamos apenas retomando a

trilha traçada por grandes nomes da cultura brasileira, a começar por Mario de Andrade que, em 1938, quando era secretário de cultura de SP, empreendeu a Missão de Pesquisas Folclóricas. O secretário Calil quer levar para esse novo museu o acervo recolhido pela Missão. Prosseguimos contando um pouco do movimento folclórico brasileiro, em especial a ação do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima, cuja coleção o Pavilhão herda. E prosseguimos com nomes fundamentais, como Lina Bardi, Aloísio Magalhães, Lélia Coelho Frota, Janete Costa e tantos outros que foram essenciais na valorização do patrimônio material e imaterial das culturas do povo em nosso país. Apenas pontuamos algumas das principais ações desses e de outros nomes, numa homenagem ainda incompleta. Nesta parte a curadoria contou com a minha participação, além de Vera Cardim, do Centro Cultural São Paulo, e Cristiana Barreto.

Você será a diretora do Pavilhão das Culturas Brasileiras?

Calil me convidou, mas declinei, porque dirigir uma instituição cultural pública em nosso país exige um envolvimento muito grande em questões administrativas e financeiras, e agora quero me concentrar na parte de conteúdo. Eu já dei a minha cota como diretora no MCB! Felizmente desde que saí de lá tenho recebido convite de vários museus para fazer exposições. No ano passado, fiz “Design Brasileiro Hoje: Fronteiras”, no MAM-SP. Tivemos uma repercussão boa, que me deixou muito contente. Pretendo colaborar no Pavilhão das CB na curadoria de exposições e de parte do acervo, se convidada.

Quais as expectativas em relação à próxima Bienal Brasileira de Design, cuja terceira edição acontecerá entre setembro e outubro,

em Curitiba, e da qual você é a curadora?

Estou muito animada com esse trabalho, contratado pelo Centro de Design Paraná. Primeiro porque a Bienal será realizada não em um único espaço, porém simultaneamente em vários locais de Curitiba, englobando tanto espaços expositivos institucionalizados quanto espaços públicos com alto fluxo de pessoas. Assim, ela deverá “extravasar” para a cidade, interagindo com o espaço urbano e com os moradores e visitantes. Segundo, porque a Bienal focalizará um tema principal, design e sustentabilidade, que é uma questão premente no mundo hoje e traz uma boa oportunidade para o Brasil, onde ainda temos matérias primas naturais em relativa abundância e onde há uma prática popular que é ecológica antes mesmo de essa palavra existir. Serão várias exposições, para as quais convidei curadores de peso, como Andre Stolarski, Rico Lins, Freddy Van Camp, Ivens Fontoura, Angelica Santi e Jaime Lerner.

Neste exato momento, você está na Itália, participando de um encontro internacional de curadores de design? É isto mesmo? Gostaria de comentar algo sobre esta experiência?

Está sendo uma oportunidade magnífica. Somos 23 curadores de 11 países reunidos no seminário “Reasons Not to Be Pretty: Symposium on Design, Social Change and the Museum”. A promoção é do Winterhouse Institute, uma organização afiliada ao site Design Observer (www.designobserver.com). O local é o Rockefeller Foundation’s Bellagio Center, próximo a Milão, um lugar lindo, no lago de Como. Realizar exposições de design é muito diferente de realizar exposições de arte. Estamos conversando sobre essas particularidades numa troca muito rica e estimulante.

Exposição na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa

Zuzana Paternostro – ABCA/RJ

A exposição *A perspectiva das coisas* insere-se nos eventos que focalizam um dos temas muito abordados pela expografia atual. No elenco temático da história da pintura europeia do passado, um dos aspectos mais recorrentes é o gênero da natureza-morta. São diversas as exposições das galerias e casas culturais interessadas em sua exibição. Vale lembrar, aqui, a monumental exposição *Das Flämische Stilleben* realizada no ano 2005 em Viena, no Palácio dos Harrach¹ e agora esta outra iniciativa, que também vale apreciar: a exposição *A perspectiva das coisas* na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa. Inaugurada no recente mês de fevereiro, se estenderá até maio deste ano de 2010.² Convém mencionar, ainda, que a apresentação atual é só a primeira parte de duas exposições programadas: a segunda parte será apresentada somente em 2012.

Exibida em módulos, expõe assuntos e objetos de diferentes características e transmite conteúdos com propósito tanto estético quanto moral, alguns até se repetem devido à riqueza que o material reunido proporcionou aos seus organizadores. Para citar apenas alguns: *O encanto das coisas pintadas*; *Momentos preciosos*; *Um festim para olhar*; *Doçarias*; *Jogos de luz*; *Natureza e artifício*; *Tributos florais*; *Animais de imolação*; *Questões de vida e morte*, e *Revivalismo e ruptura*. O curador responsável é Peter Cherry, historiador de Arte e Arquitetura do *Trinity College* de Dublin (República da Irlanda), que ainda divide a autoria dos textos do catálogo com John Loughman e Lesley Stevenson.

O elenco de artistas é imenso, representando diversas escolas artísticas e mestres no assunto. Além disso, estão presentes quadros de outros artistas que – com alguma obra – se inserem nesse gênero, tais como: Frans Francken (1583-1642)³, Rembrandt van Rijn (1606-1669) e Francisco Goya (1746-1828).

Nos últimos cinco séculos, por parte dos pintores europeus, o gênero de natureza-morta constituiu uma de suas escolhas mais populares. Embora a observação dos objetos da natureza – *trompe l'oeil* – venha sendo retratada desde as antigas pinturas murais romanas⁴, a natureza-morta surgiu como expressão independente somente no século XVII, nos Países Baixos. Com o decorrer do tempo, evoluiu e ampliou suas variadas composições tornando-se, então, um gênero autônomo de pintura, e recebeu as seguintes



José Manuel da Rocha, "Caramujos e conchas"

denominações: *stil leven* (em holandês), *still life* (em inglês), *nature morte* (em francês), *stilleben* (em alemão), *naturaleza muerta* ou *bodegón* (em espanhol) e, ainda, *vanitas* – que são representações de objetos inanimados imbuídas de mensagens simbólicas, a fim de assinalar a presença passageira de tudo e de todos na vida⁵.

Seus temas motivaram a apreciação da beleza da vida pelo homem, focalizando, de início, a flora e a fauna a seu redor. Aos poucos, tais temas foram acrescidos de objetos – louças, cristais, tecidos, metais e outros – complementando, assim, os efeitos decorativos, ampliando e enriquecendo ainda mais a pintura deste gênero. Considerável atenção foi dedicada ao assunto pelos espanhóis, que se destacaram com as *vanitas*. Contudo, a maior realização desse gênero ocorreu na Holanda, que diversificou os assuntos e produziu verdadeiros especialistas perpetuando a sua arte em círculos familiares durante algumas gerações, principalmente ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, sem esquecer a força da tradição nacional que ressurgiu em composições aparentemente singelas, até mesmo na obra do genial Vincent van Gogh (1855-1890).

Na coleção de pintura estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) encontram-se os exemplos representativos deste gênero. Dentre as obras merecedoras de estar presentes numa exposição dessa monta é o quadro *Flores*, de Jan Peeter Brueghel (Bruxelas, 1628 – Antuérpia, *circa* 1664), elaborado com capricho e que, além de ser identificado⁶ como trabalho de um dos membros da



Gisbert Gillisz Hondecoeter, "Basse-cour"

famosa família de pintores flamengos, é um dos poucos trabalhos de Jan Peeter que conhecemos, já que a sua assinatura ("J. Brueghel") se tornou por demais genérica no extenso rol de grandes artistas desta família. Sua merecida visibilidade – incluindo a localização no acervo do MNBA – resultou em citação no dicionário de naturezas-mortas (2003) do especialista no gênero, o holandês Fred G. Meijer.⁷

Este quadro – delicado buquê de *Flores*, de autoria de um dos mais antigos membros dessa família, constitui uma obra pintada na década de 1660 (a última de sua vida, segundo pesquisas recentes). No aspecto figurativo deste buquê fica bem visível o resultado do longo aprendizado de registros florais: a

suavidade, as tonalidades trabalhadas com nuances, o arranjo solto das flores se fundindo com o plano de fundo, vinculando a sua leitura à atmosfera do ambiente e superando o mero registro botânico característico dos primórdios deste gênero.

Outra pintura assinada e datada – *Caramujos e conchas*, que mereceria representar o MNBA em exposições internacionais sobre o tema focado – é a obra do artista português José Manuel da Rocha (1727-1780)⁸. A sua natureza-morta é um arranjo onde os objetos pertencem a uma vida já ultrapassada – objetos cujo ciclo de existência se exauriu e cuja finalidade e mensagem é uma alusão aos infrutíferos anseios humanos de poder deter o tempo e atingir a imortalidade: insere-se no elenco de composições espanholas chamadas de *vanitas*.

Um grato registro nesta exposição é a presença de composições de artistas mulheres, igualmente representadas nesta mostra.⁹ Além da consagrada Josefa de Alaya – conhecida como Josefa de Óbidos (1630-1684) e representada com seu quadro *Doces e barros* (1676), destaca-se a artista flamenga Clara Peeters (ativa entre 1607 e 1621) com a pintura *Mesa e flores* (1611). Há de serem levadas em conta, sem tirar seus méritos, pois nada deixam a desejar ao lado de grandes mestres deste gênero – desejando, ainda, não sermos remetidos ao de balde nessa nossa constatação, talvez insistente ou mesmo redundante.

Dentre os pintores especializados em imagem “tridimensional” – *o trompe l’oeil*, sobressaem as composições de Samuel van Hoogstraten (1627-1678). A exposição *A perspectiva das coisas* é impressionante: muito bem instalada, iluminada e equipada, conta com uma riqueza de matéria-prima: a quantidade e a qualidade dos quadros. Trata-se de um excepcional panorama de assuntos e apresentações, como aqueles que envolvem os elementos arquitetônicos aliados aos metais, vidros, tecidos finos e tapetes com bordados. Dentre os espanhóis, destacam-se os quadros de Juan Sánchez Cotán (1598-1664).

