



ARTE & CRÍTICA

ANO XX - Nº 61 - MARÇO 2022



ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação

Leila Kiyomura

Projeto gráfico e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica ano XX - nº61 - 2022

Imagem da capa: **Montagem com as obras *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e *Tapuya Abaporu*, de Kadu Xucuru.**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

Os projetos da Associação Brasileira de Críticos de Arte, com a sua história de 73 anos, seguem no triênio 2022, 2023 e 2024, sob presidência de Sandra Makowiecky e a nova equipe de diretores, priorizando a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais na crítica e divulgação da arte brasileira.

Nesta edição, que é a primeira de 2022, destacamos a *Semana de Arte Moderna de 1922* e o seu legado que cem anos depois repercute, aliada à polêmicas da criatividade da arte atual nos textos de Alessandra Simões, Elza Ajzenberg, Joice Gumiel Passos e Marcos Fabris. Também o crítico Carlos Perktold, no artigo *Leilões de Espólios*, faz uma sugestão para se pensar e considerar: “Seria ótimo se pudéssemos expor as centenas de peças que jamais saíram das paredes das casas de certas famílias, agora que comemoramos o centenário da Semana de Arte de 1922...”

Dentro do contexto do artista como agente de transformação da arte, Alecsandra Matias de Oliveira traz a travessia de Regina Silveira na arte brasileira. Na coluna *Exposição*, Maria Amélia Bulhões, apresenta a mostra *Sonetos Visuais*, do ousado, irreverente e criativo Luiz Henrique Schwanke.

A crítica Luciane Garcez recomenda o livro *Intertextualidade Visuais*, de Sandra Ramalho e Airton Jordani, que reúne pesquisas sobre diferentes momentos

históricos das representações visuais.

Com o artigo *Do Sílex às caves de realidade virtual*, a crítica Lilian Cristina Monteiro França abre a editoria de *Arte e Tecnologia*. Um espaço para apresentar e debater as novas formas de interatividade e a utilização da rede como suporte para exposições.

O jornalista, crítico e escritor Jacob Klintowitz sugere uma pausa para a reflexão. Traz a serenidade do haikai de Bashô:

Este caminho
Ninguém ainda o percorre
Salvo o crepúsculo

Boa leitura!

Leila Kiyomura

Maria Amélia Bulhões

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

10
A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE SEGUE NO TRIÊNIO 2022 - 2023 - 2024 COM NOVA DIRETORIA
SANDRA MAKOWIECKY

ARTIGOS

16
REAPROPRIAR PARA REPARAR: O CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22 SOB A ÓTICA DECOLONIAL
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

34
UMA SEMANA QUE, CEM ANOS DEPOIS, VIBRA NA ARTE BRASILEIRA
ELZA AJZENBERG

46
MODERNISMO, TÉCNICA E VERDADE
MARCOS FABRIS

58
REGINA SILVEIRA: OUTROS ENIGMAS
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

64
LEILÕES DE ESPÓLIOS
CARLOS PERKTOLD

SUMÁRIO

ENSAIO

40
TUPY OR NOT TUPY, THAT IS THE QUESTION
JOICE GUMIEL PASSOS

EXPOSIÇÃO

68
EM “SONETOS VISUAIS” A LIBERDADE POÉTICA DE SHAWNKE
MARIA AMÉLIA BULHÕES

LIVROS

76
DIÁLOGOS PRODUTIVOS: UM OLHAR SOBRE “INTERTEXTUALIDADES VISUAIS”
LUCIANE GARCEZ

ARTE E TECNOLOGIA

88
DO SILEX ÀS CAVES DE REALIDADE VIRTUAL
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

REFLEXÕES

98
CRONOLOGIA, PINTURA, CONSCIÊNCIA, PALAVRAS
JACOB KLINTOWITZ



Sandra Makowiecky, presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Imagem: Acervo pessoal.

APRESENTAÇÃO

A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE SEGUE NO TRIÊNIO 2022 – 2023 - 2024 COM NOVA DIRETORIA

Há 73 anos a ABCA promove a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte, incentivando a pesquisa e a reflexão no campo das artes visuais.

SANDRA MAKOWIECKY ABCA/SANTA CATARINA

Tags: abca, sérgio milliet, sandra makowiecky, artes visuais, arte&crítica.

A nova Diretoria da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA, foi eleita em novembro de 2021, com eleição homologada em Assembleia Geral, em 7 de dezembro de 2021. Importante lembrar que a ABCA, a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais, foi criada em 1949, tendo participado do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antônio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte.¹ A ABCA tem como meta promover a aproximação e o intercâmbio entre os profissionais que atuam na área da crítica de arte e incentivar a pesquisa e a reflexão no domínio das disciplinas significativas para o campo das artes visuais.

Inicialmente, agradeço aos colegas que concordaram em fazer parte da equipe que vai trabalhar para levar adiante uma associação que completa 73 anos em 2022 e terá 75 anos em 2024.

Ao iniciar o texto, fiquei imaginando Sérgio Milliet, seu primeiro

presidente, Mário Barata, Antônio Bento e Mário Pedrosa, entre outros, enfrentando a saga burocrática e necessária para garantir o nascimento e sobrevivência de uma instituição como a nossa. Imaginei-os indo ao cartório, munidos de documentos. Pode não ter sido assim, mas minha imaginação vestiu as cores e necessidades de meu tempo.

Nossa primeira tarefa tem sido essa. Legalizar a transferência e legitimar o termo de posse, na sequência, enfrentar o banco, que detém a conta da Associação e tudo isso toma tempo, muita energia e os dias correm rápidos demais em nosso verão escaldante. Agora, entramos na era digital para valer e minha primeira ação foi fazer uma assinatura digital junto à Loja de Certificação Digital FCDL- SC. Agenda marcada com antecedência, tudo correu bem e já tenho meu modelo A3 de TOKEN e uma senha a mais na minha vida.

Após estar na equipe diretiva da gestão 2016 - 2018 e na gestão 2019 - 2021, sob a presidência de Maria Amélia Bulhões Garcia, me familiarizei com os processos internos, as demandas

da instituição, as expectativas dos associados, ao imenso trabalho que tudo isso acarreta. Confesso que não era meu desejo inicial permanecer na equipe diretiva (pois representava a região sul desde 2016) e muito menos, assumir a presidência. E ousar dizer que assumir tais encargos está se tornando cada vez mais raro. A vida se tornou muito exigente de nossa atenção, as demandas são muitas e chegam a todo momento, seja por e-mail, whatsapp, Messenger, trocas acadêmicas e culturais de toda ordem. Mas cá estou e iremos seguir em frente, com o objetivo de honrar nossos associados e a todos que nos deixaram esse legado.

Como toda associação, as tarefas corriqueiras exigem zelo e dedicação: manter cadastro dos associados em dia, verificar envio de carteiras da ABCA e AICA, promover a prática crítica, orientar aos interessados, como fazer a filiação à AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte), manter o *ABCAinforma* com notícias, notas, divulgação de eventos e ações em geral, de seus associados, manter a atualização de notícias nas redes

sociais como *Instagram* e *Facebook*, realizar a chamada de novos associados. Para além das atividades corriqueiras, a que considero muito importante é o nosso jornal *Arte & Crítica*. Sob a coordenação de Leila Kiyomura, é o espaço de todos os associados. Em versão *on-line* é uma das raras publicações em arte dessa natureza, de que dispomos no Brasil.

Destaco um breve histórico relatado por Lisbeth Rebollo, ex-presidente da ABCA de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016 e atual presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte: *“O jornal, ainda que intermitente, já existia quando a sede era no Rio de Janeiro. Em São Paulo, José Roberto Teixeira Leite o reativou, mas continuou ainda intermitente. De 2000 em diante, na minha gestão na presidência da ABCA, foi concebido novo projeto visual em cores e foi mantida uma periodicidade semestral, com apoio do IMESP (Imprensa Oficial do Estado de São Paulo) sem interrupções. Na gestão de Elvira Vernaschi, de 2006 a 2009, sempre com o apoio da IMESP, a periodicidade foi trimestral. O jornal*

passou a ser online a partir de 2010 e com as mudanças administrativas na IMESP o nome passou a ser da ABCA, hoje Jornal Arte & Crítica”.

Outra atividade consiste na *Jornada ABCA*, que se realiza todo ano, sempre com um tema específico do momento. O evento conta com palestras, apresentação de comunicações, apresentações artísticas, entre outras atividades. Os anais das Jornadas, publicados sob a forma de *e-book* desde o ano de 2014, estão disponíveis no site da Associação. Anteriormente, os anais eram publicados na forma impressa. A primeira *Jornada Online* aconteceu no ano de 2020. Não há dúvida de que amplia a participação do público, mas por outro lado, limita os encontros pessoais e os laços se afrouxam.

Por fim, temos o *Prêmio ABCA*. Anualmente, a ABCA realiza a premiação de pessoas e instituições de destaque na cena nacional, todos os associados são chamados a contribuir com indicações de nomes e votação dos indicados ao prêmio, que celebra a construção do conhecimento e difusão

das artes visuais no País.

Desde 1978, a ABCA conta com uma premiação que envolve diversas categorias. Devido à epidemia do *Covid 19*, no ano de 2020, não ocorreram premiações. De igual forma, não foi realizada a entrega dos prêmios do ano de 2019. Pretendemos lançar uma publicação que reporta a história dos prêmios ABCA desde sua criação (1978), trabalho iniciado na gestão anterior.

Nosso plano é manter tudo isso. Ampliar o quadro de associados, realizar essas tarefas já corriqueiras. Deseja-se que a ABCA continue servindo como espaço para discussões, estímulo à criação, reflexão e difusão da arte, revelando novas epistemologias e divulgando diversos modos de existir e praticar o saber artístico.

Acreditamos que a missão mais importante é consolidar sua vocação para a produção de conhecimento, tal como pressupõe a dimensão ética do trabalho crítico, projeto que vem sendo defendido desde sua criação como uma das primeiras seções internacionais da Associação Internacional de Críticos

de Arte, AICA, fundada com apoio da Unesco em 1948, considerando a arte como uma referência para compreender a história e a humanidade.

Contamos com vocês.

A diretoria da ABCA exercerá a função no triênio 2022-2024 e é composta por:

Presidente: Sandra Makowiecky (SC)
1ª.Vice-Presidente: Priscila Arantes (SP)

2ª.Vice-Presidente: Carlos Terra (RJ)

1ª. Secretária: Gabriela Abraços (SP)

2ª. Secretário: Rodrigo Vivas (MG)

1ª. Tesoureiro: Francine Goudel (SC)

2ª. Tesoureiro: Hércio Magalhães (SP)

Vice-Presidentes Regionais:

Região Norte/Nordeste: Gil Vieira Costa (PA)

Região Centro-Oeste: Ana Lúcia Beck (GO)

Sudeste: Leonor Amarante (SP)

Sul: Luana M. Wedekin (SC)

Conselho Fiscal

Titulares:

Afonso Medeiros (PA)

Felipe Soeiro Chaimovich (SP)

Maria Luísa Luz Távora (RJ)

Suplentes:

Maria José Justino (PR)

Ricardo Viveiros (SP)

Sandra Ramalho e Oliveira (SC)

Além da diretoria, a ABCA conta com comissões de trabalhos e sócios colaboradores em diversas atividades, que seguem contribuindo com o bom funcionamento da associação:

Comissões especiais

1. Comissão de credenciais

Agnaldo Farias (SP)

Alessandra Mello Simões Paiva (BA)

Ângela Âncora da Luz (RJ)

César Romero (BA)

Elisa de Souza Martinez (BSB)

Luana M. Wedekin (SC)

Maria Elizia Borges (GO)

2. Comissão de ética

Almerinda Lopes (ES)

Blanca Luz Brites (RS)

Lisbeth Rebollo Gonçalves (SP)

Maria Amélia Bulhões Garcia (RS)

Percival Tirapeli (SP)

3. Comissão de Pluralidade Crítica

Alecssandra Matias de Oliveira (SP)

Alessandra Mello Simões Paiva (BA)

Alexandre Sá (RJ)

Almerinda Lopes (ES)

Leila Kiyomura (SP)

Leonor Amarante (SP)

Priscila Arantes (SP)

Raul Córdula (PB)

Robson Xavier da Costa (PE)

Arte&Crítica

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão (UFRJ)

Ana Lúcia Beck (UFG)

Annateresa Fabris (USP)

Carlos Terra (UFRJ)

Diana Weschler (UNTREF/Argentina)

Gonzalo Leiva (PUC/Chile)

Jacques Leenhardt (EHESS/França)

Jesus Pedro Lorente (AICA e UNIZAR/Espanha)

Luana Maribele Wedekin (UDESC)

Marek Bartelik (MIT/Estados Unidos)

Percival Tirapelli (UNESP)

Rodrigo Vivas (UFMG)

Sandra Hitner (UNICAMP)

Sandra Makowiecky (UDESC)

Tadeu Chiarelli (USP)

Viviane Bashiroto (UDESC)

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura (USP)

Maria Amélia Bulhões (UFRGS)

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck (USP)

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva (UFSB)

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira (USP)

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves (USP)

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa (UNIFESSPA)

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França (UFS)

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design site

Fernanda Pujol

Programação site

Alessandra Klein

Mídias sociais e ABCA *informa*

Viviane Baschirotto (SC)

Site ABCA, design e diagramação

Alessandra Klein

NOTAS

1 Sobre a ABCA. Disponível em <<https://abca.art.br/nossa-historia/>>. Acesso em 13 dez. 2022

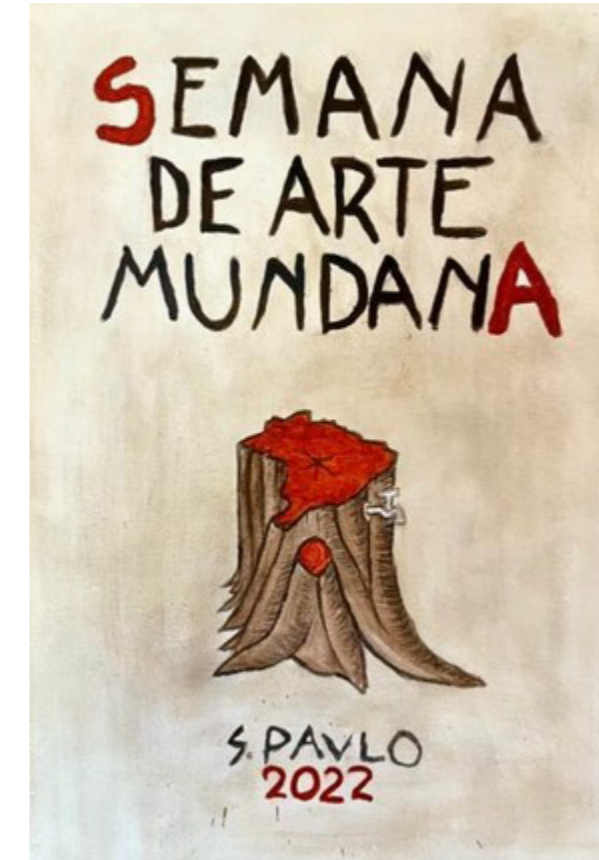


Fig. 1: Obra do artista Mundano para a Semana de Arte Mundana. Imagem: reprodução.