Os italianos estão presentes ora praticando o colorido florentino como Mario Nuzzi (1603-1678), ora o naturalismo barroco de Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693) ou, ainda, aderindo aos aspectos suntuosos. Exemplo disso é o quadro de *Il Spadino* (Giovanni Paolo Castelli, 1696-circa 1730)¹⁰. Trata-se de um excepcional panorama de temas que insinuam efeitos ilusionistas por meio de



Abraham Brueghel, *Natureza morta com frutas*

cenários de planos múltiplos – dentre eles, Andréa Scacciatti¹¹ (1642-1704), ao lado do flamengo Abraham Brueghel (1631-1690), sendo que os três últimos encontram-se representados no acervo do MNBA¹².

A apreciação destes exemplos possibilita a devida introdução para a compreensão do tema da pintura de natureza-morta e sua transformação verificada em diferentes épocas e estilos artísticos. Para tanto, a bela exposição em andamento no Calouste Gulbenkian de Lisboa contribui de forma mais que efetiva e relevante, despertando o desejo de podermos apreciá-la depois na sua continuação daqui a dois anos em Lisboa – ou, quem sabe, também aqui no Brasil.

1 Concebida e organizada pelo Dr. Karl Schutz, diretor do departamento de Pintura Flamenga e dos Países Baixos no *Kunsthistorisches Museum* em Viena (Áustria).

2 Inaugurada em 12 de fevereiro, com encerramento previsto para 2 de maio de 2010.

3 Dra. Ursula Haerting, autora da mais completa e recente monografia sobre o artista, relaciona essa incursão do pintor ao gênero de natureza-morta dentro do elenco de temas do tipo “baú de curiosidades”, como nos é apresentada nesta exposição.

4 Clássico exemplo do pintor Zeuxis, um dos raros nomes conhecidos dos pintores do gênero na Antiguidade.

5 Ver exposição e fôlder: Paternostro, Zuzana. *Natureza-morta*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), novembro de 2002.

6 A reprodução da obra *Flores*, peça integrante do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, foi por nós apresentada ao especialista holandês Meijer durante a realização do Congresso da CODART que ocorreu em Gand (Bélgica), em 2002.

7 Esta obra também participou, juntamente com o quadro *Frutos sobre veludo* de Giovanni Paolo Castelli (dito *Il Spadino*), da exposição *Frutos da Terra* no Centro Cultural Dragão do Mar em Fortaleza (CE), em 2005.



J. Peeter Brueghel, *Flores*

8 Ausência de publicações (impressos informativos, catálogos, livros, etc.) das inúmeras exposições realizadas nas últimas três décadas sobre o acervo existente de pintura estrangeira do MNBA, embora existam algumas confeccionadas caseiramente em forma de fôlder (*leaflet*) do tipo “samizdat”, mas que jamais poderiam suprir a divulgação merecida do acervo estrangeiro (europeu, em sua maior parte) pertencente ao obras citadas nesse artigo. Ver: Paternostro, Zuzana. *Os clássicos da pintura européia no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, agosto-outubro de 2006.

9 Dentre outras, destaca-se a alemã Maria Sibylla Merian (1647-1717), ativa nos Países Baixos, que foi uma das mulheres (e, por isso mesmo, provavelmente esquecida) dentre os primeiros artistas-viajantes que registraram a flora na América do Sul. Seu livro de desenhos (*Metamorfoses of the Insects in Suriname*) foi publicado em Amsterdã, em 1705, sob o título *Insects & Flowers*, e só recentemente lançado, em forma sucinta, pela J. Paul Getty Foundation de Los Angeles (EUA).

10 Anteriormente considerado obra de um holandês ou flamengo, mas pela suntuosidade situada atualmente dentro da escola italiana, e inserido na produção dos trabalhos de Spadino.

11 As duas obras (*pendant*) de *Flores*, de autoria de Andrea Scacciatti, que integram o acervo do MNBA, já tinham sido atribuídas anteriormente a Mario Nuzzi.

12 Algumas obras oriundas dos acervos públicos e particulares internacionais de pintores tais como Scacciatti e Spadino –mas, principalmente, de Abraham Brueghel – ficaram ausentes de uma exposição com essa magnitude. MNBA do Rio de Janeiro. Uma delas reúne algumas obras citadas nesse artigo. Ver: Paternostro, Zuzana. *Os clássicos da pintura européia no Acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: MNBA, agosto-outubro de 2006.

Sphères > arte e design no mundo de esferas espumantes

Neide Marcondes - AICA e ABCA/SP

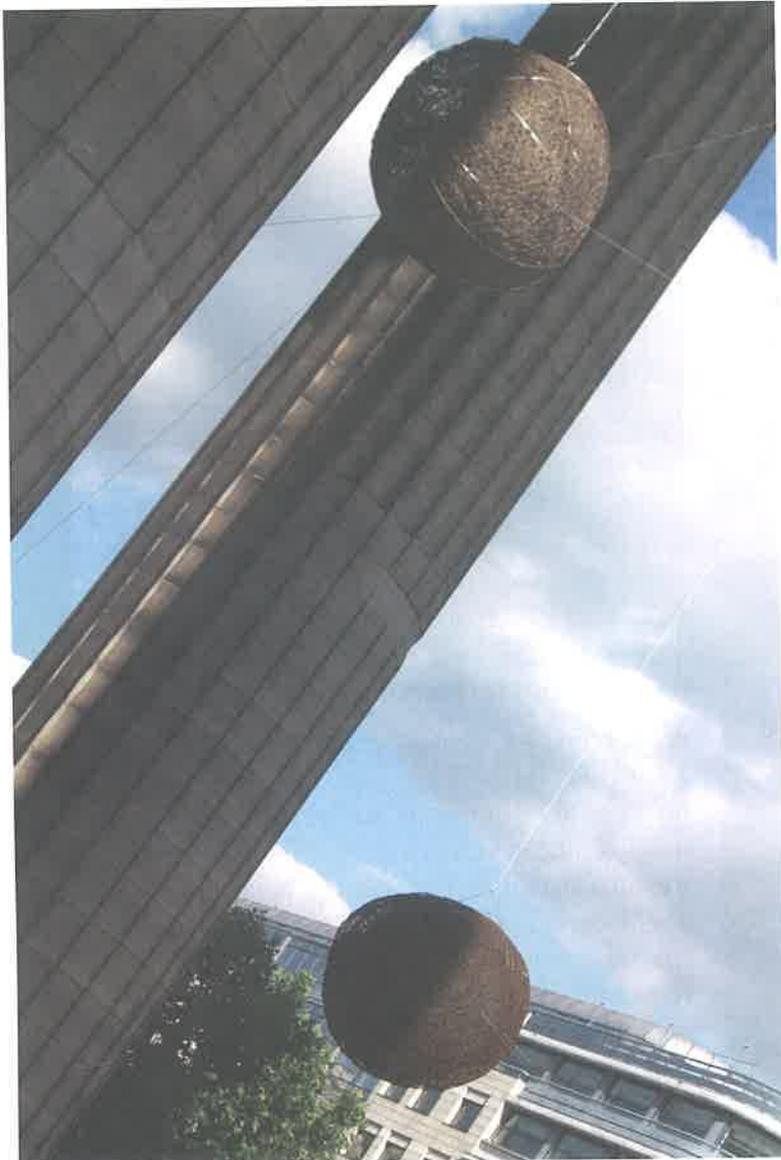
A artista francesa **Adrienne Jalbert** reside e tem seu atelier/estúdio na região de Montmartre, em Paris. Em abril último fui convidada a freqüentar seu atelier e interpretar parte de suas obras para o *Livro da Artista*, que brevemente será publicado. Com o título *Les Sphères d'Adrienne Jalbert*, parte do artigo/interpretação desta Autora já foi publicado na página da internet, site *Nature et Culture en Hautes-Terres*. **Adrienne** cria, inventa, elabora suas obras e as coloca em evento. Sua pictoriabilidade como em *La Caverne Italienne*, nos esvoaçantes *Les Oiseaux au Ciel du Nord*, nos coloridos esfuziantes de *Colour World Sea* expõe sua inquietante personalidade artística. Como artista mundialmente reconhecida e respeitada, suas obras se multiplicam nas mais conceituadas galerias e instituições do planeta; expressam seu modo pessoal, ativo e de pesquisadora de formas e técnicas.

Adrienne inventa, conceitua, programa e, com as próprias mãos escravizadas e marcadas pela elaboração da materialidade, expõe a sua mundanidade.

Em sua plena fase *Sphères*, **Adrienne** as elabora com material, às vezes mais pesado do que os esvoaçantes atuais que parecem fluir no espaço.

Sphères, símbolo da totalidade, como um *rotundus* alquímico que em unicidade parte ao infinito. Se para Platão, *Sphère* é a imagem da totalidade e perfeição, para Leonardo da Vinci, *Sphère* configura elementos enlaçados uns aos outros; a esfera da água envolve a terra com seus ângulos de rochas, concavidades, montanhas e vales. Esferas transparentes alojam pares de amantes na obra *Jardim das Delícias*, de Bosch.

A filosofia contemporânea de Pe-



Fotos Divulgação

ter Sloterdijk, em linguagem metafórica, prevê a primeira esfera como a clausura do ventre; esferas espumantes, no entanto, marcam o caminho que tomou toda a

monosfera em espuma, sem centro, efêmera e esvoaçante.

As *Sphères* de **Adrienne**, com os mais variados diâmetros, agora



em *fil de fer peint, laiton, cuivre émaillé*, estão nos mais variados lugares, jardins, ruas, junto a monumentos, como instalações em instituições religiosas/patrimoniais. Em *La Madeleine*, em Paris, as *sphères* esvoaçam e querem alcançar os céus; abrem seus próprios mundos, habitam o mundo.

Existe a matéria, a coisidade que revela o projeto intelectual da artista. A forma encarna a matéria e promove o *ek-stasis*, em envolvimento profundo com tudo que a rodeia no seu entorno.

A partir da obra/escultura *La Sirene*, **Adrienne** premeditou o grau de curvatura na massa do objeto. As *Sphères* se instalam para devotar, glorificar e consagrar para o mundo; criam a espacialidade, incorporam lugares, reúnem o entorno e habitam o mundo. *Sphères* são claramente epocais e fazem parte do universo sustentável à medida que a artista trabalha com fios metálicos re-usáveis, assim como as pedras e os metais que integram suas esferas.

O design da esfera usado para uma significativa luminária reflete a sensibilidade usual da artista assim como a forte imaginação em suas bolsas/esculturas.

As *Sphères* de **Adrienne** fluem no espaço e parecem querer alcançar o universo celeste, universo este dinâmico, em espaçotempo, um mundo/brana, mundo de fios e cordas vibrantes que ganharão vida futura no cosmos.

As fotos, elaboradas por esta Autora do artigo, revelam e tentam desvelar parte de seu repertório que compõe o acervo exposto na Galerie ACABAS, e de seu atelier, ambos espaços localizados em lugares pitorescos e históricos de Paris.

Oh! admirável mundo novo das *Sphères*, com ou sem pérolas ou ouro, de onde provém tão maravilhosas criaturas.

Esther Emílio Carlos

Divulgação



Esther Chamma de Carlos

Angela Ancora da Luz - ABCA/AICA

O recente desaparecimento de Esther Emilio Carlos deixa uma lacuna aberta na crítica de arte brasileira. Natural de São Paulo ela vivia no Rio de Janeiro, dedicando-se a arte como crítica e curadora até o momento extremo de suas forças, mitigadas pela doença que, paulatinamente, debilitou seu organismo, desconectando-a pouco a pouco da realidade sensível dos objetos que deram significado a sua vida: a arte.

Foi membro do Conselho de Arte e Cultura da “Fundação Bienal de São Paulo” entre 1979 e 1983 e presidiu a Associação Brasileira de Críticos de Arte (abca) de 1991 a 1995, o que corresponde a dois mandatos consecutivos. No Rio de Janeiro teve atuação marcante como curadora da Galeria de Arte do IBEU.

Seus textos têm a marca jornalística de sua formação, enriquecidos pelas informações e significados de suas observações. Como crítica, possuía um olhar profético, capaz de antever o artista em sua situação primeira e lhe abrir o espaço para que pudesse acontecer. A Galeria do IBEU foi o local por

excelência em que transitaram os que hoje aí estão como Marcos Cardoso, Jorge Duarte ou Ronald Duarte.

Por ocasião da exposição “IBEU: sessenta anos de arte”, em março de 2000, noventa artistas, entre os 1670 que já haviam exposto nas galerias do IBEU, foram escolhidos pela Comissão Cultural do Instituto Brasil Estados-Unidos, da qual Esther fez parte. Como curadora de arte ela criou destaques notáveis, buscou aproximações, permitiu que as obras respirassem e nos fez ver o percurso da arte brasileira nas muitas poéticas que convergiram para a construção de nossa arte moderna.

A identidade crítica de Esther viveu em simbiose com a de curadora. Quase impossível separar uma da outra. Trabalhava com os conceitos que davam sustentação a sua obra de curadora, mas alimentava a discussão nos textos críticos que criava para os catálogos. Estava nas mesas-redondas defendendo suas verdades, mas se colocava ao lado das demais posições, nas muitas vertentes do pensamento contemporâneo, por entender que se faziam tão verdadeiras quanto às suas próprias convicções. Esther dava espaço aos jovens artistas, e ainda mais, os promovia.

Acredito que possamos encontrar a síntese de sua visão em seu próprio texto, nos parágrafos finais do catálogo da exposição dos sessenta anos do IBEU.

“De 1962 até 1999, o IBEU lançou mais de 300 artistas novos através da coletiva ‘Novíssimos’ – muitos se tornaram famosos outros desistiram da profissão – mas o objetivo do IBEU ficou marcado, de lançamento de valores novos”.

“Com todo este trabalho realizado em prol das artes plásticas nas Galerias do IBEU e tendo como diretriz ser uma instituição

cultural, filantrópica, sem fins lucrativos, esperamos para o próximo milênio alcançar os mesmos resultados aqui descritos nestas seis décadas”.

Esther Emilio não pode ver os resultados futuros projetados, apenas os contemplou com a memória, tomando como fundamento o que realmente acontecera para proclamar o que esperava. Se o mal de Alzheimer impediu que pudesse confirmar o que pressentia, ironia do destino, sua memória foi capaz de fazê-la antever o que não poderia testificar. Ficou o seu trabalho, e com ele os valores novos pelos quais se empenhou. Ficaram os textos, as informações e o ideal, que felizmente permanece em cada artista para motivar outros críticos e fazer nascer novos ideais.

Registro de memórias de colegas

“Esther estava sempre muito entusiasmada com novas idéias e disponível para realizações. Participou, no início da década de 1990, de uma mesa-redonda que organizamos na SBPC, encantando a todos com seus conhecimentos de arte contemporânea.

Como presidente da ABCA, dinamizou a associação, foi extremamente ativa. Como crítica de arte tinha raro talento para reconhecer os valores emergentes. Desta forma, acompanhou o surgimento de muitos artistas dedicados à arte contemporânea. Foi uma das primeiras a reconhecer e colocar em evidência o trabalho de Hélio Oiticica”.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

“Esther Emílio Carlos era casada com um deputado que ganhou fama de grande orador. Ele se chamava Emílio Carlos mas nun-

ca estava com ela nas Bienais e outros encontros de arte. Ela se movia por conta própria, com forte charme social, estimulando sua amiga Guiomar Muniz Sodré a abrir espaços para as artes em seu jornal, o “Correio da Manhã”. Trabalhavam neste jornal figuras como Otto Maria Carpeaux, José Guilherme Merquior e Leandro Konder. O crítico de artes plásticas era Jaime Maurício. Lembrome da Esther nas bienais de 1967 e 1969. Parcia uma abelha cheia de energia abordando os comissários estrangeiros e os membros do júri com observações carregadas de energia e sempre emolduradas em um sorriso simpático. Mais tarde, reencontrei-a numa festa da ABCA. Os olhos ainda estavam acesos, brilhantes. Mas a energia física havia esmaecido. Foi uma companheira que partilhou com generosidade a fé na chama da expressão artística que continuamos nos empenhando para manter acesa”.

Carlos Soulié F. do Amaral

Esther Emílio Carlos era de poderosa intuição e vasto conhecimento. Descobriu jovens artistas que se tornariam mais tarde profissionais consagrados no cenário nacional. Destemida, inquieta, apontou caminhos para a arte brasileira, tanto como crítico de arte, curadora e palestrante.

Durante muitos anos fez parte do conselho curatorial da Galeria do IBEU Rio de Janeiro, quando em trabalho incansável, apontou direções, organizou mostras, resumos e definiu carreiras, contribuindo para a profissionalização de muitos artistas.

Foi presidente da ABCA (1991-1995) no Rio, do Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo. Era uma mulher de resultados. Dolorosa perda para a arte brasileira.

César Romero

Gordon Matta-Clark ou da desestabilização do espaço

Annateresa Fabris – ABCA/SP

Se existe um elemento comum em quase toda a breve, mas fecunda trajetória de Gordon-Matta Clark, este pode ser localizado, sem dúvida, na ideia de que a parede em si era um meio desafiador, não devendo limitar-se a ser um simples receptáculo de objetos pendurados. A não ser nos primeiros trabalhos, em que a questão arquitetônica não se faz presente – “Foto frita” (1969) ou “Cerejeira” (1971) – e na experiência do restaurante “Food” (1971), a obra do antigo assistente de Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Jan Dibbets é marcada por uma profunda reflexão sobre a problemática do espaço social. O conceito de transformação, que será um dos princípios básicos de sua “anarquitectura”, já podia, porém, ser detectado nos trabalhos iniciais. A fritura de fotografias em óleo quente ou o processo de plantio e definhamento de uma cerejeira confinada numa adega escura trazem em si a ideia de mudança. “Food”, por sua vez, além da transformação, mobilizava outro conceito, que será central na prática posterior do artista: o do refugio, do resíduo, associado a uma área degradada de Nova Iorque como o SoHo do início da década de 1970.

O interesse de Matta-Clark pela questão espacial não pode ser dissociado de sua formação em Arquitetura (1969), do contato com a plataforma do situacionismo e do conceito de entropia aprendido com Smithson. Vendo no funcionalismo urbanístico um meio de apropriação totalitária do espaço, exercido pela sociedade burocrática neocapitalista, a cenografia de uma organização social inspirada no modelo do campo de concentração, os situacionistas propõem a “liberação de um instinto de construção atualmente reprimido em todos”. O “instinto de construção” refere-se à capacidade do indivíduo de deixar de ser habitado pelo poder, de cessar de identificar-se

com o ambiente, percebendo a homogeneização e a unificação totalitária do espaço, que tornam todos os lugares equivalentes.

A atitude situacionista de Matta-Clark consiste numa estratégia precisa: o corte ao qual submete edifícios vazios, situados em regiões degradadas ou ambíguas. Ao realizar o corte, o artista toma posição contra diversos aspectos das condições sociais urbanas, denunciando não só o regime de propriedade privada, mas, antes de tudo, a indústria arquitetônica do capitalismo, que produzia “caixas suburbanas e urbanas como contexto para assegurar um consumidor passivo, isolado – um público virtualmente cativo”. É pela desconstrução que o artista implementa o “instinto de construção” dos situacionistas, lançando mão da técnica do “détournement”. Com ela, despoja um elemento autônomo isolado de seu significado original para organizar um novo conjunto significativo sob a forma de um palimpsesto, no qual o fragmento alterado funciona como uma mancha sobreimpressa num campo preexistente e não de todo apagado, como esclarece Iria Candela.

A noção de entropia usada por Smithson encontra um terreno fértil no tipo de arquitetura privilegiado por Matta-Clark: edifícios abandonados, que aguardavam a demolição ou a conversão em ruínas, por estarem desgastados não tanto em termos físicos, mas em virtude da especulação imobiliária. Se Smithson buscava a entropia na natureza, Matta-Clark situa-a na cidade, num lugar prestes a alcançar o obsolescência por “perda de energia”, pela “desativação” da própria história, como sugere Candela. O artista, deste modo, propõe uma reflexão sobre esses espaços, reativando sua história e conferindo um novo significado ao que estava destinado a uma existência passiva antes da destruição.