ARTIGO

REAPROPRIAR PARA REPARAR: O CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22 SOB A ÓTICA DECOLONIAL

Exposições, livros e debates lançam luz sobre o marco deflagrador das vanguardas históricas brasileiras a partir de problemáticas inexistentes para os artistas da época, como as questões de raça, etnia e gênero.

**ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA**

Tags: modernismo, centenário da semana de 1922, decolonialismo, reantropofagia, alessandra simões.

Reapropriação para a reparação. Esta tem sido a tônica das comemorações do centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, que reforçam as mudanças que vêm atravessando o sistema da arte nos últimos anos. O centenário está pintado com os tons do decolonialismo em uma operação complexa, que revela as circularidades entre as noções de alteridade e apropriação cultural, porém com um final aparentemente simples: não há mais como discutir classe, sem discutir raça e gênero. Grande parte destas discussões versam sobre a noção de “reantropofagia”, independentemente da ligação da Semana de 22 com o momento antropofágico posterior (tema de debate na historiografia em geral). Isto é, se as vanguardas históricas almejavam o forjamento da identidade nacional com base na noção de classe social/geopolítica e nas apropriações culturais a partir do sequestro identitário das culturas originárias, para os artistas contemporâneos esta conta não fecha. É preciso lançar mão da interseccionalidade, juntar tudo no caldeirão da decolonialidade e reapropriar-se destas ideias e

estéticas para reparar os males causados pela colonização ao campo das artes, o maior deles, o silenciamento das poéticas indígenas e afro-diaspóricas. Neste sentido, inúmeras exposições, debates e algumas publicações neste ano salientam o saqueio cultural e a subalternização intelectual das culturas tradicionais, regionais, indígenas e afro-brasileiras, e das regiões fora do eixo Rio-SP, por parte das vanguardas modernistas brasileiras. Estas ações realimentam os contornos conceituais acerca do viés decolonial como a pauta mais urgente na arte contemporânea, que encontra neste marco do modernismo brasileiro a oportunidade para a rediscussão de temas exíguos no debate artístico daquele momento, como segregação racial e de gênero.

“SE A ANTROPOFAGIA MODERNISTA AINDA NÃO ESTAVA CONTEXTUALIZADA PELA TENSÃO ENTRE RAÇA-ETNIA E GÊNERO, ATUALMENTE, ESTE TEM SIDO O MÓTE DE SUA REVISÃO CRÍTICA...”

Uma das novas lentes para a reinterpretação deste momento

histórico tem sido a ideia de “re-antropofagia”, utilizada por artistas para definir a necessidade da devoração daqueles que antes os devoraram. Estes artistas mostram que o termo tão alardeado por Oswald de Andrade (1890-1954) para definir a deglutição cultural dos valores europeus encobria a outra devoração que ocorria paralelamente, a da cultura dos povos originários e afro-diaspóricos por parte de artistas da elite aristocrática da época. A reinterpretação do termo já havia ganhado força com a exposição *ReAntropofagia*, em 2019, no Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense, tendo entre seus curadores o artista Denilson Baniwa¹, que apresentou na ocasião a tela homônima que representa a cabeça decepada de Mário de Andrade (1893-1945), ofertada em uma bandeja de palha, e ao lado do livro *Macunaíma* com um pequeno bilhete que diz: “Aqui jaz o simulacro Macunaíma, jazem juntos a ideia de povo brasileiro e a antropofagia temperada com bordeaux e pax mongólica. Que desta longa digestão renasça Makunaimi e a

antropofagia originária que pertence a nós, indígenas”. “Makunaimã”, a divindade que habita o monte Roraima em tempos imemoriais, também já havia sido “redevorado” pelo artista Jaider Esbell em seu trabalho poético-imagético (2018), e pelo coletivo que escreveu a peça “Makunaimã: o mito através dos tempos” (2019) uma interessantíssima conversa entre várias pessoas que questionam a apropriação cultural de Mário de Andrade. Na peça, se destila o quebra-cabeça: Mário de Andrade que se apropriou de Theodor Koch-Grünberg, que coletou a mitologia sagrada indígena, que agora é re-apropriada por aqueles a quem ela originalmente pertence. Tudo com muito respeito, como está no livro: dedicado a Akuli Taurepang e Theodor Koch-Grünberg.

Se a antropofagia modernista ainda não estava contextualizada pela tensão entre raça-etnia e gênero, atualmente, este tem sido o mote de sua revisão crítica. Afinal, no Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, em 1928, não havia realmente nenhuma menção acerca da cultura afro-brasileira (CARDOSO, p. 207,



Fig. 2: Adoração dos Reis Magos, Vicente do Rego Monteiro, 1925. Óleo sobre tela. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio. Imagem: reprodução.



Fig. 3: Abaporu, Tarsila do Amaral, 1928. Óleo sobre tela. Imagem: reprodução.

2022). A afirmação “Só a antropofagia nos une”, presente no manifesto, se tornou atualmente uma pergunta, “Só a Antropofagia nos Une?”, estampada na capa da revista The Brooklyn Rail, lançada em fevereiro de 2021 e coeditada pela escritora norte-americana Sara Roffino e pelo artista brasileiro Tiago Gualberto. A edição traz textos de vários autores e



Fig. 4: Tapuya Abaporu, Kadu Xucuru. Colagem digital. Imagem: reprodução.

autoras brasileiros (as), como Sandra Benites, Denilson Baniwa e Vivian Braga dos Santos. As escritas são respostas diretas ao idealismo da época, como o belo texto poético do artista negro Caetano Dias, A Qualquer Hora Carne Dura, que se inicia assim: “Minha terra não tem palmeiras, nem cantos de Sabiás. Nesse descampado, não há mato e tão pouco cães sem

dono e de caminho encruzilhado”. Baniwa apresenta um pequeno contra-manifesto modernista, também intitulado Re-antropofagia, no qual pede que “(...) renasça Makūnaimî e a antropofagia originária que pertence a Nós indígenas”.

Segundo a revista Select², Sara e Tiago começaram sua interlocução em 2018, quando, devido à retrospectiva de Tarsila do Amaral no MoMA-NY, Sara ficou espantada com a pintura A Negra (1923). Para ela, a exposição demonstrou uma visão reducionista sobre o modernismo no Brasil, com aspectos racistas e idealistas. A propósito, a obra de Tarsila foi o ponto de partida para a “reapropriação” da artista Renata Felinto na obra “Axexê da Negra ou O descanso das mulheres que mereciam ser amadas” (2017), performance que, a partir de referências na ritualística do candomblé nagô, propõe entre suas ações o enterro de uma reprodução da obra como metáfora para o enterro da espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil (como a modelo da obra, a anônima babá de Tarsila). Trata-se assim do enterro do “culto infinito

aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas”, como afirmou Felinto³.

O coletivo Kókir, formado pelos artistas Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, trabalha com a premissa de uma “antropofagia da re-volta” para fazer uma crítica à modernidade eurocentrada. O coletivo sinaliza para a recusa da subalternidade imposta pela colonialidade aos indígenas, por meio de ações coletivas e compartilhadas que articulam artistas, não artistas, indígenas de diversas etnias, não indígenas; estratégias de ocupação de territórios urbanos e indígenas para debater o direito, a etnografia e a política dos espaços; proposições altamente conceituais, mas que abarcam a compreensão e o prazer da forma e da contemplação; usos de tecnologias e novas mídias para falar de ancestralidade; trânsitos entre objetos e fazeres prosaicos, como as cestarias Kaingang, que revelam a generosidade estética da vida cotidiana. Se trata de um processo de deglutição estético-político que inverte a “antropofagia” dos colonizadores como signo de submissão

e extermínio. A “antropofagia da re-volta” indicaria o caminho da volta à afirmação da identidade dos povos originários, o que pode ser visto em suas obras expostas este ano em três mostras: pry N n Mág - Caminhos do Mato, na Casa de Eva, em Campinas; Krecidade, no Consulado do Brasil, na Holanda: em Amsterdam; e na mostra Antropofagia da Re-volta, dentro da coletiva “ARTES para DESCOBRIR as

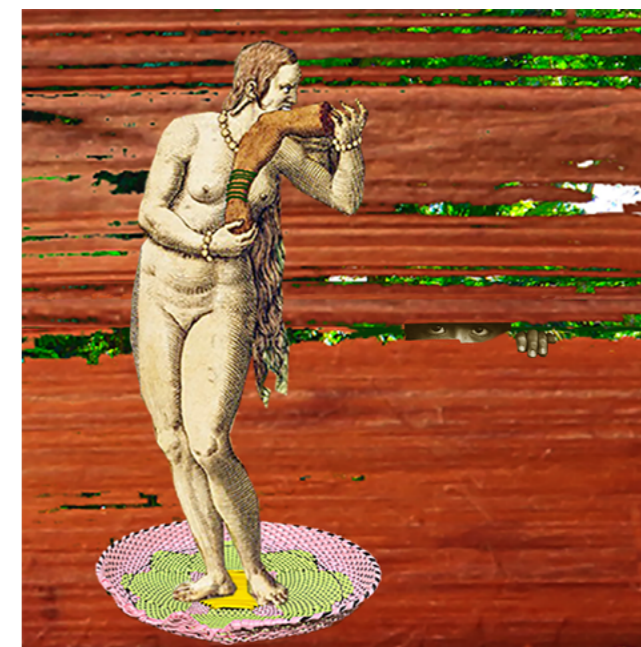


Fig. 5: De Hans Staden à Boticelli sob o olhar da antropofagia da re-volta, Tadeu Kaingang, 2022. Colagem digital. Imagem: reprodução.

CULTURAS INDÍGENAS”, com curadoria de Sebastián Gerlic (realização compartilhada entre Helder Camara Jr. e a ONG Thydêwá), que ficou em cartaz no Memorial dos Povos Indígenas, em Brasília (versão online: www.AEI.art.Br/artes/). Uma outra interessante “reapropriação para a reparação” também está presente nesta mostra coletiva. Se trata da obra Tapuya Abaporu (2022), do artista indígena Kadu Xucuru, que homenageia os 100 anos do Modernismo no Brasil, remixando o “Abapuru” com uma colagem digital na qual expressa sua poética baseada na ideia de um “futurismo indígena”.

“O QUE SERIA ESSA SEMANA DE OPOSIÇÃO AO CONSERVADORISMO NA ARTE SE ELA OCORRESSE ATUALMENTE? SERIA MAIS PLURAL, MENOS CENTRALIZADA, MAIS INCLUSIVA?...”

Fazendo coro ao revisionismo decolonial, o Itaú Cultural optou por lançar uma série de entrevistas em seu site a partir de perguntas como: O que seria essa semana de oposição ao conservadorismo na arte se ela ocorresse atualmente? Seria mais

plural, menos centralizada, mais inclusiva? Quem estaria na “turma” dessas pessoas se a Semana de arte moderna acontecesse hoje? O Mekukradjá - círculo de saberes, ciclo de debates, realizado anualmente pela instituição - partiu este ano do poema “Erro de Português”, de Oswald de Andrade, para fazer mais uma pergunta: O que aprendemos se o indígena despir o Brasil? Com curadoria dos educadores Daniel Munduruku e Naine Terena e da antropóloga Júnia Torres, o Mekukradjá também se baseou na noção de reantropofagia de Denilson Baniwa, que afirmou no site da instituição: “Reantropofagizar é rever - ver de novo - o que não foi visto. Talvez revelar - tirar o véu - do que nos foi ocultado quando as vozes ancestrais não tinham eco em uma sociedade brasileira que ensaiava se conhecer conhecendo o desconhecido, propositadamente deixado oculto. Querer reantropofagizar é deixar de ser apenas o alimento e ser, também, aquele que se alimenta com o que fizeram de nós.” A Pinacoteca de São Paulo também lançou uma série de debates intitulada “1922: modernismos em debate” com o objetivo de reunir uma grande diversidade de opiniões sobre o marco.

A revisão crítica sobre as narrativas estabelecidas a partir da Semana de 22 também foi o ponto de partida para a proposta curatorial da exposição “Nakoada”, com curadoria de Denilson Baniwa e Beatriz Lemos, que ficará em cartaz no MAM do Rio de Janeiro, entre julho de 2022 e janeiro de 2023. Com projetos comissionados



Fig. 6: Okê Oxóssi, Abdias Nascimento, 1970. Imagem: MASP.



Fig. 7: Sem título, Josefa Yanomami, 2011. Acervo MASP, crédito Instituto Socioambiental.

de artistas contemporâneos e um recorte das principais obras modernistas presentes nas coleções do MAM Rio, a mostra Nakoada traz em seu título o conjunto de éticas de guerra Baniwa. Em seu vasto campo de significados, Nakoada seria o estudo e profundo entendimento de outra cultura para exercer a habilidade de capturar conhecimentos não-indígenas e construir narrativas que sejam radicais na continuidade da vida e dos saberes indígenas. “Em outras palavras, uma contra-anthropofagia ou re-anthropofagia”, afirmou Beatriz Lemos⁴, confirmando o propósito curatorial em criticar os discursos de legitimação e centralidade de um ideal modernista no país, cuja construção insiste na invisibilidade de pessoas, criações e narrativas localizadas fora dos grandes centros e originárias de outras percepções de mundo.

Apesar de não declarar uma política específica de comemoração da Semana de 22, o Masp vem realizando exposições que integram o biênio de programação do museu dedicado às Histórias brasileiras, em 2021-22, que inclui

mostras de Alfredo Volpi (1896-1988), Luiz Zerbini, Dalton Paula, Josefa Yanomami, Madalena dos Santos Reinbolt (1919-1977), Judith Lauand e Cinthia Marcelle, além de uma grande coletiva, Histórias brasileiras. A mostra Abdias Nascimento: um artista panamefricano, curada por Amanda Carneiro, curadora assistente, e Tomás Toledo, curador-chefe, é a maior exposição dedicada ao trabalho visual do artista, ativista, escritor, dramaturgo, ator, diretor de teatro, poeta, jornalista e professor universitário, figura fundamental na vida política e cultural brasileira recente. Na mostra, estão presentes 61 pinturas realizadas ao longo de três décadas, de 1968 até 1998, o período mais frutífero do artista. O catálogo-livro da exposição mostra um apanhado de grande fôlego a respeito da obra visual do artista, na qual figuram personagens, iconografias, insígnias e temas de religiosidades afro-brasileiras, elaborados em diálogo com a tradição da abstração geométrica e na representação dos símbolos africanos, como os adinkras. Organizado por Adriano Pedrosa e Amanda Carneiro, o volume contém

ensaios inéditos de Amanda Carneiro, Glauceia Helena de Britto, Kimberly Cleveland, Raphael Fonseca e Tulio Custódio e uma entrevista histórica com Elisa Larkin Nascimento conduzida por Tomás Toledo, além de textos republicados de Lélia Gonzalez e de Abdias Nascimento.