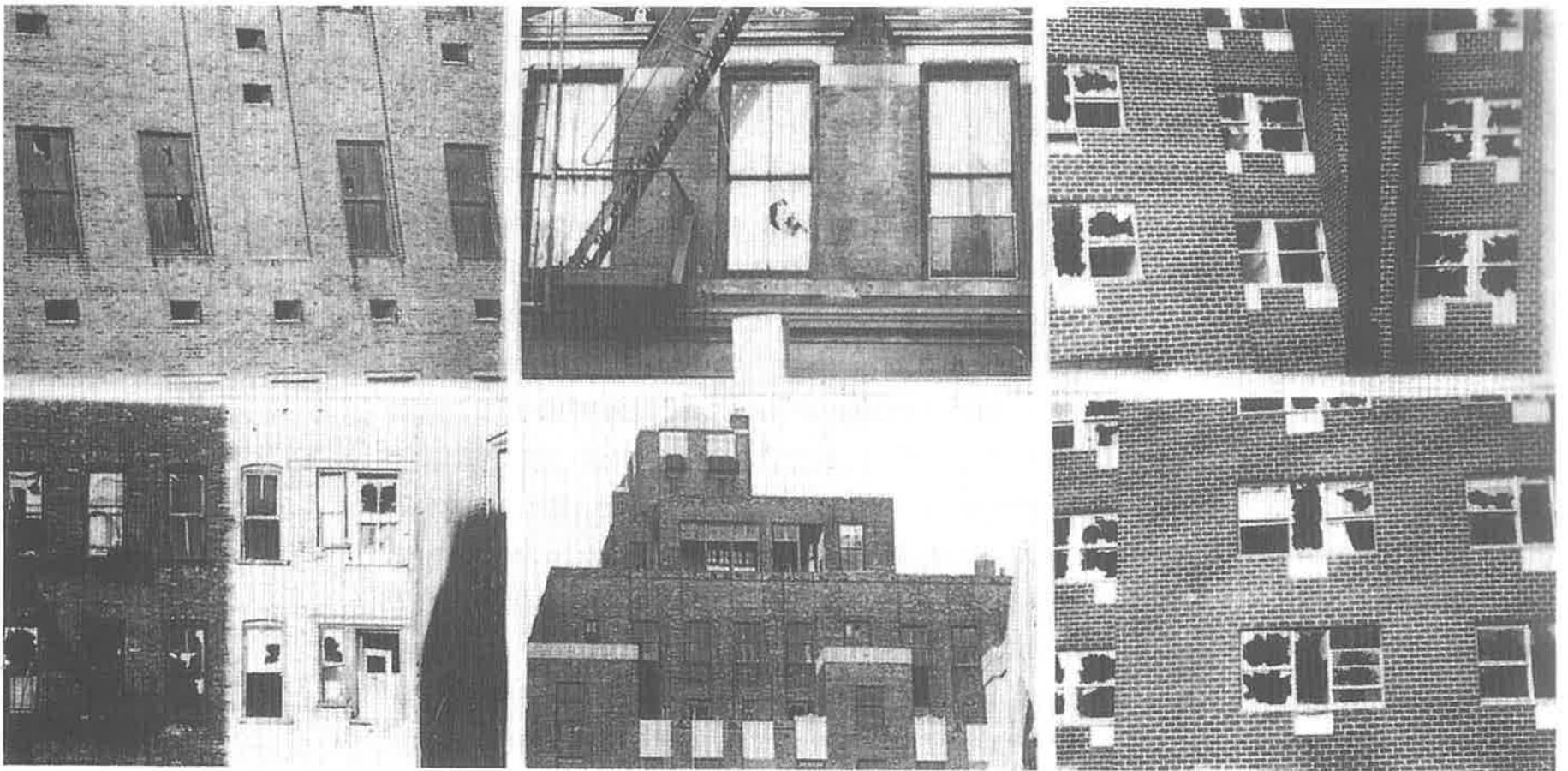
A partir de fins de 1971, Matta-Clark começa a realizar interven-

ções arquitetônicas em bairros degradados do Lower East Side, sobretudo o Bronx. Neste realiza a ação “Assoalhos do Bronx” (1972-1973), que consistia na retirada de fragmentos de pavimentos, paredes ou tetos de prédios abandonados e em sua apresentação vertical no chão da galeria 112 Green Street, acompanhados de fotografias em preto e branco dos vazios decorrentes da intervenção. Esses gestos de remoção tornam-se constantes, podendo ser lembradas ainda duas obras significativas datadas de 1975: “Interseção cônica”, realizada em duas casas parisienses do século XVIII, condenadas à demolição para dar lugar ao Centro Georges Pompidou; e “Fim do dia (Pier 52)”, que lhe valeu um processo por danos ocasionados num imóvel público por parte da prefeitura de Nova Iorque. Matta-Clark havia ocupado clandestinamente um galpão ferroviário desativado, situado nas docas, e nele havia trabalhado durante três meses, cortando suas paredes de aço em forma de arco. Com estas intervenções “site-specific”, o artista pretendia chamar a atenção para o estado de abandono e de marginalização de estruturas que, a seu ver, poderiam resultar em “esculturas”, feitas com os resíduos dos lugares e de seus habitantes, durante o tempo que lhes restava antes da demolição. Essa ideia escultórica torna-se paradigmática em “Dividindo” (1974), considerada por Sam Gathercole uma proposta radical em termos físicos e psicológicos, por propor uma abordagem violenta do espaço doméstico. A obra é literalmente o que o título enuncia: um corte vertical que divide em duas metades uma casa suburbana de New Jersey. Para tornar o corte mais incisivo, Matta-Clark rebaixa os alicerces e inclina em 30 cm. a parte posterior da construção, de maneira a criar uma espécie de cunha na fachada. Propriedade de Horace e Holly Solomon, a casa deveria ser demolida em virtude

de um projeto de urbanização que acabou por não se concretizar. Vista como uma presença inadequada pelos vizinhos, que a julgavam uma alusão sexual, a obra é mais um exemplo de “détournement” situacionista por trazer uma visão perturbadora de uma estrutura tradicionalmente associada ao conforto e à segurança.

A crítica da arquitetura moderna e de suas relações com a sociedade neocapitalista, cuja ganância era o verdadeiro motivo da deterioração de bairros inteiros, alcança o apogeu com o episódio “Estouro de uma janela” (1976). Convidado pelo Institute for Architecture and Urban Studies a participar da exposição “A ideia como modelo”, Matta Clark resolve fazer uma instalação fotográfica nas janelas do edifício, usando imagens de atos de vandalismo contra prédios do Bronx construídos há pouco tempo. À violência das fotografias, que mostravam janelas com os vidros quebrados, como que para sublinhar a recusa dos projetos arquitetônicos formulados para o bairro, somar-se-á um segundo ato de vandalismo praticado pelo próprio artista. Munido de uma espingarda de ar comprimido, Matta-Clark estilhaça todos os vidros das janelas do IAUS, provocando uma reação imediata na diretoria, que o exclui da mostra e manda reparar imediatamente os danos feitos no imóvel. A ação da diretoria do Instituto, longe de marginalizar a obra, acaba por completá-la. Como observa Thomas Crow, o “estado de pânico irracional” instaurado pelo IAUS é o verdadeiro ponto crítico da peça, pois permite que o artista formule uma pergunta: se os arquitetos não conseguiram tolerar uma deterioração momentânea, o quê dizer do Bronx, que vivia no dia a dia uma situação de abandono?

Se a crítica social por meio da arquitetura e do urbanismo modernos é um dos eixos principais das ações de Matta-Clark, não se pode deixar de assinalar que sua postura antifuncionalista é acompanhada



Estouro de uma janela, 1976 (detalhe).

por um interesse plástico pelo edifício em sua materialidade. Como ele próprio declara, o corte torna “o espaço mais articulado, mas a identidade do edifício como lugar, como objeto é firmemente preservada, realçada”. Isso fica evidente não só nas ações “site-specific”, mas também nas fotografias que as acompanham, nas quais não se deve ver um simples registro. O artista não tem uma relação indiferente com o aparelho fotográfico, haja vista as perspectivas e os ângulos de tomada escolhidos que lhe permitem destacar as formas geométricas derivadas das intervenções. Uma obra como “Assoalhos do Bronx” não seria completa sem a sequência de fotografias, que desempenha uma dupla função: permite que o espectador se inteire do jogo de contrastes mobilizados pelo artista: vazio x cheio, interior x exterior, fragmento x totalidade; a luz que penetra pelos buracos abertos pela ação artística funciona, por sua vez, como um verdadeiro agente revelador, capaz de conferir uma materialidade

específica e, até mesmo, uma nova beleza a uma realidade banal e pobre.

O aspecto perturbador da casa fendida de “Dividindo” ganha outra dimensão nas tomadas interiores, nas quais a fratura se torna ainda mais evidente, propiciando a impressão de uma instabilidade crescente, em virtude também do ponto de vista escolhido. O estranhamento é a nota dominante do interior reconstruído pela técnica da fotomontagem: os cômodos vazios e a precariedade dos fragmentos são potencializados por outros cortes que se sobrepõem à incisão original, desestabilizando ainda mais a lógica espacial e colocando em xeque a ideia de abrigo associada à casa. Em “Fim do dia”, os jogos luminosos e suas variações de intensidade reforçam o sentido da intervenção do artista, empenhado em destacar as qualidades escultóricas de estruturas funcionais seriais, numa atitude próxima da poética do minimalismo e de suas relações com o espaço.

Algumas imagens de “Fim do dia” e de “Interseção cônica”, apresentadas sob forma de colagem, podem ser colocadas num patamar abertamente fotográfico, em virtude do partido compositivo adotado por Matta-Clark. O filme fotográfico e sua materialidade são os reais protagonistas das operações, desfazendo qualquer ilusão homológica e colocando o espectador em contato direto com os sistemas de representação e com os signos culturais que estão em sua base. Pouco conhecido pelo público brasileiro, que teve oportunidade de ver algumas de suas obras na 27ª Bienal de São Paulo (2006), o artista pode ser apreciado na exposição “Gordon Matta-Clark: desfazer o espaço”, apresentada pelo MAM/SP, de 11 de fevereiro a 4 de abril de 2010. As obras selecionadas pelas curadoras Gabriela Rangel e Tatiana Cuevas oferecem um excelente apanhado da trajetória deste artista, para quem o gesto era bem mais importante do que a forma, para quem a arte era uma intervenção efetivamente política,

por não se contentar com o já existente e por perseguir perspectivas que problematizavam a noção de espaço social, pondo a nu o verdadeiro significado da degradação urbana.