Até mesmo a exposição “Luiz Zerbini: a mesma história nunca é a mesma”, curada por Adriano Pedrosa, diretor artístico, MASP, e Guilherme Giufrida, curador assistente, pode ser interpretada dentro do viés da releitura da Semana de 22. A ideia de que “a mesma história nunca é a mesma” aponta para a repetição das histórias ao longo dos séculos, bem como para a necessidade de se criar outras narrativas para esses episódios, fazendo emergir novas leituras, protagonistas e imagens. Com cerca de 50 trabalhos, em sua maioria inéditos, a exposição inclui cinco pinturas de grandes dimensões de forte impacto estético, quatro

Fig. 8: Imagem na página seguinte: Mulata com leque, Emiliano Di Cavalcanti, 1937. Óleo sobre tela. Coleção Gilberto Chateaubriand. MAM Rio. Imagem: reprodução.





Fig. 9: Índia, Anita Malfatti, 1917. Pastel sobre papel. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM Rio. Imagem: reprodução.

delas produzidas especialmente para a mostra, em que o artista revisita de maneira crítica a pintura histórica. Utilizada para representar eventos marcantes de uma nação, como guerras, batalhas, independências e abolições, este gênero de pintura “pré-semana

de 22” frequentemente idealizava ou romantizava marcos e personagens a serviço das ideologias dominantes. Em 2014, Zerbini recriou uma das imagens mais clássicas da pintura histórica brasileira, em sua icônica Primeira missa, formulando uma nova representação para essa cena ocorrida em 1500, que é um emblema da colonização portuguesa no Brasil. Estas obras também são apresentadas em um extenso livro-catálogo. A mostra inclui ainda 29 monotípias em papel da série Macunaíma (2017), concebidas para uma edição do livro do mesmo nome de Mário de Andrade (1893-1945), um marco da literatura modernista brasileira.

“LAMA DA TRAGÉDIA CRIMINOSA DE BRUMADINHO, CINZAS DE QUEIMADAS NO CERRADO, NA AMAZÔNIA, NA MATA ATLÂNTICA E NO PANTANAL E ÓLEO QUE ATINGIU AS PRAIAS DO NORDESTE SÃO ELEMENTOS QUE O ARTISTA MUNDANO JÁ HAVIA UTILIZADO PARA SUAS OBRAS...”

O debate ecológico, também uma importante vertente do decolonial, foi expresso por meio da revisão da

Semana de 22 na exposição Semana de Arte Mundana, na Galeria Kogan Amaro. Lama da tragédia criminosa de Brumadinho, cinzas de queimadas no cerrado, na Amazônia, na Mata Atlântica e no Pantanal e óleo que atingiu as praias do nordeste são elementos que o artista Mundano já havia utilizado para suas obras. Agora, em relação especificamente à Semana, o artista se apropriou da estética do icônico cartaz da Semana de Arte Moderna, de Di Cavalcanti, propondo um questionamento sobre o momento atual e sua aceleração vertiginosa rumo à destruição do patrimônio ambiental brasileiro. A obra ganhou versão NFT, com uma animação em stop motion na qual aparece a troca do enunciado original para Semana de Arte Mundana e a imagem do brotinho que cresceu e acabou cortado como muitas árvores, dando a ideia de ruptura.

Uma das maiores exposições referentes ao centenário de 22 é a mostra Brasilidade Pós-Modernismo, no Centro Cultural Banco do Brasil (inicialmente no Rio de Janeiro), com curadoria de Tereza de Arruda, que também se focou na atualidade para repensar o

histórico, reunindo obras de 51 artistas, produzidas a partir da década de 1960 até a atualidade, sendo algumas inéditas, ou seja, já com uma maturidade e com um distanciamento histórico dos primórdios da modernidade brasileira. Pintura, fotografia, desenho, escultura, instalação, novas mídias, entre outras linguagens, procuram mostrar uma versão sobre as discussões ensejadas pela Semana de maneira diversificada e miscigenada, regional e cosmopolita, popular e erudita, folclórica e urbana. A sensação é de que se trata de um grande traçado da Semana, cujo ápice é a contemporaneidade, com a participação de artistas como Adriana Varejão, Alex Flemming, André Azevedo, Anna Bella Geiger, Armarinhos Teixeira, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Barrão, Berna Reale, Beatriz Milhazes, Camila Soato, Caetano Dias, Cildo Meireles, Daiara Tukano, Daniel Lie, Delson Uchôa, Ernesto Neto, Emmanuel Nassar, Fábio Baroli, Farnese de Andrade, Flávio Cerqueira, Floriano Romano, Francisco de Almeida, Gê Viana, Glauco Rodrigues, Gisele Camargo, Jaider Esbell, Joaquim Paiva, Jorge Bodansky, José De Quadros, José Rufino, Judith Lauand, Júlio Plaza, Lenora de Barros, Lina Bo Bardi, Lúcio Costa, Luiz Hermano, Luzia Simons, Márcia Xavier, Marlene Almeida, Maxwell Alexandre, Mira Schendel, Nelson Leirner, Oscar Niemeyer, Paulo Nazareth, Rejane Cantoni, Rodrigo Braga, Rosana Paulino, Rosilene Luduvico, Shirley Paes Leme e Tunga. A pluralidade de vozes também aparece no catálogo

Fig. 10: Publicação “Modernidade em preto e branco” de Rafael Cardoso. Companhia das Letras. Imagem: reprodução.





da exposição com textos de Bel Santos Mayer, Ernani Chaves, Idjahure Kadiwel e Leonor Amarante.

“O CENTENÁRIO DA SEMANA DE 22 PARECE EVOCAR E CONFIRMAR UM NOVO MOMENTO PARA O SISTEMA DA ARTE BRASILEIRA, QUE VEM ENCONTRANDO MUITOS VIESES INTERESSANTES PARA A DISCUSSÃO DA DECOLONIALIDADE...”

Entre os livros lançados por ocasião da Semana de 22, dois se destacam pela proposta revisionista de cunho decolonial. A obra “Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945” (Cia das Letras), de Rafael Cardoso, questiona a associação do modernismo a um seletivo grupo paulistano e reivindica a modernidade de manifestações da cultura de massas, como a imprensa ilustrada, a publicidade, a música popular e até o Carnaval, especialmente, a partir do panorama da capital carioca. O livro apresenta uma pesquisa extremamente consistente e com um viés bastante inovador, iluminando pontos inusitados sobre o modernismo brasileiro, incluindo principalmente a questão racial. Já o livro “Modernismos: 1922-2022”, organizado por Gênese Andrade, traz 29 ensaios inéditos, com a participação de intelectuais como José Miguel Wisnik, Lília Moritz Schwarcz, Renata Felinto e Walnice Nogueira Galvão, que contribuem com um amplo panorama de reflexões sobre a Semana de 22 e seus desdobramentos, revisitando suas

Fig. 11: Publicação “Modernismos 1922-2022” organizada por Gênese Andrade. Companhia das Letras. Imagem: reprodução.

memórias e fortuna crítica.

O centenário da Semana de 22 parece evocar e confirmar um novo momento para o sistema da arte brasileira, que vem encontrando muitos vieses interessantes para a discussão da decolonialidade. Em um momento político tão nebuloso, em que as políticas de opressão da cultura evidenciam ainda mais os mecanismos de estratificação cultural no país, a possibilidade de se debater e revisar este marco histórico com dados realistas e sem idealizações banais aponta para um amadurecimento da discussão decolonial, que mostra o quanto é possível reconhecer as limitações do passado, sem recair em discussões generalizantes e vazias. As ações ocorridas este ano têm mostrado que é preciso reconhecer o caráter inovador de 22, quando artistas propunham a superação de paradigmas europeus e a acolhida de novos parâmetros para a arte nacional. Porém, pontuam que estas mudanças estavam restritas majoritariamente a uma elite permeada pela cultura escravocrata e racista, consolidada ainda mais pela centralidade paulistana.

Como afirmou Bel Santos Mayer (2022), também podemos celebrar o fato de que, com o advento do modernismo, a literatura deixou de ser assunto exclusivo de acadêmicos(as) sobre “imortais e suas bibliotecas majestosas”. A autora pontua ainda que a proposta de Mário de Andrade, de abasileiramento da língua e da literatura como forma de liberdade e de independência das normas lusitanas, causou estranheza até ser vista como contribuição à linguística nacional. “Seus passos abriram caminhos para que, nos anos 1970, a intelectual e ativista Lélia Gonzales (1935-1994) apontasse a africanização no português falado, principalmente, pelas mulheres negras: o ‘pretuguês’. Nos anos 1990, outra intelectual negra, Conceição Evaristo, cunha o termo ‘escrevivências’ para falar da vida escrita e da vida que se escreve em uma sociedade marcada pelo racismo”. Assim, a Semana de 22 se consagra como momento legítimo de liberdade para a produção artística, com expressivo valor por suas provocações sobre as noções de nação e identidade nacional. Atualmente, o movimento decolonial,

que afirma a existência de outras experimentações e criações, sinaliza que o inventariado deste marco moderno será sempre mutante. Afinal, a arte se reconfigura à medida em que o mundo se transforma, sendo ao mesmo tempo agente transformador do mundo. É neste paradoxo que reside a riqueza do debate decolonial a respeito da Semana de 22.



Fig. 12 (página ao lado): Lendas indígenas da Amazônia, Vicente do Rego Monteiro, 1920. Aquarela sobre papel. Coleção Gilberto Chateaubriand MAM Rio. Imagem: reprodução.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Gênese (org.). Modernismos: 1922-2022. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BANIWA, Denilson. “O ser humano como veneno do mundo”. Entrevista concedida a Julie Dorrico e Ricardo Machado. IHU Online, São Leopoldo, n. 527, 2018. Disponível em <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7397-o-ser-humano-como-veneno-do-mundo> Acesso em: 16 maio 2019.

CARDOSO, Rafael. Modernismo em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DINATO, D. ReAntropofagia: a retomada territorial da arte. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.276-284, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4224>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4224>.

ESBELL, Jaider. Macunaima: meu avô em mim! In Imagem e Descolonização: imaginários plurais em movimento. Revista Iluminuras, v. 19 n. 46, 2018.

Disponível em <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/85241>. Acesso em 09/04/2022

GUALBERTO, Tiago; ROFFINO, Sara. Só antropofagia nos une? Disponível em: <https://brooklynrail.org/2021/02/criticspage/Cartas-aos-Leitorxs>. Acesso em 07 de maio de 2022.

MARQUEZ, Renata. A língua das onças e das lontras. Arte e Ensaios, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 361-373, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.25>. Disponível: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em 04 de maio de 2022.

MAYER, Bel Santos. Ousadias literárias com sotaques brasileiros. In Brasilidade pós-modernismo (Curadora Tereza de Arruda). São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2021. Disponível: <https://ccbb.com.br/programacao-digital/tour-virtual-360-brasilidade-pos-modernismo/>. Acesso em 01 de maio de 2022.

TAUREPANG,... [et al.]. “Makunaimã: o mito através dos tempos”. São Paulo: Editora Elefante (2019).

NOTAS

1 Baniwa também vem sendo citado por sua autoria em relação a um termo também bastante pertinente a respeito da ideia de “reapropriação” do modernismo brasileiro. Se trata da “antropofagia reversa” (MARQUEZ, 2020), o que pode levar a uma alusão ao conceito de “antropologia reversa”, associado a Roy Wagner como ponto fundamental de virada para a antropologia contemporânea e sua relação mais dialógica com os povos originários.

2 <https://www.select.art.br/antropofagia-em-questao/>

3 <https://renatafelinto.wordpress.com/axexe-da-negra/>

4 <https://mam.rio/programacao/centenario-da-semana-de-arte-moderna-de-1922/>

SEMANA DE ARTE MODERNA



S. PAVLO
1922

Fig. 1: Cartaz da Semana de 1922 de Di Cavalcanti. Imagem: reprodução.

ARTIGO

UMA SEMANA QUE, CEM ANOS DEPOIS, VIBRA NA ARTE BRASILEIRA

Seja quem for o autor da ideia, o objetivo da Semana de Arte Moderna é renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do País. Acentua-se a necessidade de “descobrir” ou “redescobrir” o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa...

ELZA AJZENBERG
ABCA/SÃO PAULO

Tags: semana de arte moderna, di cavalcanti, paulo prado, graça aranha, elza ajzenberg.

No jornal *Correio Paulistano* de 29 de janeiro de 1922, uma nota anuncia a realização de uma semana de arte no Teatro Municipal, entre 11 e 18 de fevereiro, com a participação de escritores, músicos, artistas e arquitetos de São Paulo e do Rio de Janeiro. De acordo com a notícia, a Semana, organizada por intelectuais das duas cidades, tendo Graça Aranha à frente, tem por objetivo dar ao público de São Paulo “a perfeita demonstração do que havia em nosso meio em escultura, pintura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”.¹

No comitê patrocinador estão presentes, entre outros, Paulo Prado, Alfredo Pujol, René Thiollier e José Carlos Macedo Soares. Entre os participantes, figuram músicos como Villa Lobos, Guiomar Novais, Ernani Braga e Frutuoso Viana; no grupo de escritores, estão Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e Sérgio Milliet. Como diversos participantes da Semana ocupam cargos de destaque nas redações de importantes jornais

da época, o evento tem desde o início grande divulgação, embora também não falte quem se oponha à sua concretização.²

Na notícia do *Correio Paulistano*, Graça Aranha é posto como autor da iniciativa. Entretanto, para alguns pesquisadores, é mais provável que essa prioridade se deva a Emiliano Di Cavalcanti, ao acatar uma sugestão de Marinete Prado - esposa de Paulo Prado - que se refere à possibilidade de se fazer em São Paulo algo similar aos festivais culturais de Deauville. Em *Viagens de Minha Vida*, Di Cavalcanti chama para si a paternidade da Semana, dizendo: “Falamos naquela noite e em outros encontros da Semana de Deauville ... Eu sugeri a Paulo Prado a nossa semana...”³

Seja quem for o autor da ideia, o objetivo da Semana de Arte Moderna é renovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do País. Acentua-se a necessidade de “descobrir” ou “redescobrir” o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa. É verdade que



Fig. 2: Victor Brecheret, *Cabeça de Cristo (Cristo de Trancinhas)*, 1920. Coleção IEB-USP. Imagem: reprodução.

os jovens participantes da proposta inovadora procuram a “proteção”, a diplomacia e a arregimentação de Graça Aranha - espécie de avalista ou “carro-chefe”, capaz de impor respeito a setores menos abertos à modernidade.⁴

OS “FUTURISTAS” DE 1922, COMO O PÚBLICO, À ÉPOCA, INSISTE EM DENOMINÁ-LOS, PRATICAM DE TUDO UM POUCO - PONTILHISMO OU EXPRESSIONISMO, MENOS FUTURISMO PROPRIAMENTE DITO...

Chega-se a 1922. A ideia cresce e avança levada por Paulo Prado, figura representativa da intelectualidade e da alta camada social paulista. Os equívocos são muitos. A comissão organizadora, de cunho mais tradicionalista, está distante da sensibilidade realmente moderna de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Villa Lobos, Brecheret e Anita Malfatti.