Bibliografia

- CANDELA, Iria. Sombras de ciudad: arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- CROW, Thomas. El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- GATHERCOLE, Sam. “‘I’m sort of sliding around in place... ummm...’: art in the 1970s”. In: Jones, Amelia (org.). A companion to contemporary art since 1945. Malden: Blackwell Publishing, 2006.
- GODFREY, Tony. Conceptual art. London: Phaidon Press, 1998.
- MARZONA, Daniel. Arte conceptual. Köln: Taschen, 2007.
- PERNIOLA, Mario. Os situacionistas: o movimento que profetizou a “sociedade do espetáculo”. Trad. Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009.
- RORIMER, Anne. New art in the 60s and 70s: redefining reality. London: Thames & Hudson, 2001.

O gesto construtivo de Camila Tannus: uma pintura grávida de pintura

João A. Frayze-Pereira¹ - ABCA/SP

Camila Tannus é uma pintora paulista talentosa que, em 2008, apresentou seu trabalho em Milão e em Nápoles, alcançando merecido reconhecimento da crítica local. Gianni Nappa, por exemplo, escreveu no catálogo das exposições:

*O emotivo aceno de uma lembrança filtrada pelo tempo se evidencia como sinal de uma natureza não contaminada, uma pintura instintiva que segue o eco de um sonho evocativo e pleno de sugestões. Essência cromática expressa por tons e cores primordiais com lábeis signos de uma vida toda a reconstruir, refundar sobre bases mais puras, não agredidas por um real desconhecido. A natureza e o sonho de uma pintora que reclama a si as forças de uma pureza formal que saiba dialogar com a pureza dos corações.*²

Apesar do reconhecimento feito pelo crítico do valor da pintura, no entanto, discordo de um aspecto que define a tese central desta leitura, isto é, a ênfase na dimensão emocional e instintiva da obra da artista, como se as telas nada mais fossem do que o resultado de uma gestualidade espontânea, orientada por um dinamismo psicossomático criador, traço que se reconhece na chamada pintura gestual. Ora, cabe dizer que, ao contrário do que aparenta, as telas de Camila emocionam a visão porque obedecem a rigoroso projeto construtivo, o que pode ser observado no trabalho de preparação de cada obra, durante uma visita ao ateliê. Nessa medida, trata-se de uma obra que pede o contato do espectador-crítico com o seu processo de constituição para proceder à sua leitura. Nesse sentido, pode-se dizer que, no contexto da arte contemporânea, trata-se de uma produção que pode ser vista como bastante corajosa, sobretudo se pensarmos que nessas últimas décadas tem se tornado um lugar comum a tematização de questões



Sem título, acrílica, tinta a óleo em bastão, pigmento em pó e verniz sobre tela

relacionadas ao feio e à morte, tematização indicativa da perda do sentido do belo numa época desesperada em que a existência humana tornou-se cada vez mais marcada pelo horror. Essa é uma interpretação possível. No entanto, é bom lembrar que, desde o segundo pós-guerra, alguns artistas circulam pelo mundo, trabalhando plasticamente também em outras direções.

A pintura de Camila Tannus situa-se, precisamente, no campo contrário ao dessa tendência mortífera. Como Rothko e Natkin, para dar apenas dois exemplos de coloristas importantes que fizeram da pintura de grande formato uma maneira de marcar presença no mundo contemporâneo, as telas de Camila, numa linhagem construtiva, tributária de Carlos Fajardo com quem a pintora estudou durante muitos anos, insistem vivamente que o sentido do belo pode permanecer, mesmo na agonia do vir a ser.

Com efeito, se considerarmos as cores que definem essa pintura [o branco, os azuis e os verdes, o laranja, o amarelo e o vermelho veneziano, o terra, o preto e o cinza], as

técnicas e os materiais empregados [além do lápis de cor e do pastel, os recortes de tecidos, a areia rústica que convive com o tom metálico de certas tintas, o ouro e a prata, que brilham aqui e ali, atribuído à pintura não apenas o brilho da luz, mas o caráter precioso das jóias] e os títulos que algumas vezes as acompanham, sobretudo os desenhos, tematizando as “raízes”, a “sexualidade”, o “feminismo”, a “fertilidade”, veremos surgir na arte de Camila uma espécie de celebração do devir. E, do meu ponto de vista, apesar da sugestão feita pelos títulos no sentido da feminilidade, tal comemoração transcende a diferença que opõe o feminino e o masculino. Aquém dessa distinção, o dentro e o fora, o corpo e a mente, o orgânico e o inorgânico são os pólos que mais exatamente definem os campos simbólicos por onde a pintura de Camila passa para nascer. E o resultado é uma construção constituída por massas de cor que se superpõem umas às outras, que têm a leveza dos vapores, o peso da matéria celeste e o movimento da vida que transcorre nos interstícios do corpo. De qualquer

Divulgação

maneira, se há algum sentido sugerido por essas telas, pensamos no da lenta formação de um cosmos. Curiosamente, porém, a passagem entre os planos pictóricos dos quais depende essa formação não se dá segundo as coordenadas que definem o longe e o perto, a não ser que pensemos que o longe é perto e vice versa, conforme a força de nosso desejo, como sugere Wim Wenders em alguns de seus filmes. E isto porque a pintura de Camila Tannus não trabalha com exterioridades, mas supõe uma profunda operação reflexiva entre inspiração e expiração, interiorização e exteriorização, expressão e impressão, ações que transcendem as distâncias, sobretudo as que afastam o criador e a criatura. Escreveu Merleau-Ponty:

o que chamamos inspiração deveria ser tomado literalmente: há verdadeiramente inspiração e expiração no Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis que já não sabemos quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado. Diz-se que um homem nasceu no momento em que aquilo que, no fundo do corpo materno, não passava de um visível virtual torna-se ao mesmo tempo visível para nós e para si. A visão do pintor é um nascimento continuado.

Assim é que o fazer de Camila acontece nesse plano mais profundo da existência, aquém da diferença entre o eu e o outro, como o ato de respirar ou a gestação, isto é, como transformação no entredois. Cada uma de suas pinturas carrega consigo, intensamente, um sofrido investimento plástico que começa com o desenho, enquanto projeto mental, e se aperfeiçoa gradualmente como matéria corpórea, segundo uma reflexão entre desenhos e pintar, entre pintar e apagar, entre o gesto que se transforma em traço, o gesto que se imprime com tinta sobre a tela e o que, não por arrependimento, mas com intenção deliberada, apaga tais impressões

depois, não sem deixar atrás de si algum rastro do que já foi, um vestígio. Nesse sentido, em quase todas as telas, percebem-se um ou outro ponto de resistência ao desfazimento. São pontos que funcionam como frestas através das quais o que ficou no fundo se insinua, sobe desde a profundidade plástica até a superfície pictórica e se deixa ver. Trata-se de uma operação criativa movimentada que faz de cada tela uma espécie de objeto folheado, um corpo carregado de sucessivas camadas pictóricas que não se exibem uma após a outra, mas que conjuntamente determinam a percepção estética enquanto *Gestalt*. E, no transcorrer dessa dinâmica visual, define-se cada tela de Camila Tannus, preenhe da gênese concreta de seu próprio fazer, muito distanciada de uma expressão instintiva ou espontânea do ponto de vista gestual. Trata-se, ao contrário, de uma pintura no mínimo em segunda potência, de uma pintura que não representa nada além de pintura, de uma pintura que se faz grávida de pintura, disponível para a percepção desdobrada em múltiplos sentidos e que, ao ser exposta, pode deslumbrar a percepção espontânea do espectador.

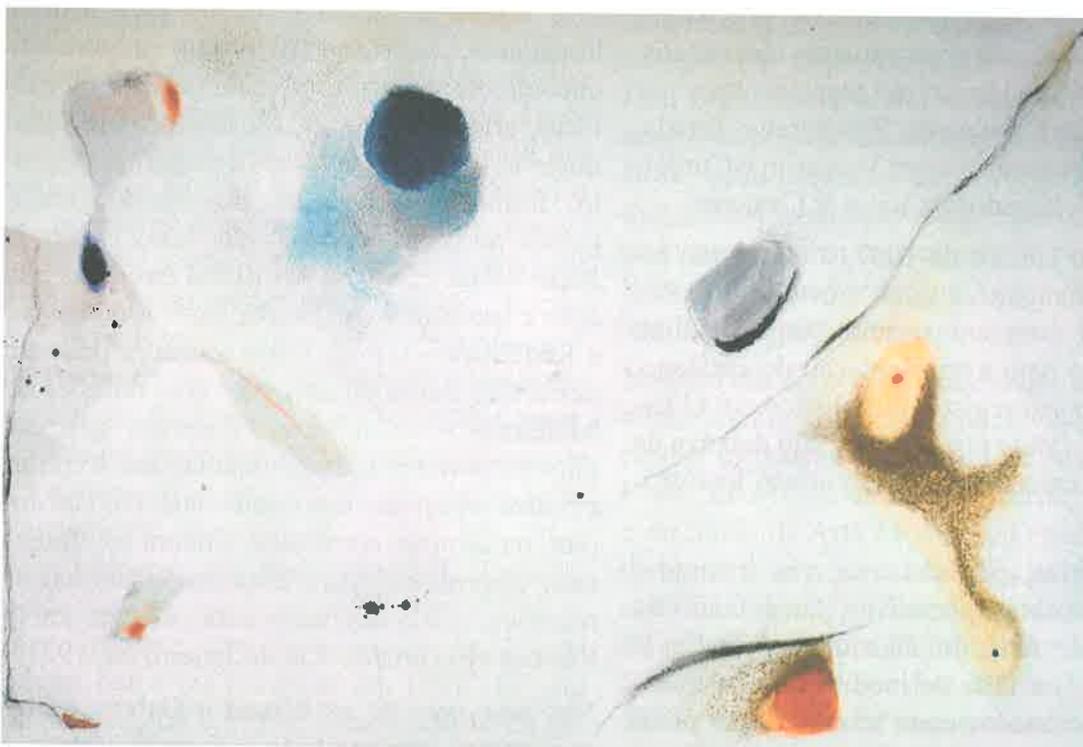


Sem título, acrílica e tinta a óleo em bastão sobre tela

Mais do que isso, é um tipo de objeto que respira plasticamente, podendo oxigenar a sensibilidade do público com o que ainda resta da beleza visual do mundo.

1 Psicanalista. Professor Livre Docente do Instituto de Psicologia da USP. Membro da Associação Brasileira de Críticos da Arte (ABCA) e da Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). Membro da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

2 L'emotivo segno di un ricordo filtrato dal tempo si evidenzia in forma reale come segni di una natura incontaminata, una pittura istintiva che segue l'eco di un sogno evocativo e pieno di suggestioni. Essenza cromatica espressa per toni e colori primordiali con labili segni di una vita tutta da ricostruire, rifondare su basi più pure, non aggredite da un reale sconosciuto. La natura e il sogno di una pittrice che richiama a se le forze di una purezza formale che sappia dialogare con la purezza dei cuori.



Sem título, acrílica, lápis pastel e cera de abelha sobre tela



Sem título, acrílica, nanquim, areia e lápis pastel sobre tela

Domus, a primeira galeria de arte moderna em São Paulo

José Armando Pereira da Silva – ABCA/SP

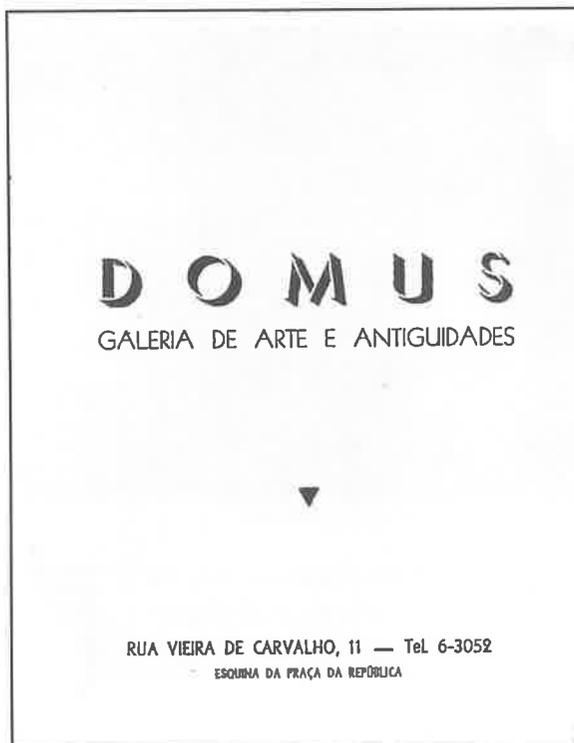
Descendentes da nobiliarquia do sul da Itália, pouco sobrara em bens e perspectivas para Pasquale (1914-1994) e Anna Maria Fiocca (1913-1994) e seus três filhos no país destruído e desorganizado do pós-guerra. Quando Pasquale decide por um novo destino, o Brasil surge como primeira opção, dada sua camaradagem com Ferdinando, sobrinho do industrial Francisco Matarazzo, em suas estadias na Itália. O amigo e conterrâneo Alfredo Bonino, de 21 anos, vai acompanhá-lo nessa decisão.

A aventura se inicia em junho de 1946, quando embarcam em Nápoles no navio da Marinha de Guerra do Brasil “Duque de Caxias”. Trazem na bagagem objetos antigos e quadros cedidos pelo velho Bonino, entre eles obras dos napolitanos Vincenzo Gemito e Nicola De Corsi, provavelmente retirados de seu *palazzo* na Via Monte Di Dio. Pasquale viaja só, para preparar a vinda da mulher e dos filhos.

O propósito de abrir uma galeria de arte e antiguidades – negócio para o qual não tinham qualquer experiência – estava assumido quando chegam a São Paulo e alugam por três contos de reis a loja número 11 da Rua Vieira de Carvalho, com cerca de 60 metros quadrados, esquina com a Praça da República. Mas a sociedade desfez-se em poucos meses, tempo de Alfredo casar-se com Giovanna e rumar para Buenos Aires, onde estabeleceu uma casa de molduras e uma galeria, que, posteriormente, se expandiu com filial no Rio de Janeiro.

Pasquale e Anna Maria Fiocca contaram com os Matarazzo e outros empresários de origem italiana para introduzi-los no circuito intelectual e artístico e na atividade de tecelagem que iriam desenvolver em paralelo. Mas o importante papel que a Galeria desempenhou deve-se à sua simpatia, sensibilidade e coragem de apostar em artistas modernos. O mercado ainda se encantava com o romantismo *pompier* dos acadêmicos, pouco sensível aos apelos (primeiro de Mário de Andrade, e naquele momento de Sérgio Milliet e Luís Martins) que procuravam avivar a importância dos modernistas e destacar a geração dos anos 1930. Quadros de Tarsila do Amaral, incluindo os da fase antropofágica, se acumulavam em seu ateliê. A maioria do Grupo Santa Helena ia sobrevivendo em tarefas afins, como a decoração, sem sair de sua condição “operária”.

É nesses dois segmentos que a Galeria Domus irá investir. Aproximava-se o Natal de 1946, e Pasquale e Anna Maria rapidamente conta-



Capa do catálogo da primeira exposição

tam os artistas e reúnem obras para a primeira exposição: Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Emiliano Di Cavalcanti, Clóvis Graciano, Enrico Camerini, Flávio de Carvalho, Rebozo Gonzales, Lívio Abramo, Mário Zanini, Mick Carnicelli, Tarsila do Amaral, Walter Levy, Waldemar Cordeiro, Bassano Vaccarini, Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Elizabeth Nobling e Ernesto di Fiori.

A prevalência de italianos e descendentes na escolha não era apenas questão de *fratellanza*. A maioria deles tinha reconhecimento nos Salões de Maio, da Família Artística Paulista, do Sindicato e em mostras individuais. A tradição modernista se reapresentava por meio de Di Cavalcanti, Brecheret e Tarsila. Novatos no cenário eram Vaccarini e Cordeiro, recém-chegados da Itália, e Camerini.

Aberta em janeiro de 1947, a exposição realmente inaugurava uma “nova era”, como anunciava com entusiasmo Sérgio Milliet, convocado para a apresentação do catálogo. Porém, no seu registro jornalístico em *O Estado de S. Paulo* (16.1.1947), não deixava de repassar ressentimento pelo atraso histórico do evento.

Luís Martins, por sua vez, viu frustradas em parte suas expectativas, lamentando na Crônica de Arte do *Diário de São Paulo* (12.2.1947) a falta de ineditismo dos trabalhos, selecionados com “displicência” pelos próprios pintores. Ressalvava os de Carnicelli e, em parte, os de Zanini.

Mesmo as reações favoráveis de Ciro Mendes, Osório César e Mário Pedrosa e a simpatia da imprensa não converteram tradicionalistas radicais, autores das cartas anônimas que chegaram à Galeria ameaçando quebrar todos os vidros da loja. Bravatas que não detiveram os galeristas.

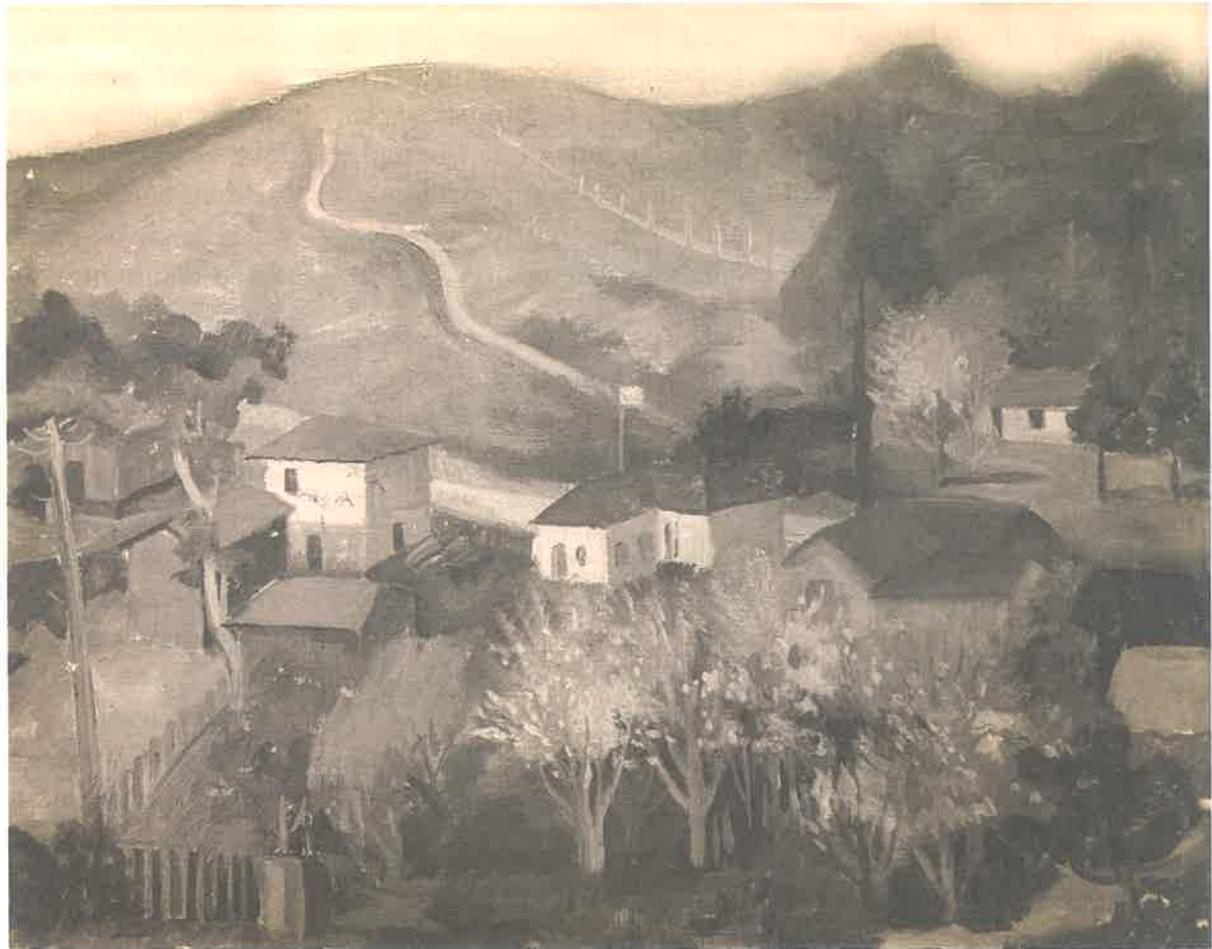
Seus planos estavam declarados no catálogo: “Ofereceremos ao público uma série de exposições de artistas locais e estrangeiros contemporâneos, atividade essa que, além de ajudar uma visão completa da atual evolução estética mundial, dará possibilidade aos críticos e aos artistas de empreender ainda uma vez uma batalha polêmica consolidada na afirmação tida pela arte contemporânea em campo internacional.” E relacionavam artistas que seriam trazidos para exposições individuais e coletivas: Giorgio De Chirico, Arturo Tosi, Georges Rouault, Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Mário Sironi, Felipe Casorati, Renato Guttuso, Bruno Cassinari, Carlo Carrà, Gino Severini, Ottone Rosai, Francesco Menzio, Franco Gentilini, Mario Mafai, Giuseppe Capogrossi, Conrado Cagli, Antonio Mancini e os menos conhecidos Lorencins, Funi, Guidi, Marlotti, De Amicis, Valenti, Montanarini, Savelli, Monachesi e Tamburi. Esta portentosa lista deve ter sido sugerida por alguém familiarizado com o movimento artístico italiano; talvez Pietro Maria Bardi, que já andava por aqui, era citado por Sérgio Milliet na apresentação e tinha credenciais para fazer o papel de embaixador.