O catálogo, idealizado por Di Cavalcanti, registra a participação dos arquitetos Antonio Moya e Georg Prsirembel; dos escultores Victor

Brecheret e Wilhelm Haerberg; e dos pintores e desenhistas Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Martins Ribeiro, Zina Aita, João Fernando (Yan) de Almeida Prado, Ignácio da Costa Ferreira (Ferrignac) e Vicente do Rego Monteiro. O discutível modernismo das obras expostas e a confusão estilística em que se debatem seus autores traduzem-se nos títulos equivocados de algumas pinturas e desenhos, tais como, *Impressão Divisionista* (Anita Malfatti), *Impressões* (Zina Aita), *Natureza Dadaísta* (Ferrignac) ou *Cubismo* (Vicente do Rego Monteiro). Os “futuristas” de 1922, como o público, à época, insiste em denominá-los, praticam de tudo um pouco - Pontilhismo ou Expressionismo, menos Futurismo propriamente dito. O essencial é escapar ao que é conhecido como Academicismo.⁵

Ocorrida no ano do Centenário da Independência do Brasil, a Semana difunde a ideia de renovação, que embora já tenha ocorrido anteriormente de maneira isolada, não está consolidada num movimento organizado. Nesse sentido, escreve Paulo Mendes de Almeida que não se trata de um gesto



Fig. 3: Anita Malfatti, *A Ventania*, 1915-1917. Óleo sobre tela. 51 x 61 cm. Coleção Palácio dos Bandeirantes. Imagem: reprodução.

isolado de rebeldia, “mas um clamor em coro, um movimento de grupo (...) um safanão naquele adormecido em berço esplendido Brasil ...”⁶

Até hoje, a Semana de 1922 é envolvida por questões: o evento provoca choques e rupturas? Acentua um “tom festivo”, ou seja, não é um movimento sério? Alcança parâmetros mais críticos em relação à arte? É de natureza mais destrutiva ou constrói novas perspectivas para a estética do país? Os debates persistem.

NOTAS

1 THIOLLIER, René. A Semana de Arte Moderna, São Paulo: Cupolo, s/d., p. 5.

2 LEITE, José Roberto. “A Semana de Arte Moderna”. In: ARTE NO BRASIL, São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 672.

3 DI CAVALCANTI, Emiliano. Viagem da Minha Vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955, p. 85. Manuel Bandeira, na sua apresentação de Poesia Brasileira. Rio de Janeiro, 1954, p.p. 140-144, referindo-se à organização da Semana, menciona Di Cavalcanti: “pintor de quem partiu a ideia”.

4 Idem, p.p. 112-114.

5 ANDRADE, Mário. “A Semana Futurista: Pró”. (Notas de Arte). Gazeta, 4 fev. 1922.

6 ALMEIDA, Paulo Mendes de. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 34-35.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

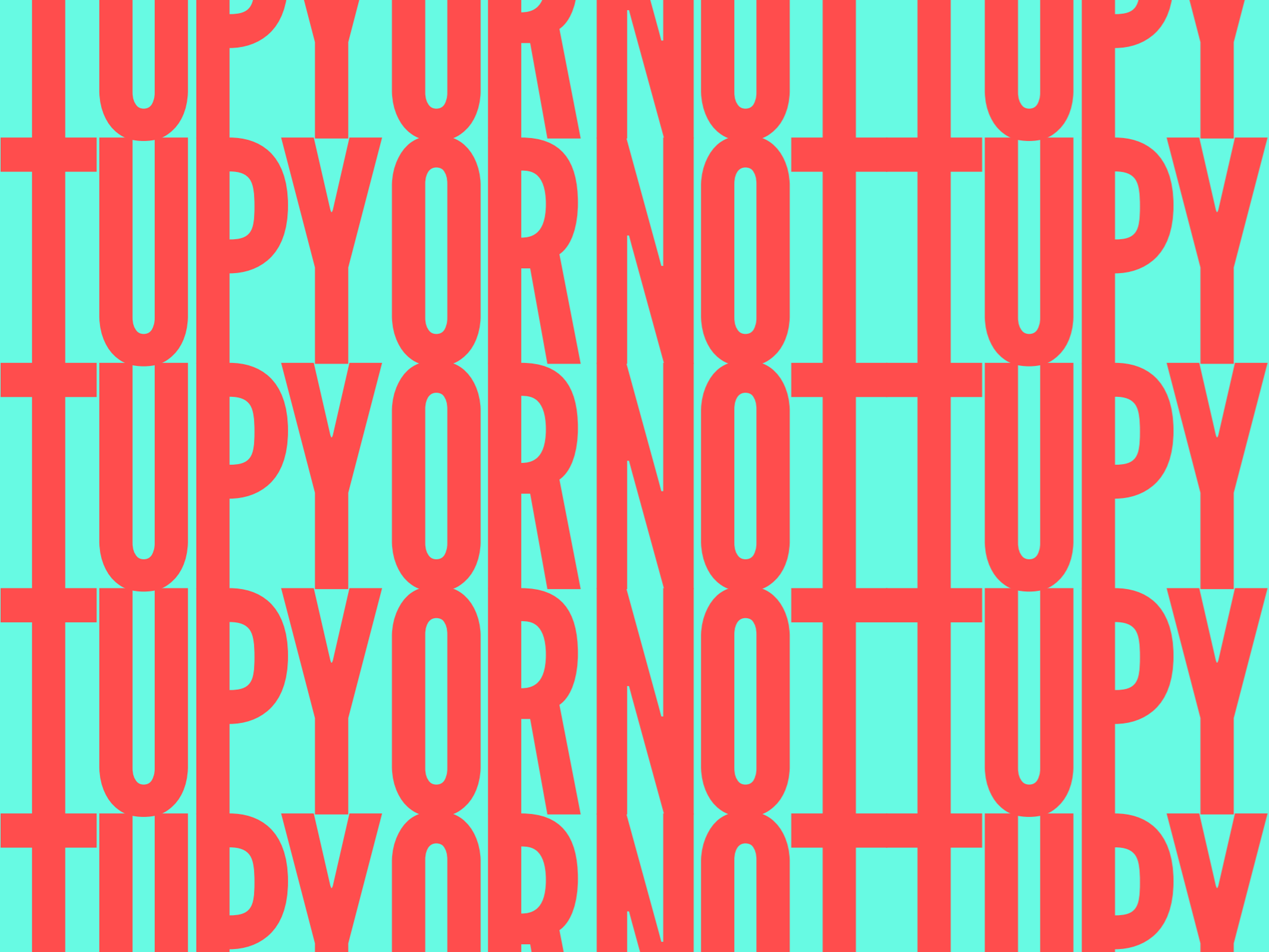
AVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BANDEIRA, Manuel. “Apresentação”. In: *POESIA BRASILEIRA*. Rio de Janeiro: Livraria Casa do Estudante do Brasil, 1954.

DI CAVALCANTI, Emiliano. *Viagem da Minha Vida*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1955.

LEITE, José Roberto Teixeira. “A Semana de Arte Moderna”. In: *ARTE NO BRASIL*. VII, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

THIOLLIER, René. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Cupolo, s/d.



ENSAIO

TUPY OR NOT TUPY, THAT IS THE QUESTION

É de Montaigne, “De Canibalis”, que Oswald de Andrade retirou o conceito de antropofagia como uma prática menos selvagem que a de seus conquistadores. Um ritual, ato espiritual, não de vingança, mas como complemento natural de guerra, um ato de alteridade, o sentimento do outro, ver-se no outro, ou seja, um ato de comunhão...

JOICE GUMIEL PASSOS
ABCA/PARANÁ

Tags: modernismo, 100 anos depois, oswald de andrade, joice gumiel passos, antropofagia, semana de 1922.

(escala aleatória antropofágica descendente): 2022 - Centenário da Semana de Arte Moderna. O novo modernismo periférico; 2012 - “Oswald de Andrade: O Culpado de Tudo” Museu da Língua Portuguesa; 1998 - Bienal/98 SP- “Antropofagia”; 1968- O Tropicalismo; 1928- “Manifesto Antropófago”; 1924- “Manifesto Pau-Brasil”; 1922- Semana de Arte Moderna.

Paródias “Tupy or not Tupy, that is the question” e lemas como “transfiguração do Tabu em Totem”, o movimento modernista antropofágico, liderado por Oswald de Andrade, devora agressivamente: “Ontem Tabu, Hoje Totem” e, assim, o bom selvagem degusta o Bispo Sardinha inaugurando o novo calendário do homem lúdico, do bárbaro-tecnizado: ano 374 da deglutição.

É de Montaigne, “De Canibalis”, que Oswald de Andrade retirou o conceito de antropofagia como uma prática menos selvagem que a de seus conquistadores. Um ritual, ato espiritual, não de vingança, mas como complemento natural de guerra, um ato de alteridade, o sentimento do outro, ver-se no outro, ou seja, um ato de comunhão. A alteridade, diz Oswald de Andrade, é no Brasil um dos sinais primordiais remanescentes da cultura matriarcal, a qual compreende a vida como devoração, simbolizada no rito antropofágico da comunhão. É na iminência do perigo que se produz a solidariedade primordial, “deste mundo, neste mundo, para este mundo”. Solidariedade possível de

ser reencontrada no homem primitivo-tecnizado, na nova Weltanschauung, no novo homem, cordial e feroz, que identifica o vencedor com o vencido. Comunhão e solidariedade consequente da falta do socorro supraterrâneo, da falta da transcendência do perigo.

É no movimento dialético de destruição e construção, na transformação do tabu em totem, que a antropofagia coincide com os ideais estéticos do modernismo de oposição da vanguarda européia. “Acertado o relógio do Império”, agora, o que interessa é a transformação “do valor oposto ao valor favorável”, “tabu até ontem, hoje totem”.

O totem transforma o transcendente em mundano. Contra o tabu elevamos o totem. Contra a sociedade traumatizada e repressora, elevamos a sociedade matriarcal, “a realidade sem complexos, sem loucura, sem substituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”. Contra a alienação redentora civilizada, a defesa antropofágica da vida como pura devoração, a propriedade comum do solo, o Estado sem classes. Superação

da cultura patriarcal, que deixou de devorar o próprio homem para fazê-lo seu escravo. Servidão fundada na autoridade paterna, na propriedade privada, na divisão do trabalho, na sociedade em classes e hierarquia social. Contra a sociedade patriarcal do útil e do negócio, a sociedade matriarcal do lúdico e do ócio. Não o ócio pai de todos os vícios e sim o ócio/escola, do qual procede a ciência e o pensamento, a possibilidade de dedicação à especulação e às conquistas do espírito... a possibilidade de transformação e liberdade de Sísifo na descida da montanha.

**100 ANOS DEPOIS... REALIDADE VIRTUAL...
GLOBALIZAÇÃO... ARTE NAS RUAS... CULTURA PERIFÉRICA...**

É o matriarcado que se anuncia, sinais do mundo supertecnizado, “onde os fusos trabalham sozinhos” e onde o homem poderia ceifar sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção, da arte e do amor, síntese da técnica e do lúdico, do civilizado e do natural. Alvos de uma utopia

que assinalam o ócio e a festa como expressão da liberdade solidária que liga o homem à natureza, ao outro homem e a si mesmo.

“Só me interessa o que não é meu.
Lei do homem. Lei do antropófago”.

“A alegria é a prova dos nove”.

“Aba” (homem que devora) “poru” (o inimigo): “ABAPORU”

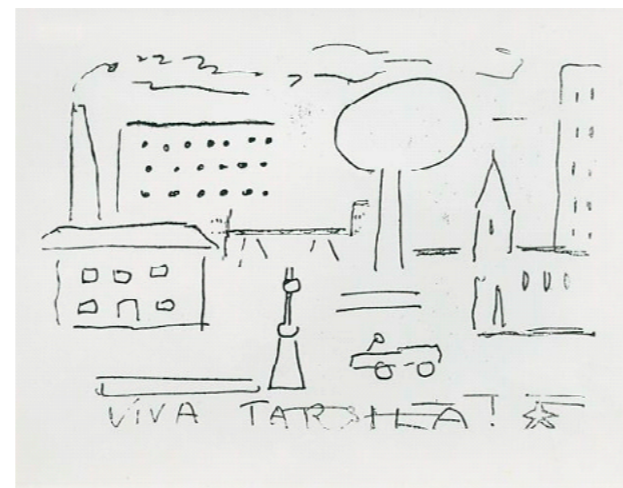


Fig. 1: *Viva Tarsila!*, desenho de Oswald de Andrade, ilustração do livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, 1927. Imagem: reprodução.

“Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português”

Oswald de Andrade

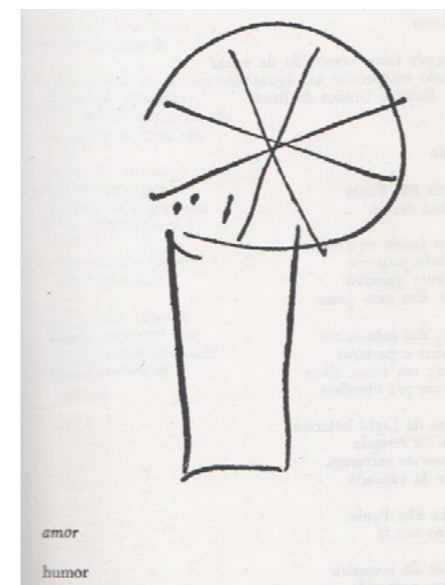


Fig. 2: *amor humor*, poema curto com ilustração de Oswald de Andrade para o livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, 1927. Imagem: reprodução.

Meus oito anos

“Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progredia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais

Debaixo da bananeira
sem nenhum laranjais.”

Oswald de Andrade



Fig. 3: *Menina com o Jarro*, desenho de Oswald de Andrade, ilustração do livro *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, 1927. Imagem: reprodução.

Em tempo: Antropofagia: instrumento de transformação estética e social. Devoração cultural do produto importado para conversão em produto de exportação. Alteridade e comunhão no homem cordial e feroz. Identidade possível entre o vencedor e o vencido.

100 anos depois... realidade virtual... globalização... arte nas ruas... cultura periférica. Que tal? Ois!Wald!!!

Em tempo: As reflexões aqui apresentadas fazem uso de lemas, técnicas e ideais dos Manifestos Pau-Brasil e Antropófago de Oswald de Andrade

REFERÊNCIAS

Andrade. O. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1972.

Montaigne. M. De Canibalis. Ensaios. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991



Fig. 1: Édouard Manet, Rua Mosnier com bandeiras, 1878. Imagem: Wikimedia Commons.

ARTIGO MODERNISMO, TÉCNICA E VERDADE

*Do ecletismo atemporal da pintura oficial da Monarquia de Julho, a arte do *juste milieu*, às produções que se opunham mais veementemente à arte acadêmica, as diversas práticas artísticas eram “modernas” uma vez que reagem às condições impostas pela modernidade...*

**MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO**

Tags: baudelaire, modernismo, o pintor da vida moderna, constantin guys, marcos fabris.

I
A arte moderna, quando de seu surgimento “oficial” na Paris do século XIX, apresenta-se como expressão de novos arranjos sociais, decorrentes de transformações políticas e econômicas que se impunham sem precedentes na vida do período. Do ecletismo atemporal da pintura oficial da Monarquia de Julho, a arte do *juste milieu*, às produções que se opunham mais veementemente à arte acadêmica, as diversas práticas artísticas eram “modernas” uma vez que reagem às condições impostas pela modernidade. Nos casos mais reacionários, celebravam na forma e no conteúdo a normatização vitoriosa do projeto burguês numa sociedade marcada pelo desenvolvimento da economia de mercado apoiada na ideologia da modernização como símbolo de progresso, com seus decorrentes agulhões: ação individual e aceleração na produção de mercadorias, cujo intuito era alimentar as engrenagens de tal sistema. A arte que vibrava neste comprimento de onda se colocava como um bem de consumo como outro qualquer, indissociavelmente ligada ao mercado do luxo. Quanto às práticas

artísticas alternativas a essa, que pretendiam elas e que rumos tomariam para atingir seus objetivos?

II
Baudelaire, estimulado pela publicação dos ensaios de Diderot sobre os Salões (2008) em 1845, inicia sua crítica de arte esboçando um “sistema” para a produção artística mais politicamente progressista. Se a burguesia, impelida pela necessidade de novos mercados, liquida todas as relações precedentes que pareciam anteriormente solidificadas, almejando a expansão em escala global do sistema que a sustenta e promovendo, para o sucesso de sua empreitada, serialização, padronização e convertibilidade, tal movimento deverá, imperiosamente segundo Baudelaire, ser formalmente incorporado na fatura da obra de arte que se pensa como verdadeiramente moderna. A máxima de Diderot “*Il faut être de son temps*” deve, portanto, ser atualizada: o artista dos tempos modernos é aquele que produz uma arte de vanguarda que encontra sua centralidade na sensação e no sujeito, alvos primordiais de estímulos



Fig. 2: Gustave Courbet, *O desesperado*, 1843-49. Imagem: Wikimedia Commons.

externos. Noutros termos, a natureza como compreendida por Diderot, ou seja, um objeto de prospecção, desteologizado e desnormalizado, um sistema racional com leis internas e auto-legislador, fora colonizado pelas estruturas do capital. Por outro lado, também as ideias de liberdade, igualdade e fraternidade provaram-se historicamente indissociáveis da concepção geral de progresso que, por sua vez, compreende a livre iniciativa, o primado da propriedade privada, a exploração da força de trabalho e a obtenção de lucros. Nos ideais das Luzes encontramos, assim, uma meia-verdade ou, se preferirmos, uma verdade com “pontos cegos”; no limite, um mito. O desenvolvimento histórico do Esclarecimento revelou o triunfo de seu mito, ou seja, aquele da racionalidade burguesa, desdobramento de sua lógica monetária.

Então, como buscar prospecção nesta natureza, sistema colonizado por uma lógica que em nome da razão articula e impõe relações irracionais? Se os ideais da Grande Revolução foram historicamente reprimidos, se a natureza de Diderot tornou-se



anacrônica, o que resta da operação de subtração do coletivo no projeto original é o sujeito na sua individualidade - notícia que já fora esboçada pela pintura francesa do período anterior: pensemos na dedicatória, na assinatura, na data e na explicitação das pinceladas do David de *A morte de Marat*, de 1793, todos indícios tanto do indivíduo retratado como do próprio artista individualizado. A partir da tradição que o precede, de Caravaggio a Hogarth, David chega nesta pintura a uma nova concepção de quadro histórico: “a história não é mais fato memorável e exemplar, tampouco drama ou episódio; é a lógica e, ao mesmo tempo, a moral dos acontecimentos.” (ARGAN) Examinar a lógica e a moral dos acontecimentos modernos significa examinar sem ilusões o *locus* social e as relações entre os homens de então, indagando-se, como na formulação original de Diderot, sobre o *status* e o papel do “homem de bom senso” da época moderna. E ainda, a partir de concepções diderotianas sobre a arte: como fazer com que esta seja,

Fig. 3: Jean-François Millet, *O sementeiro*, 1850. Imagem: reprodução.

em plena modernidade, “apreensível e interessante como um artigo de jornal”? Como executar uma obra que prime pela expressão de ideias, pelo juízo crítico e pela inteligência do real em tempos de tamanha retração política? Diderot, uma transição para a modernidade (um “proto-realista”), lança as bases do programa que será retomado, desenvolvido e atualizado por Baudelaire.

Vemos, deste modo, que para o crítico e poeta francês, ser de seu tempo significa investigar tais questões, buscando a inteligência desnormalizada do real, a partir do sujeito, em chave de reconstrução materialista da História. Para tanto, o compromisso com a apreensão da realidade vincula-se agora diretamente à explicitação dos conflitos de classes (a experiência do choque moderno) e ao posicionamento político do artista frente a eles. Nestes termos, o interesse deste tipo de produção artística reside sobretudo no confronto do artista com as práticas modernas relativas à vida na cidade e as recentes formas de sociabilidade ali criadas pelas novas configurações arquitetônicas

e urbanísticas, expressões da configuração contemporânea do trabalho que, por sua vez, é produto derivado do contínuo desenvolvimento do capital. A questão que se põe perante o artista é aquela da representação deste mundo, que combina efemeridade, trivialidade e tragicidade.

III

Em seu ensaio *A arte filosófica* (1980), Baudelaire sugere uma síntese entre romantismo (Delacroix) e realismo (Courbet, Corot) que estabeleça relações concomitantes entre objeto e sujeito, mundo exterior e o próprio artista. A esta síntese artística caberia a tarefa de figurar, ao contrário da plataforma da *École de Barbizon*, a vida no ambiente urbano e o efêmero nele contido – afinal, não eram nas cidades, e sobretudo na moderna Paris, que se corporificavam mais nitidamente as relações interconstitutivas entre avanço e retrocesso, que incessantemente se consolidam e se degradam numa espécie de “presente sem fim”? Ao exigir que a pintura adote a tríade vivência do instante (não um qualquer, mas

aquele com dimensão reflexiva, que se manifesta no contingente e que o ultrapassa, revelando a essência do que lhe é duradouro), sensação e ênfase na pincelada marcada, Baudelaire edifica os pilares do que será a pintura da vida moderna.

O pintor da vida moderna (1980), corolário da reflexão iniciada desde o Salão de 1845, articulará os princípios de refundação da pintura que pretende dar notícia da espetacularização desta vida – moderna, codificada na e pela nova linguagem visual. Trata-se assim do encontro entre pintura moderna e um mito da modernidade, a saber, o da modernização, e do confronto com a insuficiência da imagística anterior na figuração de determinados estados e movimentos, da necessidade que tiveram os novos modos de representação de conceber categorias artístico-cognitivas distintas das precedentes, partindo da expressão empírica da realidade (aparência) para buscar compreendê-



Fig. 4 (página ao lado): Constantin Guys, *Vaidade*, circa 1875-85. Imagem: reprodução.

la como expressão coagulada de processos materiais (essência). Esta pintura não almejaria “gerar” objetos, mas, bem ao contrário, “reconstituí-los” a partir da narrativa de suas determinações materiais e históricas. Em outros termos, apropriando-se de uma gramática da aparência que tenciona falar no e do novo idioma que se configura socialmente, a nova pintura deveria fazer uso de determinadas categorias, mais especificamente aquelas do espetáculo e da classe, como formas específicas de visualização para a compreensão (e figuração) da ficção convincente que se tornara Paris. A partir de então, toda e qualquer permanência acrítica na “língua” realista-ilusionista configurará modos mais ou menos conservadores (senão francamente reacionários) de representação da realidade.

Além do elogio ao tempo presente como objeto de cognição e ao movimento rápido que capta suas diversas expressões na vida urbana, Baudelaire valoriza o “homem do mundo” como o arauto do universo contemporâneo (por oposição ao artista profissional, o

pintor de ofício, ou, numa comparação ácida com aqueles que se pautam pela engessada normatização acadêmica, o “servo da gleba”). A arte moderna será a narrativa deste mundo por este homem. Entra em cena a figura paradigmática de Constantin Guys, o artista-repórter eleito por Baudelaire como aquele que através de sua prática artística extrai o eterno do transitório na fantasmagoria da cidade. Através da observação direta da realidade e do olhar seletivo que deita sobre a tradição que o precede, Guys sintetiza suas impressões sobre os costumes, a moda e a guerra numa formulação artística que aliava a memória sintética de sua hora histórica à rapidez de execução das obras.

Baudelaire (re)cria a figura de Constantin Guys como exemplo máximo deste artista que narra a experiência moderna, aquela do embate, e em âmbito transnacional:

“A Bulgária, a Turquia, a Criméia e a Espanha foram grandes festas para os olhos de C. G., ou melhor, para os olhos do artista imaginário

que convenciamos chamar de C.G.; pois lembro-me de vez em quando que prometi a mim mesmo, para tranquilizar ainda mais sua modéstia, supor que ele não existe.”

Ora, se aqui o literato encontra o crítico e explicita que Constantin Guys não existe tal como figura humana mas como desiderato, podemos supor que o pintor ou artista da vida moderna são, plasmados a partir da “personagem” Guys, todos os que cumprem (e atualizam) o programa baudelairiano, no qual contemporaneidade e instantaneidade encontram-se indissociavelmente ligadas. Se, a partir destes dois elementos, tal programa insiste que ao representar o fragmento o pintor da vida moderna estabeleça relações entre a parte e o todo, “fabricando imagens, montando cenários e pondo o real como artifício e não como natureza”, não teriam Baudelaire, seu personagem Guys e todos os seus sucessores, expandido o repertório

Fig. 5: Eugène Delacroix, *Cristo no mar da Galiléia*, 1854. Imagem: reprodução.



das forças produtivas até então disponíveis? Não teriam eles refundado a pintura e seu próprio conceito, agora essencialmente articulada nos termos de em um sistema fotográfico (e, no limite, cinematográfico), para, deste modo, reatualizar as bases de uma nova etapa da estética realista? Escoimadas as restrições artísticas, a concepção do que era arte, e mais especificamente do que deveria ser uma arte realista, dilata-se estética e politicamente.

Aqui, Realismo não equivale mais ao perfil fiel da realidade imediatamente visível, mas à representação de um conjunto específico de situações a partir de um determinado ponto de vista, liberto, dos grilhões da norma acadêmica. O caráter realista desta arte almeja desnudar as diversas redes de relações causais na modernidade, explicitando o ponto de vista dominante como aquele do dominador, para tanto adotando na prática artística o ponto de vista da classe que concebeu as soluções mais abrangentes para as questões candentes que afligiam a sociedade moderna - aquele do proletariado.

O Realismo é, assim, concebido primordialmente como um compromisso com a verdade, no qual “verdade” equivale a posicionamento do artista em relação às lutas de classes num determinado tempo e espaço históricos. Trata-se, sobretudo, de um uso profundamente político e histórico do conceito de realismo (e de verdade), que determinará os procedimentos estéticos mais indicados a serem utilizados pelo artista, segundo sua avaliação do estado, da natureza e das possibilidades do confronto com seu objeto em cifra histórica. Portanto o Realismo não é, de modo algum, um receituário estético ou artístico definido a priori. Este Realismo alarga ao infinito o modo operatório da obra de arte pois apregoa um regime “anarquista” para as artes, ou seja, ausência de restrições de qualquer natureza, de modo que o artista possa expressar livremente sua insatisfação com seu tempo a partir da honestidade que terá com a matéria social que encontra diante de si, absorvendo-a criticamente na fatura da obra de arte para esclarecimento dos contextos sócio-históricos que a

engendraram (muitíssimo distinto do uso espúrio que faria o pós-modernismo da “liberdade” que apregoa).

Nestes termos, o artista deve ser, como exigira Baudelaire, um “homem do mundo”. E quem é o homem do mundo moderno senão o trabalhador? A “genialidade” do artista como “criatura elevada”, dotada de saber ou dom especial, ímpar, deve ser substituída pela prosaica condição de um trabalhador que domina uma determinada técnica e que, ao contrário do dom (ou mesmo do “estilo”, a inimitável presença de um indivíduo único), pode ser transmitida, aperfeiçoada e disponibilizada; este artista assemelha-se ao trabalhador na linha de montagem. Porém, diferentemente deste, o artista que é consciente de sua condição de trabalhador ligado a relações de produção específicas conta com a possibilidade de engajar-se em trabalho não alienado: ao contrário do trabalhador que alcança pseudo-liberdade para vender sua força de trabalho num mercado que, na verdade, pressupõe forças sociais assimétricas, ele pode superar dialeticamente sua função tradicional

como excrescência da modernização se levar a técnica que domina até os limites extremos do possível, implodindo suas fronteiras de tal modo a refundar o próprio conceito de arte e do fazer artístico, atingindo deste modo, mesmo que em termos ainda não efetivos, uma vitória simbólica, em conformidade com uma (sempre) nova noção de Realismo: uma arte processual, fundada numa consciência fenomênica e materialista, que deve priorizar a explicitação crítica da fabricação e dos seus nexos, ou seja, a exposição da natureza do próprio trabalho.

IV

É verdade que a experiência revolucionária no campo da arte somente se completa totalmente quando efetivadas as alterações das relações de produção, ou seja, no momento em que os trabalhadores detiverem a posse dos meios de produção. Nos termos artísticos, isto significa anular a distinção entre fruição e produção artística ou, se preferirmos, entre autores e produtores. Ao descrever o papel do escritor progressista,

Walter Benjamin dá a chave para a compreensão da tarefa de todos os artistas que reconhecem sua autonomia artística - no âmbito das lutas de classes e a serviço do proletariado:

“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.”

Nas artes visuais, o “aparelho” mais perfeito posto à disposição das massas foi, até então, a câmera fotográfica. O novo meio reprodutível guarda em si a possibilidade de desestimular a separação entre artista e público, ampliando mais democraticamente o acesso à técnica e ao repertório da produção visual artística. Os possíveis procedimentos de distanciamento e de “iluminação profana” que comportam as artes fotográficas tornam ainda mais eficiente o campo de treinamento

que pretende figurar a experiência do choque moderno. Acessibilidade, rapidez na execução, economia de meios e de energia para os trabalhadores-artistas: esta combinação permite desnormalizar e retreinar o olhar para, através das inúmeras possibilidades de montagem que o meio permite, desembotar a percepção do homem moderno. Contemporaneidade e instantaneidade encontram-se ainda mais intimamente associadas que outrora. A explicitação de um ponto de vista construído, marca de um lugar social e portanto de classe, efetiva a crítica à modernização. A decrepitude da grande arte é finalmente consumada: ela se “degrada” em técnica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. *Dialectic of Enlightenment*. Londres e Nova York: Verso, 1995.

ARGAN, G. C. *Arte moderna - do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1980.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas - magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna - Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DIDEROT, D. *Salons*. Paris: Éditions Gallimard, 2008.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



Fig. 1: Regina Silveira, *Paradoxo do Santo*, 1994. Imagem: Atílio Avancini.

ARTIGO

REGINA SILVEIRA: OUTROS ENIGMAS

A artista é agente de transformação da arte e do que se conta sobre a arte brasileira.

Nas suas obras, os conceitos e os modos de ver tencionam limites. O ponto de fuga renascentista, por exemplo, operação tida como lógica, é o meio de obtenção do absurdo e, sobretudo, as distorções da perspectiva questionam os modelos dominantes de representação do espaço.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA ABCA/SÃO PAULO

Tags: regina silveira, paradoxo do santo, museu de arte contemporânea da usp, alecsandra matias de oliveira, outros enigmas.

“Não há heróis para um serviçal”.
Hegel.