Mas a proposta não se cumpriu assim. A Domus voltou seu foco principal para artistas brasileiros, e logo se transformou em ponto de encontro da vida cultural da cidade para jornalistas, artistas, músicos, escritores, colecionadores e aficionados. Situava-se no novo centro, formado do outro lado do Vale do Anhangabaú, no eixo e entorno das Ruas Barão de Itapetininga e Sete de Abril, das Avenidas São João e Ipiranga e das Praças Dom José Gaspar e República – um território ameno e pedestre nessa São Paulo de cerca de dois milhões de habitantes –, com bares, cinemas, galerias, museus, jornais, rádios, associações, livrarias e outros equipamentos comerciais. Do Bar Jupira, na esquina em frente, vinham as “fraternalli caipirinhas” para abastecer e animar as reuniões, como lembrava com saudade Paolo Rissone em carta do Rio de Janeiro em 1951.

Nos seis anos de existência a Galeria ofereceu intensa programação e formou acervo e clientela. Em 1948, cedeu seu espaço para o

12.º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos. Programou em individuais os convidados da inauguração, e os levou, em 1949, para o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, na exposição Pintura Paulista (aumentando o elenco com Quirino da Silva, Noêmia Mourão, Yolanda Mohalyi, Luci Citti Ferreira, Lúcia Suané e José Antônio da Silva, uma corajosa aposta da Galeria). Brecheret e Samson Flexor tiveram duas mostras. Promoveu as primeiras individuais de Maria Leontina, Milton DaCosta, Aldemir Martins, Mário Gruber, Paolo Rissone, Frans Krajcberg, Alice Brill e Ely Bueno, e aproximou Joaquim Tenreiro do público paulista. Reapresentou Carlos Prado, Oswald de Andrade Filho, Gerda Bentrani, Danilo Di Prete, Raphael Galvez, Oswaldo Goeldi, Liuba Wolf, Anatol Wladiyslaw e Manoel Martins. Organizou exposição com vendas antecipadas para subvencionar viagem de Volpi, Zanini e Rossi para Europa. Reabilitou os nipo-brasileiros (recolhidos durante a guerra) Takeshi Suzuki, Shigeto Tanaka, Yoshiya Takaoka e Tomoo Handa, além de sediar, em 1950, a 1.ª Exposição do Grupo Guanabara, que contava também com Tikashi Fukushima, Tamaki, Hajime Higaki, Manabu Mabe, Kenjiro Masuda, Marjô, Wega Nery e Arcângelo Ianelli.

Apesar da cuidadosa divulgação, da rede de relacionamentos construída no meio artístico e social e de despertar o interesse colecionista pela arte brasileira contemporânea (estavam entre seus compradores os industriais Ernesto Wolff e Carlo Tamagni e o médico Theon Spanudis, também escritor e crítico de arte, que neste tempo iniciou sua coleção de obras de Volpi e de José Antônio da Silva), a Galeria não chegava a um volume de vendas sustentável. Nem todos os artistas aderiam a esse canal de comercialização, preferindo atendimento em seus ateliês. Os apertos financeiros são ilustrados pelo caso de um grande “Espantalho” de Portinari, do qual Ferdinando Matarazzo queria se desfazer e a Galeria repassara, aceitando no desespero a única oferta de 25 contos em cinco vezes. Por outro lado, Pasquale se queixava de não ter um conto para comprar um auto retrato de Pancetti pelo qual se apaixonara. Segundo Waldemar Cordeiro, em “Balanço geral da vida oficial das artes plásticas em 1950” (*Folha da Manhã*, 14.1.1951), a manutenção da galeria tinha um custo de 15 contos mensais, incluindo o aluguel.



Francisco Rebolo Gonzales, *Paisagem* - apresentada na primeira exposição

Uma atividade paralela foi por algum tempo o sustentáculo do negócio. Yolanda Pentead Matarazzo tinha se enlevado com a idéia de produzir tecidos de seda junto à empresa do marido Ciccilo e adquirira dois teares manuais. O plano já estava esquecido, quando descobriu que Anna Maria era conhecedora do ofício, expertise aprendida com a cunhada, que em Capri tinha a fábrica Tessitrice Dell'Isola. Anna Maria assumiu a produção dentro da própria tecelagem dos Matarazzo no Brás. Uma produção exclusiva e requintada que passou a ser disputada, e levou os Fiocca a ampliá-la em fábrica própria no bairro do Sumaré, escritórios na Rua Xavier de Toledo e vendas na Galeria.

No final dos anos 1940 e início dos anos 1950, o movimento artístico ganha novas instâncias com a instalação do Museu de Arte de São Paulo, do Museu de Arte Moderna, da Bienal e do Salão de Arte Moderna. O panorama se diversifica com novas tendências. Mas nem esse dinamismo, que conduzia alguns artistas da Domus para um nicho histórico e levava outros para a arena dos debates, repercutiu com força suficiente para sustentar o investimento. E os Fiocca decidem em 1952 fechar a Galeria.

O fato gerou desconsolo no meio cultural, que pode ser sentido na carta do poeta Murilo Mendes ao casal: “Conhecemos a tradição que fizeram, de generosidade e acolhimento, não só aos artistas propriamente ditos, como a todos que se interessam pelas causas do espírito. Mas essa tradição não morrerá, pois sabemos que são portadores da chama do entusiasmo”. Eles tinham com certeza construído o negócio com caráter especial. E, pelo aspecto mercadológico, representaram a inovação: da disposição das obras na galeria às estratégias de divulgação e vendas. Porém o reconhecimento do “moderno” não havia se entranhado nos hábitos culturais em escala que lhes assegurasse o êxito comercial. Seria preciso mais tempo de Bienais e salões e de reavaliação daquele segmento da arte brasileira para que os artistas da Domus ocupassem, além do nicho histórico, o nicho de mercado que hoje lhes está garantido.

Mas, como previu Murilo Mendes, a tradição não morreu ai. Em 1959 Anna Maria Fiocca estava à frente de outro empreendimento igualmente importante, a Galeria São Luís. Era o início de uma nova história.

Agradeço a Beatriz Fiocca informações e documentos, que possibilitaram reconstituir esse momento da história cultural de São Paulo.

Arte y contexto. Hacia una definición del espacio público y el arte político

Pilar Parcerisas*

"[...] The discourse about public art is itself a political site - a site. That is, of contests over the meaning of democracy and, importantly, the meaning of the political". Rosalyn Deutsche.

El arte como experiencia pública o social está redefiniendo conceptos como el de "arte público" y/o "espacio público". Desde los años ochenta, el concepto de arte público se vincula al de espacio público. Se habla del arte en lugares públicos, del arte como creador de espacios públicos o del "arte en contexto". Es evidente que cada vez se es más exigente con el concepto de "público", que tiene unas connotaciones altamente democráticas. Público, en este contexto, implica "apertura", "accesibilidad", "participación", "inclusión" y, en definitiva, tener en cuenta a la gente, no sólo como espectadores o visitantes, sino como usuarios del espacio público y que pueden ser parte activa en su configuración.

Las discusiones y el discurso emergentes sobre el nuevo concepto de arte público va íntimamente unido a un "comportamiento democrático" en torno al arte, la arquitectura y los espacios urbanos. El espacio público forma parte de la retórica democrática, un lugar común para ejercer los derechos que de ella derivan, aunque a menudo sirven para justificar o dar apoyo a un urbanismo irracional. El espa-

cio público se define por contraposición al espacio privado basado en la propiedad bajo los principios de la libertad, la igualdad, la participación y el activismo como forma reconocida de participación.

Esta idea sobre el espacio público, propio de las democracias más conservadoras, ha ido evolucionando a medida que los años 80 del siglo XX avanzaban en el marco de un contexto acelerado del desarrollo urbano masivo de un neocapitalismo avanzado, basado en la explotación y opresión del espacio urbano y de sus habitantes, que ha transformado las ciudades en espacios de provecho privado bajo un control público, creando al mismo tiempo bolsas urbanas de deshaucios y desamparo, ya que el desarrollo y la reestructuración de espacios urbanos han destruido sistemas precarios de supervivencia en las grandes ciudades. Aún así, en este contexto, el arte ha tenido un papel como elemento de cohesión, si bien con unas funciones de "monumentalización", "decoración" o embellecimiento del espacio público que ahora están en declive, a pesar de que cada vez más la participación vecinal ha sido solicitada para resolver los problemas entre el artista que ha diseñado un objeto escultórico para un espacio público y los vecinos.

Sin embargo, el arte público ha ido cambiando su función política y lo que podríamos calificar de "nuevo arte público" surge del conflicto y la opresión que generan los nuevos espacios urbanos. Desde los años 60 y 70, la mirada multidisciplinar del arte ha transformado la práctica artística en una praxis más ale-

jada del objeto artístico, a la que se otorga una dimensión política y social más acusada, dado que se entiende la práctica del arte como una práctica crítica. Si al concepto de espacio público le añadimos el de "esfera pública", una categoría analizada por Jürgen Habermas en la que los ciudadanos pueden crear estados de opinión críticos contra el estado, el sistema o la institución establecida, en este contexto el arte crítico deviene la clave para intervenir en la esfera pública y propiciar la unión entre espacio público y esfera pública, transformando el "espacio público" en un "espacio político". Es casi una condición *sine qua non* que el arte público tenga lugar "fuera del museo", para garantizar su cualidad pública y una libre y total accesibilidad. Es obvio que el espacio del museo cae en la parcialidad y la privacidad y que una auténtica acción crítica del arte y del contexto sólo puede tener lugar de verdad fuera de las murallas del museo y de la institución artística.