Na contramão de qualquer tentativa de categorização, a produção de Regina Silveira (Porto Alegre, 1939) é perturbadora. A leitura das suas obras é tarefa complexa. Qualquer tentativa de cognição tende ao fracasso, caso não considere as diversas camadas interpretativas, entre elas: a mente inquieta da artista; o emprego das técnicas (da xilogravura ao digital) e a modulação de discurso (histórico, contínuo, disruptivo e crítico).

Nas suas obras, os conceitos e os modos de ver tencionam limites. O ponto de fuga renascentista, por exemplo, operação tida como lógica, é o meio de obtenção do absurdo e, sobretudo, as distorções da perspectiva questionam os modelos dominantes de representação do espaço. Sob os pressupostos platônicos, em alguns trabalhos, as sombras indicam a impossibilidade de se transpor o real para o representado (MORAES, 1995, p.13). Cada obra faz-se enigma; uma conversa entre Regina Silveira, a história e a pesquisa da arte no

Brasil nas últimas quatro décadas.

Na verdade, a artista é agente de transformação da arte e do que se conta sobre a arte brasileira. Sua experiência está também ligada ao ensino da arte. Sua prática orienta como fazer e, acima de tudo, instiga à reflexão sobre o “fazer artístico”: entre 1969 e 1973, ela lecionou na Universidade de Porto Rico. Em 1980, obteve mestrado, com a exposição *Anamorfias*, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e defendeu o doutorado com a série chamada *Simulacros*, em 1984 - esses dois trabalhos foram pioneiros. Eles abriram as portas às poéticas visuais na pós-graduação da Universidade de São Paulo. Além disso, nas décadas posteriores, ela foi docente da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP), sendo responsável pela formação de muitos artistas, tais como, Rafael França (1959-1991), Mônica Nador (1955), Iran do Espírito Santo (1963) e tantos outros que passaram por seu campo de influência.

DA EXPERIMENTAÇÃO AO RIGOR DO PROJETO, NÃO EXISTE FIDELIDADE A NENHUM INSTRUMENTO DE EXPRESSÃO – PARA ELA, O ARTISTA DEVE IR À PROCURA DOS CÓDIGOS, FERRAMENTAS E MATERIAIS NECESSÁRIOS A CADA TAREFA QUE SE PROPÕE...

Rompendo a falsa dicotomia artista/professor, Regina Silveira entende a arte como *cosa mentale*, sendo assim, ela evidencia o aspecto conceitual da arte e dá justa importância aos aspectos operativos (CHIARELLI, 1995, p. 208). Da experimentação ao rigor do projeto, não existe fidelidade a nenhum instrumento de expressão – para ela, o artista deve ir à procura dos códigos, ferramentas e materiais necessários a cada tarefa que se propõe. Isso explica os mais diversos meios, tais como a pintura, a gravura, o desenho, a tapeçaria, a fotografia, o vídeo, a instalação e a imagem digital.

O diálogo entre a artista e a história da arte brasileira não se esgota nos modos de sua produção. Está também nos temas e questões que suscitam, entre eles, as relações entre arte, política, poder, memória, comunicação

e gênero – neste último o centro da questão não está na discussão sobre o feminino em seus trabalhos; está na ousadia dos grandes projetos voltados à arte em ambientes públicos (esfera, ainda hoje, predominantemente, masculina).

Recentemente, Regina Silveira tem intensificado a divulgação de suas pesquisas e trabalhos. Foi presença destacada na 34ª Bienal de São Paulo, com duas instalações: *Dilatáveis* (1981-2000) e *Paisagem* (2021). A pesquisa da série *Dilatáveis* deriva de seu doutorado *Simulacros*. Nela, apropria-se de fotografias retiradas de impressos de grande circulação e as reproduz usando a heliografia, assim, dá início ao emprego das projeções distorcidas – aspecto-registro de sua produção posterior. As figuras e sombras desproporcionais remetem-se à vida política e cultural dos anos de ditadura militar. Já *Paisagem* é um labirinto de vidros transparentes e cravejados por balas de revólver. As marcas de balas são falsas (vinil adesivado), mas revivem o discurso da insegurança pública no cotidiano dos grandes centros urbanos e lembram da

violência que sempre esteve presente nos processos de estruturação da sociedade brasileira.

A RETROSPECTIVA OUTROS PARADOXOS NÃO É COMPLETA (MAS, É UMA DAS MAIS COMPLETAS) DE SUA TRAJETÓRIA. O ACERVO DO MAC USP TEM EXPRESSIVO NÚMERO DE OBRAS DA ARTISTA E, NOS ÚLTIMOS TEMPOS, RECEBEU MAIS DUAS DOAÇÕES DA ARTISTA...

Como evento integrante da rede de expansão da Bienal, o MAC USP organizou mostra retrospectiva chamada *Outros paradoxos*. No mesmo período, Regina Silveira desenvolveu a série de tapetes *Tropicals*, executada sob medida para o lobby do hotel Rosewood no projeto Cidade Matarazzo, com imagens paródicas dos bichos brasileiros. E, simultaneamente, a artista inaugurou a *Fauna Mix*, exposição de cinco tapeçarias na Luciana Brito Galeria, *Touch*, instalação de grandes dimensões na recém-criada Galeria Hugo França, em Trancoso, e exposição individual da Galeria Bolsa de Arte, em São Paulo. Com grande capacidade de trabalho, organização e diversidade

de proposições, Regina Silveira tem movimentado o cenário atual da arte nos últimos dois anos. Haja vigor!

A retrospectiva *Outros paradoxos* não é completa (mas, é uma das mais completas) de sua trajetória. O acervo do MAC USP tem expressivo número de obras da artista e, nos últimos tempos, recebeu mais duas doações da artista que reforçaram sua presença como destaque da coleção – aqui cabe uma digressão: o MAC USP, em 2018, em parceria com o Paço das Artes, realizou a mostra *Paradoxo(s) da arte contemporânea*, na qual Regina Silveira é o cerne para a seleção de obras de artistas contemporâneos que, de certo modo, tratam de questões fomentadas pelo seu repertório. No centro dessa mostra, o *Paradoxo do santo* (1994) é a obra referencial – essa experiência mais uma vez mostra de modo concreto o campo de influência da artista/professora.

O abrigo do MAC USP às propostas e às exposições de Regina Silveira, merece reflexão aprofundada porque se “expor em um museu é também expor o museu” (BUREN *apud*, TAYLOR, 1995, p. 65) a



Fig. 2: Regina Silveira, obra impressa nas janelas do MAC. Imagem: Atílio Avancini.

trajetória desta artista conta sobre as escolhas institucionais do Museu, sobre suas políticas patrimoniais e artísticas ao longo desses anos –

expor seu percurso estético é também o discurso da contribuição do MAC USP para a formação da arte contemporânea nacional.

Retornando a *Outros paradoxos*, o título refere-se à instalação *Paradoxo do santo* (1994). E, por que novamente essa obra? O motivo para sua eleição talvez esteja na sua potência. Nela, a artista traz o imaginário latino-americano a partir da religião e do militarismo. A sombra do *Monumento a Duque de Caxias* (1960), escultura equestre de Victor Brecheret (1894-1955), feita em homenagem ao patrono do exército brasileiro que comandou as tropas na Guerra do Paraguai, é projetada a partir da pequena imagem de madeira de São Tiago, patrono militar da Espanha que inspirou as batalhas contra os mouros. As distorções de perspectivas enfatizam o paradoxo visual e conceitual entre um general sombrio com a espada e um ingênuo santo de madeira. Silveira atua aqui como o serviçal que despe o herói; interroga o santo. Convém dizer aqui que o *Monumento às Bandeiras* também é tomado como apropriação pela artista em *Monudentro* (1987 e 2001). A exemplo, então, a ideia de paradoxo está pressuposta em produções anteriores e posteriores. Assim, *Paradoxo do santo* poderia ser

levada à posição de obra-síntese? Os que tendem a responder que sim levam em conta que muitas obras seguem os aspectos formais e materiais desta instalação. Já os que pendem para o não entendem que outros trabalhos resultam de um processo criativo que guarda coerência, mas envolve conceitos e motivações diversas e, por isso, são criações inovadoras e, às vezes, sem relações com paradoxos.

Então, de fato, qualquer tentativa de categorização da obra de Regina Silveira torna-se frágil. Algo perceptível quando se percorre os painéis e vitrines que abrigam proposições expressionistas, construtivas e conceituais. As mais distintas referências (objetos banais, multidões contidas em containers, escadas, símbolos geométricos, heróis, santos, pegadas de animais etc.), além dos sons de algumas instalações que nos remetem a tiroteios, aos barulhos do dia e da noite ou ainda a rangidos mecânicos. A exposição ainda apresenta esboços dos projetos, estudos de algumas obras, maquetes, vitrines com documentos e vídeos informativos.

Por fim, pairam os enigmas. Somem-se os meios, aos materiais e aos temas, a cada obra o espectador se depara com referências nem sempre aparentes. Suas proposições causam proposital estranhamento. Aos moldes de De Chirico (*apud*, SILVEIRA, 2010, p. 56) “(...) as criações parecem-me ainda mais misteriosas que os criadores”.

REFERÊNCIAS

CHIARELLI, Tadeu. Artista e orientadora. In: MORAES, Angélica de. *Regina Silveira. Cartografias da sombra*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 203-218.

MORAES, Angélica de. Sob a pele das aparências. In: MORAES, Angélica de. *Regina Silveira. Cartografias da sombra*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 13-32.

SILVEIRA, Regina. *Linha de sombra*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2010.

TAYLOR, Brandon. *The art of today*. London: The Everyman Art Library, 1995.

LEILÕES DE ESPÓLIOS

ARTIGO

LEILÕES DE ESPÓLIOS

Espera-se que o espólio seja um resumo dos anos 1930/1940/1950 da nossa arte. Mas isso não acontece.

CARLOS PERKTOLD
ABCA/MINAS GERAIS

Tags: leilões, político inescrupuloso, semana de arte de 1922, pinturas, pandemia.

Quando me levanto pela manhã e ligo o computador há várias, em certas ocasiões, dezenas de ofertas de leilões de antiguidades, joias ou de “obras de arte”, como costumam anunciar, parte delas anunciada como do espólio de alguém famoso. Neles há uma quantidade imensa de objetos de pouco interesse para colecionadores de pinturas, desenhos e esculturas de artistas consagrados, mas interessante para quem gosta de uma xicara, um vaso chinês, paliteiros de prata ou uma cigarreira, que pertenceram a médico, advogado, general, ou de algum intelectual conhecido de todos.

Os textos de cada lote de pinturas estão disponíveis com frases sedutoras que fazem o leitor jurar que as peças são de alta qualidade, tendo em vista que, em geral, o “de cujus” viveu e se profissionalizou na melhor fase da arte brasileira. Espera-se que o espólio seja um resumo dos anos 1930/1940/1950 da nossa arte. Mas isso não acontece. As famílias dos herdeiros não se interessam mais por aquilo que os pais ou avôs foram apaixonados e colecionaram durante uma vida. Filhos e netos colocam tudo

à venda e dividem o dinheiro apurado. Se algum deles está interessado em alguma peça em particular, recomenda-se que a compre no próprio leilão. Como a quantia paga por ele será dividida entre todos, o que ele realmente despenderá será uma parte, com a vantagem de levar a peça legalizada em relação aos demais herdeiros.

O que mais surpreende e é incompreensível aos olhos de qualquer colecionador mais experiente é a má qualidade dos trabalhos à venda, bem como a ausência daquilo que chamei acima de a melhor fase da arte brasileira: o modernismo. Os mortos tiveram oportunidades de comprar de artistas consagrados de pintores como Portinari, Di Cavalcanti, Pancetti, Guignard, Tomie, Gomide, Vicente do Rego Monteiro e tantos outros. Na avassaladora maioria destes leilões, não há um único quadro dos modernistas. O que vemos é uma enxurrada de pinturas do mais puro academicismo, de pintores pouco valorizados artisticamente na ocasião da compra e que hoje estão mais que esquecidos, são desconhecidos pelo público em geral e seus trabalhos são

acadêmicos demais, cansativos demais e não oferecem qualquer resistência ao olhar diário. É incompreensível como o mesmo “de cujus” e seus familiares ignoraram aqueles artistas e não desenvolveram a sensibilidade e o olhar, se realmente estavam interessados em formar uma admirável coleção em pintura.

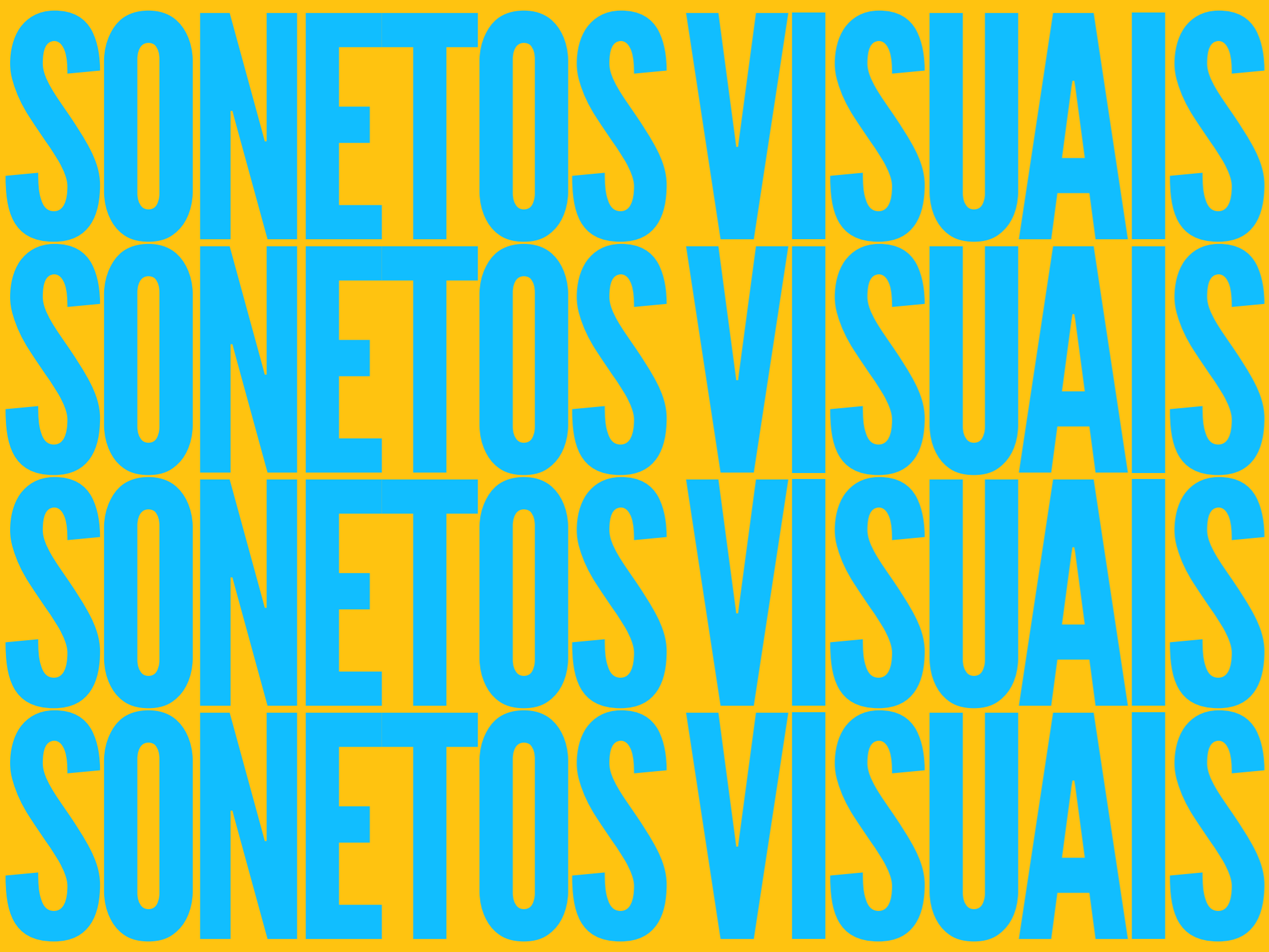
Pode-se imaginar que o valor das obras cobrado pelos modernistas naquelas décadas fosse tão alto que a maioria da classe alta brasileira não poderia comprar. A suposição não é verdadeira. Nos anos 1940 um quadro do excelente acadêmico Oswaldo Teixeira era vendido pelo dobro do preço de um Portinari e um Guignard na década de 1950, em Belo Horizonte, era vendido por valores baixíssimos ou oferecido como escambo na conta da pensão ou do bar. O velho mestre literalmente saía com um quadro debaixo do braço e o oferecia como se estivesse com o pires na mão “compre, é muito bonito”. Os modernistas ficaram “caros” em meados de 1950 até final dos anos 1960, quando produziam menos, eram consagrados e morreram logo em seguida, como Portinari e Guignard

em 1962. Mas alguns deles foram mais longevos e todos viveram das vendas de suas peças.

Dito isso e com a certeza de que os modernistas produziram muito, mesmo vendendo pouco, fica a pergunta: onde estão os milhares dessas peças, cujos contemporâneos do morto compreenderam e sentiram a importância desses pintores e escultores e as compraram, pelo preço que fosse? Respondo: estão em várias casas das famílias que sempre souberam a importância deles. As peças foram e são passadas para as novas gerações, sem que qualquer de seus integrantes tenha interesse em vendê-las e sentem ciúmes delas até para comodato. Elas não vão a leilão de espólio algum. Ocasionalmente, por certo, uma ou outra é apregoada, em especial nesta época de pandemia, na qual algumas famílias precisaram recorrer à venda de algum patrimônio devido ao aumento das despesas e diminuição das receitas.

Seria ótimo se pudéssemos expor as centenas de peças que jamais saíram das paredes das casas de certas famílias, agora que comemoramos o

centenário da Semana de Arte de 1922. Mas, para essas obras-primas saírem de onde estão e se tornar parte do acervo de alguma exposição ou instituição como doação ou comodato, serão necessárias as construções de museus governamentais confiáveis nas capitais dos estados nas quais eles não existem e cujas doações por particulares seriam identificadas com gratidão e não correriam riscos de ser levadas como “empréstimos” para decorar a casa de algum político inescrupuloso.



EXPOSIÇÃO

EM “SONETOS VISUAIS” A LIBERDADE POÉTICA DE SHAWNKE

Ousado, irreverente e criativo, o artista transitou pelos mais variados movimentos de seu tempo, dando a eles uma leitura pessoal que marca a originalidade de sua trajetória

MARIA AMÉLIA BULHÕES ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Tags: schwanke; sonetos visuais, museu de arte contemporânea luiz henrique schwanke, sandra makowiecky, maria amélia bulhões.

Este é sem sombra de dúvidas um dos importantes nomes da arte contemporânea no Brasil. Falecido muito jovem, deixou uma ampla e diversificada produção, onde explorou inúmeras problemáticas do campo artístico. Ousado, irreverente e criativo, o artista transitou pelos mais variados movimentos de seu tempo, dando a eles uma leitura pessoal que marca a originalidade de sua trajetória. Circulando por diferentes vertentes, ele se manifesta um criador múltiplo e versátil em seu fazer e seus interesses. Para preservar e difundir este legado, foi criado, em 2002, em Joinville, sua terra natal, o Museu de Arte Contemporânea Luiz Henrique Schwanke.

Entre as inúmeras atividades desenvolvidas pelo Museu, além da grande mostra retrospectiva realizada em 2021 no Museu Oscar Niemeyer, MON, encontra-se o lançamento do livro dedicado ao projeto “Destaque”, lançado na exposição *Sonetos Visuais*, recentemente inaugurada no Museu da Escola Catarinense, MESC. Para a realização deste projeto, três críticas de arte foram convidadas a

se debruçar sobre a coleção da família e escolher uma obra ou um conjunto delas para realizarem a curadoria de uma exposição. A primeira delas, Dalva Alcântara, focou o livro de artista; a segunda, Maria José Justino, abordou sua experiência construtiva minimalista, e a terceira sou eu, Maria Amélia Bulhões, que me detive em um original conjunto de sonetos. O livro, com apresentação de Sandra Makowiecky, além de contar com textos das três curadoras, apresenta o material pedagógico do projeto.

Proposta para ser itinerante, a exposição *Schwanke: Sonetos Visuais* foi, originalmente, apresentada na Galeria Municipal de Arte Victor Kursancew, de Joinville, em novembro de 2021, e posteriormente, em abril de 2022, no MESC, em Florianópolis. Cada exposição apresentou uma versão diferente de montagem, adaptada ao espaço disponibilizado, mas as duas contaram com o original “soneto”, montado com as 98 obras realizadas sobre folhas de revistas.

A mostra propõe abordar a obra do artista Luiz Henrique Schwanke sob



Fig. 1: Capa do livro. Imagem: divulgação.

O ARTISTA TINHA ESPECIAL INTERESSE PELA POESIA CONCRETA, POR SEU CARÁTER EXPERIMENTAL EM QUE ARTICULA ASPECTOS DA IMAGEM E DA PALAVRA A PARTIR DO ESPAÇO FÍSICO DO SEU SUPORTE, QUE PODE SER A FOLHA DE UM LIVRO OU UM OUTRO QUALQUER OBJETO...



Fig. 2: Exposição Schwanke: Sonetos Visuais. Imagem: Irineu Garcia.

O artista, ao longo de sua carreira, desenvolveu muitos trabalhos em séries, usando a repetição como modo operatório da criação, uma espécie de obsessão em que repete infinitamente uma mesma proposta, com variantes que vão adicionando significados ao conjunto. Este foi o caso de *Sonetos*, que inclui o significativo número de 16 trabalhos realizados com decalcomanias, 200 sobre páginas de revistas e 115 em pintura sobre cartão ou lápis de cor sobre papel. Assim intituladas pelo próprio artista, essas obras evidenciam em sua estrutura uma ordenação que segue a elaboração métrica do soneto, compostas todas elas de 14 linhas horizontais, organizadas em dois quartetos e dois tercetos.

O artista tinha especial interesse pela poesia concreta, por seu caráter experimental em que articula aspectos da imagem e da palavra a partir do espaço físico do seu suporte, que pode ser a folha de um livro ou um outro qualquer objeto. Possivelmente duas vertentes literárias, o simbolismo de Cruz e Souza, que muito admirava, e os poetas concretistas, foram as fontes

de sua série *Sonetos*. Pode-se dizer que há nesses trabalhos uma explícita referência à forma clássica do poema e uma importante conexão com a poesia concreta, na medida em que apresenta uma proposta visual que exige para sua fruição que o espectador estabeleça relações entre os diferentes elementos de sua constituição. Em sua construção, utiliza suportes e materiais pouco valorizados no campo artístico, como folhas de revistas ou figurinhas decorativas de decalque, além do desenho e da pintura, meios de expressão mais tradicionais, interconectando o consagrado e o marginal. Aliás, o artista dizia que “arte é qualquer coisa”, considerando que o sentido da arte se construía no pensamento que articula e não na materialidade de sua realização.

Foram destacadas na apresentação desta série *Sonetos* três tipologias de produção, sem uma preocupação cronológica, uma vez que o que interessa é explorar as diferentes resoluções adotadas para o mesmo objetivo: compor sonetos visuais.

Em sua primeira tipologia, de 1979,



Fig. 3: Exposição Schwanke: Sonetos Visuais. Imagem: Irineu Garcia.

produziu um menor número de trabalhos, com decalcomanias, um tipo de adesivo de transferência aplicado sobre uma superfície para decorar papéis,

porcelana ou vidro, muito utilizado algum tempo atrás, no processo de standardização das práticas de produção gráfica. Bastante difundido



Fig. 4: Luiz Henrique Schwanke, *Sonetos*. Imagem: Irineu Garcia.

também nos cadernos escolares, eles têm um aspecto um pouco *naïf*. Nesse conjunto de obras, a sequência de inúmeros desses adesivos compõe as linhas dos versos, são figuras

de flores, insetos e outros animais, como peixes ou sapos, e em cada trabalho é colocado somente um tipo de figurinha.

Uma outra tipologia, na qual está inserida a maioria dos trabalhos, tem como suporte folhas de revistas. Neles predominam imagens publicitárias, sobre as quais as linhas referentes à estrutura do soneto foram pintadas com tinta guache e purpurina. O uso desse suporte identifica sua ligação com a publicidade, área em que estava trabalhando naquele momento, e talvez tenha sido sua forma de trazer a poesia para esse meio. Nesse conjunto chama a atenção a presença dominante de mãos, em geral segurando algo ou apontando com o dedo, assim como imagens de frutas e figuras humanas. Também são observadas palavras escritas no entorno de algumas páginas (Cantunoo, Antínoo e raupe) ou mesmo nomes (Charles e Pintor Fernando Veloso). As linhas dos versos são traçadas sobre a página em cada uma dessas cores: preto, branco, marrom, azul e dourado e prateado com purpurina. Outro elemento que chama a atenção é uma sequência de XO XO XO que aparece em alguns trabalhos, talvez uma referência ao Jogo da Velha. Todos esses elementos dão a esse conjunto de obras um sentido

de cartas cifradas que o espectador precisa desvendar. Uma linguagem em que o erotismo e elementos de crítica social são evidenciados na escolha da imagem de fundo e de alguns acentos colocados sobre o texto e a imagem.

É IMPORTANTE CONTEXTUALIZAR QUE ESSA PRODUÇÃO FOI REALIZADA EM UM PERÍODO DA HISTÓRIA BRASILEIRA BASTANTE COMPLEXO. NO FINAL DA DÉCADA DE 1970 O PROJETO POLÍTICO AUTORITÁRIO, CONCENTRADOR DE RENDA, QUE FOI RESPONSÁVEL PELO GRANDE DESENVOLVIMENTO DO MERCADO DE ARTE NO BRASIL, COMEÇOU A REVELAR SUAS FISSURAS...

Na última tipologia, realizada em 1985, foi onde desenvolveu um menor número de trabalhos, utilizando a pintura em guache e vinil sobre cartão ou lápis sobre papel, em uma prática artística mais tradicional. Nelas, observa-se o aspecto gestual e expressivo das linhas que as aproxima de sua produção mais conhecida, os *linguáruos*. Para a exposição foram selecionados três deles, com um fundo azul ultramarino sobre os quais

pintou os versos em amarelo e branco, com a tinta escorrendo, de uma forma nitidamente centralizada e com uma barra embaixo tipo piso ou base. De todo o conjunto, é sem dúvida a mais pictural, aproximando-se bastante dos trabalhos em linha neoexpressionista que vai desenvolver a seguir ao longo dessa década.

É importante contextualizar que essa produção foi realizada em um período da história brasileira bastante complexo. No final da década de 1970 o projeto político autoritário, concentrador de renda, que foi responsável pelo grande desenvolvimento do mercado de arte no Brasil, começou a revelar suas fissuras, inaugurando um processo de luta pela abertura política. Um importante fator mobilizador, nesse momento, foi a movimentação popular que clamava pelas “Diretas Já”, estimulada pelo afrouxamento da ditadura militar que vigorava no País desde o golpe de 1964. Mergulhados nessa ebulição, que movimentava o País de norte a sul e de leste a oeste com caravanas de políticos e grandes comícios, os jovens recém-saídos de escolas de arte exploram linguagens

e temas mais espontâneos, pessoais e engajados na realidade. De dentro desse contexto de enfraquecimento da repressão política e da censura emergiu uma produção cultural mais ousada e irreverente. A eclosão da chamada Geração 80 veio no bojo dessas novas condições da sociedade brasileira, assim como do processo de internacionalização acelerado do meio de arte, que atualizava a produção local com os movimentos da *transvanguarda* italiana, da *bad painting* norte-americana e do *neoexpressionismo* alemão. Os artistas que se destacaram nos anos 80 fazem parte de uma geração nascida após o fim da Segunda Guerra Mundial e em meio à guerra fria. Eles se nutriram da indústria cultural de base norte-americana que entrou avassaladoramente no País durante os anos 70. Seu universo visual e imagético era permeado pela televisão, pelo cinema, pelas revistas de grande circulação, pelos quadrinhos e super-heróis, veiculados pelos meios de comunicação de massa. Schwanke, que fez parte dessa geração, sempre esteve atento ao que se passava no campo artístico nacional e mesmo

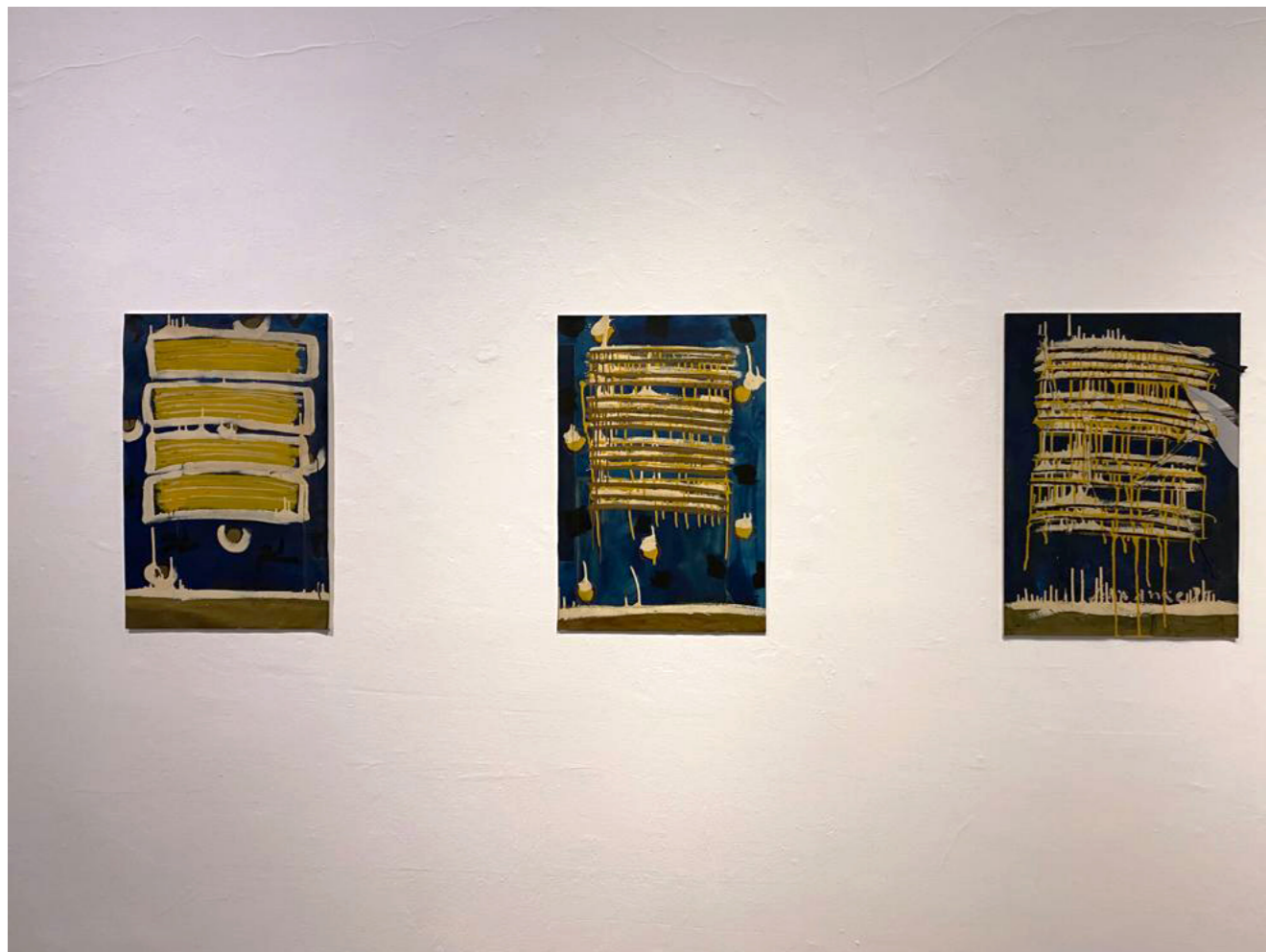


Fig. 5: Luiz Henrique Schwanke, *Sonetos*. Imagem: Irineu Garcia.

internacional, trabalhando a partir dessas condições.