Muchos de los trabajos contextuales que se han llevado a cabo han puesto la atención en la dicotomía espacio público/espacio privado como punto de conflicto. Otros han tomado el espacio comunitario como espacio de interacción, identidad, comunicación, confrontación y participación. El arte genera nuevos instrumentos para activar la intervención en el espacio público y devenir una herramienta de participación democrática en la resolución de los conflictos, acortando la distancia entre el ciudadano y el contexto, mediante la aportación y

participación de colectivos sociales y educativos. Los años 70 del siglo XX impulsaron la práctica artística hacia el arte expandido y la hiperrealidad social, creando nuevas formas de implicación del arte con la sociedad, activando otras disciplinas, como la sociología, la antropología, la psicología, las ciencias de la comunicación y otras que, en interacción con los procesos y la sensibilidad artísticas, han ido desembocando en una fusión del arte con la realidad.

Ciertamente, la mayor parte de acciones y experiencias de arte público se identifican por ahora con el espacio físico de la ciudad, en el urbanismo, en lo que es urbano, pero el espacio público responde a un concepto más amplio, no siempre referido a un espacio físico, principalmente cuando se desarrolla en el marco de la esfera pública, en que un conjunto de ciudadanos (o no ciudadanos) a través de sus entidades, asociaciones o instituciones, impulsan un debate en torno a cuestiones que les afectan, sea un tema de derechos humanos, de identidad o de cuestionamiento del sistema establecido u otros. El "espacio público" puede ser, pues, de orden inmaterial, un espacio donde las relaciones sociales toman sentido y, en consecuencia, se puede desplazar fácilmente de un territorio físico a un ámbito conceptual. Así, pues, el espacio público se puede definir, de acuerdo con Rosalyn Deutsche, como un "contenedor de procesos sociales o expresión material de las relaciones socioeconómicas".

El espacio no es un espacio dado, sino un espacio construido, en el sentido de Heidegger: “*something that has been made room for*”, con sus límites y fronteras que delimitan su presencia.

Esta forma de entender el espacio pone en juego la problemática de estas dos concepciones del espacio público, la que se refiere al espacio físico urbano (un bloque de pisos, un parque urbano, una periferia metropolitana, un barrio, una plaza) y la que afecta el espacio social, su discurso y su representación. **El espacio público es frágil y, a menudo, es fácil que en él se produzcan la violencia y la exclusión.** Las alternativas que se ofrecen desde el arte para tratar el espacio público, ya como espacio físico, ya como discurso o representación de la esfera pública, o ambos a la vez, son propuestas complejas que ponen en marcha procesos de comunicación y construcción social, a través del espacio público y de los colectivos sociales y educativos.

Experiencias como las que está llevando a cabo la Fondazione Adriano Olivetti en Italia entrarían perfectamente en la doble categoría de espacio público físico y territorial a la vez conceptual, como se ha impulsado en Roma con el proyecto *Immaginare Corviale*, una periferia urbana en que los vecinos han sido invitados a cambiar la imagen de estos bloques urbanos con el fin de rehacer su identidad, en una comunicación entre artistas visuales, arquitectos y los medios de comunicación y tecnología actuales. En España, las inicia-

tivas son aún escasas, pero cabe destacar la tentativa de *Madrid abierto*, una plataforma estable para proyectos de arte público en los entornos urbanos de Madrid. El otro ensayo destacable es la convocatoria *Idensitat*, una experiencia que nació en el marco de una pequeña ciudad, Calaf, auspiciada por un programa de escultura pública y que ha ido derivando hacia una exploración del espacio público y la esfera pública, paradigma de nuevas experiencias de construcción social. *Idensitat* convoca proyectos artísticos que activen la participación social y constituye un foro de creación contemporánea en relación con el ámbito geográfico en que el espacio público es valorado como espacio sensible. La construcción de la ciudad y el territorio son considerados espacios de representación de la vida colectiva, de los que el ciudadano deviene un usuario que se estima participe en la construcción y representación de este espacio simbólico, personal y colectivo. Al mismo tiempo, *Idensitat*, que trabaja en un espacio social reducido, el de la población de Calaf, de unos 8.000 habitantes, y que a partir de 2005 ha hecho extensivo el proyecto al territorio de Manresa, una ciudad de unos 75.000 habitantes, ha incentivado proyectos que puedan implicar factores sociales y culturales propios del lugar, entidades mediadoras, colectivos educativos, de manera que no sólo ha propiciado la intervención artística en un espacio social dado, sino que ha desvelado procesos e iniciativas de autoconstrucción y, en consecuencia, autocreativas.

Mediante estas experien-

cias procesuales del arte público se crea una relación artística de complicidad con el contexto y sus efectos sociales, se genera un debate y el trabajo en cuestión se transforma en un espacio de debate político, creándose un diálogo entre la sociedad, los estamentos públicos y los colectivos de la población. La experiencia de arte público se transforma, finalmente, en un trabajo de arte político en el marco de lo “real”, sea el espacio físico o representacional. El retorno de lo real anunciado por Hal Foster mediante la tarea del “artista como etnógrafo” es ya una práctica real, el cumplimiento de una dimensión utópica del espacio público que el Situacionismo Internacional centró en la psicogeografía del espacio urbano como lugar donde resolver los conflictos. Ahora, ya desde el conflicto, las nuevas prácticas artísticas ayudan a crear nuevas vías de construcción social y a limar las disidencias desde el diálogo y la colaboración como herramienta. Arte y esfera pública crean un nuevo activo dentro del espacio político y social, que se fusiona con las utopías y el espíritu creativo y sensible del arte. Asimismo, se trata de una nueva visión democrática del arte, una vez desaparecidas las figuras del autor y el genio romántico. Probablemente, en el siglo XXI entremos en una nueva era del cumplimiento de la “escultura social”, anuncia-

da proféticamente por Joseph Beuys en los años sesenta del siglo XX.

*PILAR PARCERISAS. Es historiadora, crítica de arte, ensayista y comisaria de exposiciones. Doctora en Historia del Arte y Licenciada en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona, se ha formado con Harald Szeemann como comisaria y ha llevado a cabo numerosas exposiciones, entre las que destacan *Joan Brossa, Poemas visuales, poemas objeto y carteles* (1983); *Francesc Torres. El carro de heno* (1991); *Ideas y Actitudes. En torno al arte conceptual en Catalunya, 1964-1980...* (1992); *Miró-Dalmau-Gasch. La aventura por el arte moderno* (1993); *Joseph Beuys. Manresa Hbf* (1994); *Agnus Dei. El arte románico y los artistas del siglo XX* (1996); *Pere Català i Pic* (1998); *Pere Noguera. Teras crudas, tierras cocidas* (2003); *Dalí. Afinidades Electivas* (2004); *Man Ray, luces y sueños* (2006); así como los ciclos de exposiciones de los espacios Vau y Annex en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona (1998-2002). Asimismo, destacan sus exposiciones *Accionismo vienés. Colección Hummel* (2008), *Joseph Beuys. Diary of Seychelles* (2009), *Iluminaciones. Catalunya visionaria* (2009) y *Man Ray/Leandre Cristòfol. Construcciones líricas* (2009-2010). Ha recopilado los escritos del Grup de Treball (1999) y ha publicado una selección de sus artículos en *Art & Co. La màquina de l'art* (2003) y en *Barcelona Art-Zona* (2008), el ensayo histórico *Conceptualismo(s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980* (2007) y *Duchamp en España* (2009). Ha sido directora del Centro de Documentación de Arte Contemporáneo Alexandre Cirici y es crítica de arte del diario *Avui*, de Barcelona. Ha escrito los guiones de las películas *Entreacto* (1988), *La última frontera* (1992) y *Babaouo* (1997). Es Presidenta de la Asociación Catalana de Críticos de Arte desde el año 2007 y Vicepresidenta primera del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CoNCA) de Cataluña desde 2009.

MuBE comemora seus 15 anos com exposição de Victor Brecheret

Desenhos inéditos e obras em terracota, mármore, bronze e granito. Uma fina mostra do percurso do artista.

José Roberto Teixeira Leite*

Sessenta esculturas em terracota, bronze ou mármore, além de 106 desenhos, esses e aquelas tendo como referência exclusiva a mulher e o feminino, integram a mostra Brecheret – Mulheres de Corpo e Alma, com a qual o Museu Brasileiro da Escultura comemora de modo superlativo 15 anos de fundação, ao mesmo tempo em que acena para um novo capítulo em suas atividades. Toda a evolução do autor do Monumento às Bandeiras acha-se documentada na referida mostra com obras significativas, cedidas por instituições públicas e colecionadores particulares – dos começos, marcados por influências como as de Mestrovic e Maillol, às obras finais de temática indígena, por vezes beirando a abstração, nas quais reside em nosso entender sua contribuição maior à escultura brasileira e universal, passando pelas lindas estilizações *art déco* dos anos 20 e 30. Como atração à parte, mormente para os que amam um meio expressivo já por alguém definido como autêntica taquigrafia da alma, repare-se nos desenhos, de uma sensibilidade, de uma musicalidade marcantes, nos quais mais uma vez se revela o grande artista que foi Brecheret. A competente curadoria deve-se a Daisy Peccinini, que desde há três ou mais décadas se vem destacando como a grande exegeta da obra brecheretiana, sendo também de se realçar a montagem impecável e o bem cuidado catálogo (Brecheret – Mulheres de Corpo e Alma. MuBE – Museu Brasileiro da Escultura. Av. Europa 218 – Jardim Europa, SP. Até 25 de julho, 3a a dom. 10 – 19 hs).

*Historiador e Crítico de Arte
Presidente de Honra da ABCA



Adolescente, c. 1929, mármore



Morena, 1951, bronze



Ritmo, década de 40, terracota



Mulheres

ctp, impressão e acabamento

Imprensa Oficial