Esta série traz forte ligação com a *pop art* no uso de materiais gráficos

como suporte e a repetição/seriação no processo produtivo. Estabelece um diálogo com a *arte povera*, movimento de origem italiana que preconiza a

efemeridade do objeto artístico, utilizando materiais simples e banais. Também se articula à tradição da poesia concreta, ao dar uma configuração geométrica à linguagem literária. Produção anterior ao desenvolvimento dos trabalhos pelos quais alcançou repercussão nacional, dentro da Geração 80, ela é menos conhecida e analisada. Entretanto, pela sua originalidade e a sua complexidade pode ser considerada um momento importante de sua formação, na gestação de sua poética, e uma contribuição para a compreensão da trajetória deste grande artista.

SERVIÇO

Mostra “Schwanke: Sonetos Visuais” em cartaz no Museu da Escola Catarinense, Rua Saldanha Marinho, nº 196, Centro, Florianópolis. Pode ser vista até 28 de maio. Aberta de segunda a sexta-feira, das 13h às 19h, e sábados, das 10h às 14h. Entrada Gratuita. Mais informações podem ser obtidas no site: www.schwanke.org.br

REFERÊNCIAS

GUERREIRO, Walter de Queiroz. *Schwanke: rastros.*, Belo Horizonte, C/Arte, 2011.

LAMAS, Nadja de Carvalho. Revisitando “na”e “da” obra de Schwanke, Tese de doutorado, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

LIVRO

DÍALOGOS PRODUTIVOS: UM OLHAR SOBRE “INTERTEXTUALIDADES VISUAIS”

O livro reúne pesquisas que permitem estabelecer correlações entre diferentes momentos históricos das representações visuais, bem como entre produções provenientes das mais diversas culturas, até para poder enxergar melhor suas semelhanças e diferenças e remetê-las para seus respectivos contextos.

LUCIANE GARCEZ
ABCA/SANTA CATARINA

Tags: intertextualidades visuais, sandra ramalho e oliveira, airton jordani, luciane garcez, fenômenos da visualidade

Em tempo de crise, cada um tentou encontrar sua forma de lidar com o isolamento, o medo, a insegurança. Percebemos que a arte foi uma ferramenta eficiente em ajudar neste momento de crise, ajudar também a refletir sobre este estado de exceção em que passamos a viver. Vimos então os congressos, seminários e periódicos acadêmicos mergulharem nesta crise. Praticamente cada evento proposto em 2020-21 tinha como temática a crise decorrente da pandemia pelo Covid 19, o que contribuiu para o adensamento das imagens e textos refletindo a situação por vezes inacreditável com que viemos lidando. Com isso, não só a produção artística veio a mergulhar no assunto, inevitavelmente a crítica de arte e os textos decorrentes enveredaram também por este caminho. O que levou à reflexão sobre o tempo em suspensão causado pelo isolamento, e como cada um lidou com esta janela que se criou, onde as rotinas foram sacudidas.

E assim se deu também na produção teórica que versa as artes. Ora, se a arte vem para nos propor reflexões sobre o mundo que nos cerca, o

contexto em que estamos inseridos, as reflexões acabam por tangenciar não só em leituras e análises, mas também em métodos, aquilo que a arte mostra em obra. Então não foi somente na produção artística em si que vimos os resultados proliferarem. E é neste sentido que este texto caminha. Pois se a pandemia exaure a todos, os eventos sobre a temática também correm o risco de exaurir tanto as abordagens, quanto reiterar o sentimento de exaustão. Entretanto, refletir sobre estes adensamentos, nos leva a ponderar sobre o quanto o tempo suspenso produziu desdobramentos profícuos.

E o objeto de análise deste texto é um deles.

A pesquisadora Sandra Ramalho e Oliveira, em parceria com Airton Jordani, decidiu usar este tempo em suspensão para “pôr a casa em ordem”. Este isolamento involuntário possibilitou reflexões sobre a vida acadêmica, seu sentido, e a necessidade de disseminação das pesquisas por fim gerando o quê, em tempos ditos normais, e com as

exigências da vida universitária, nem sempre conseguimos: parar, refletir, organizar, ou seja, perceber o sentido da nossa produção intelectual sobre os fenômenos da visualidade. “Minha intenção foi tornar o tempo residual para algo produtivo, para que tivesse ‘nascido’ algo da pandemia, que se tivesse algum ganho, ao invés de apenas tantas perdas a lamentar”, diz Sandra Ramalho em entrevista. Deste movimento surgiu o livro “Intertextualidades Visuais”.

Oliveira é autora de diversos livros sobre arte e semiótica. Sua abordagem como historiadora da arte propõe leituras com tangenciamentos que enriquecem as análises e aproximações das obras. Nesta publicação, Sandra nos conduz a um passeio por exposições de arte em diversos países, propondo que vejamos as obras com seus olhos, nos convidando a olhar além da obra, criando constelações que nos permitem viajar nas mais diversas relações visuais, como propunha Warburg (2010), com suas pranchas no Atlas Mnemosyne iniciado em 1924.

“Intertextualidades Visuais” consiste



Fig. 1: Afresco na Abadia de Saint-André-de-Lavaudieu, França, século XIV. Imagem: Wikimedia Commons.

em uma coletânea que reúne artigos escritos e/ou publicados de 2015 a 2020, dispersos em anais de congressos ou revistas científicas, textos nem sempre acessíveis a professores, historiadores e teóricos de arte, designers, fotógrafos,

ilustradores, jornalistas, enfim, todos os profissionais da visualidade a quem estes esforços acadêmicos se destinam. São pesquisas que permitem estabelecer correlações entre diferentes momentos históricos das representações visuais, bem como

entre produções provenientes das mais diversas culturas, até para poder enxergar melhor suas semelhanças e diferenças e remetê-las para seus respectivos contextos. E aceitam, igualmente, a análise e a reflexão sobre imagens do cotidiano, úteis tanto para mostrar que não só de museus vive o homem, como para se perceber que as questões formais, porta de entrada para a apreensão da visualidade, estão presentes sem preconceitos tanto na arte quanto nas imagens da chamada cultura visual (OLIVEIRA, 2021).

Pensando a pluralidade de temáticas abordadas nesta compilação de textos, percebemos que a História da Arte escapa às disciplinas, às teorias, faz sentido nas tangenciais, se insere nas leituras e nas análises. A intertextualidade, conceito proposto por Kristeva (1994) lá na década de 70, como sendo um mosaico textual, acontece quando temos um texto inserido em outro texto, seja de forma implícita ou explícita. Podemos dizer que a intertextualidade acontece quando estes textos conversam entre si. E a História da arte é um campo

prolífico para este mosaico. Pensemos por exemplo a sobrevivências e transmutações da Mona Lisa, da Santa Ceia, das Três Graças. Elas sobrevivem em outros universos, perpassam a história da arte, e mesmo o universo da arte por ela mesma! Transcendem as disciplinas. Permeiam culturas, produzem sentidos em outras situações, que não as fundadoras da arte erudita por elas mesmas.

ENTENDEMOS QUE A HISTÓRIA DA ARTE ABORDA TANTOS CAMPOS DE SIGNIFICADOS, DE CONHECIMENTO, DE PRODUTOS HUMANOS, QUE A INTERTEXTUALIDADE PASSEIA POR ALI COM UMA FACILIDADE PROFÍCUA...

E podemos nos perguntar o porquê de isto acontecer com tanta facilidade neste campo. Entendemos que a história da arte aborda tantos campos de significados, de conhecimento, de produtos humanos, que a intertextualidade passeia por ali com uma facilidade profícua. Quando olhamos a história da arte com mais cuidado transitamos pela história das religiões, por exemplo, elaborando mais do que isso, mais do que a

religião com um espaço institucional e político, elaboramos igualmente algo mais profundo: as crenças, a fé de cada povo, cada sociedade. Quando olhamos aspectos mais mundanos, mais terrenos, compreendemos um pouco como cada sociedade, cada cultura, pensou o seu entorno, elaborou seu cotidiano, manifestou suas crenças e seus anseios, receios. Temos o sagrado e o profano convivendo na arte ao longo dos tempos e sobrevivendo no contemporâneo.

Quando elaboramos um pensamento mais teórico, filosófico, ao tentar esmiuçar uma obra ou outra, encontramos as crenças de mundo de cada sociedade, representadas em imagens. No medievo, o mundo espiritual povoava cada aspecto da vida ocidental, cada atitude e comportamento mediado, as imagens flutuavam no espaço do sagrado, a arte auxiliou no caminho. Basta pensarmos de que forma a Peste Negra, talvez a primeira pandemia da história do Ocidente, foi elaborada nas imagens da época. A morte esteve particularmente presente nos séculos XIV e XV na Europa Ocidental. As



Fig. 2: Abadia de la Chaise-Dieu, *Dança macabra*, circa 1460. Afresco. Fonte: [abbaye de la chaise-dieu](http://abbaye.de.la.chaise-dieu)

pragas e as guerras (Guerra dos Cem Anos) dizimaram a população europeia, que acreditamos ter sido reduzida à metade entre 1350 e 1450. A Igreja fez da preparação para a morte um tema muito importante para reflexão, e usou a imagem como uma aliada. A arte deste período carrega esta marca. No

afresco do século XIV, presente na Abadia de Saint-André-de-Lavaudieu, França (Fig. 1) temos um exemplo do uso da imagem refletindo a situação: mostra a Peste Negra personificada como uma mulher, ela carrega as flechas que atingem as pessoas ao seu redor, muitas vezes no pescoço e axilas,

lugares onde os bubões comumente apareciam. Outra ordem de imagens que vai permear o imaginário da crise causada pela peste é a Dança da Morte (Fig. 2). Ilustrada pela primeira vez no cemitério dos Santos-Inocentes em Paris (séc. XV), pretende mostrar a igualdade de todos perante a morte e

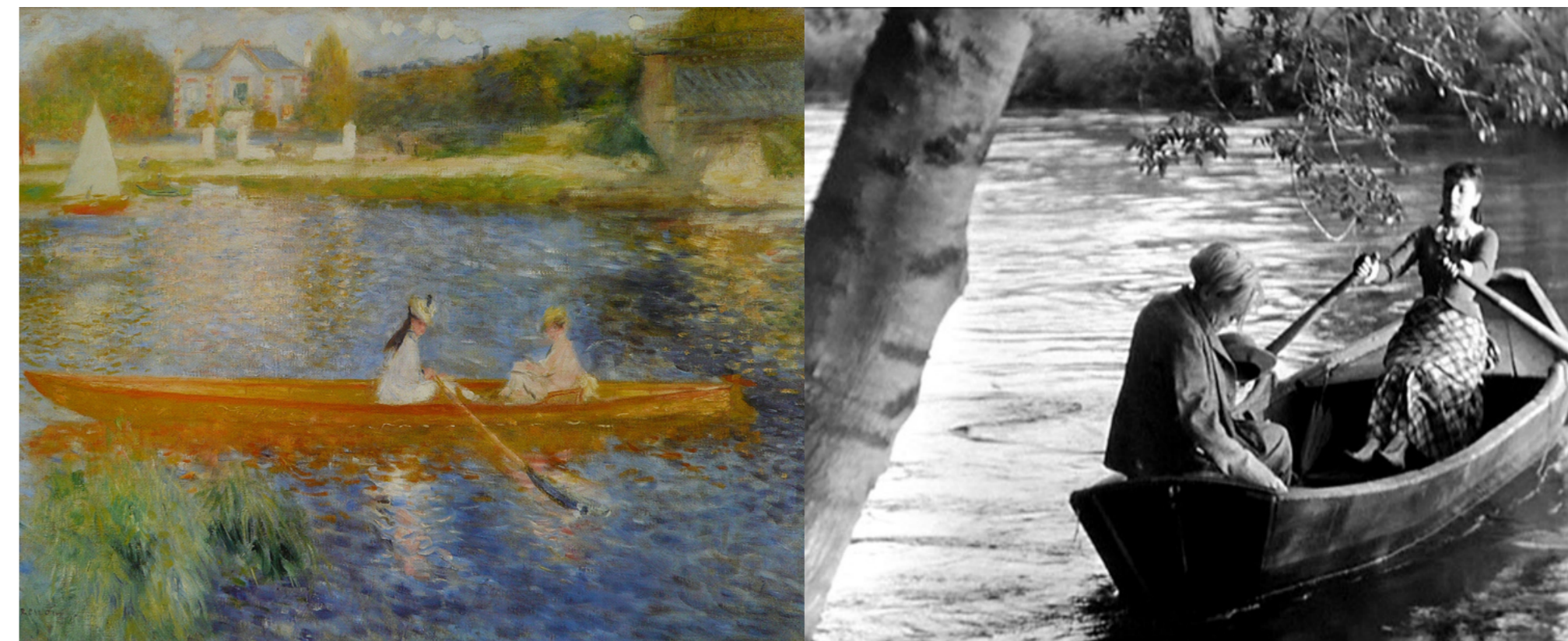


Fig. 3: *La Yole*, 1875, pintura de Pierre-Auguste Renoir e cena do filme *Partie de campagne*, 1936, de Jean Renoir. Fonte: OLIVEIRA e JORDANI. *Intertextualidades Visuais*. SC: Estação das letras e cores, 2021. P. 218.

a sua inexorabilidade. A imagem traz personagens esqueléticos que levam à morte os poderosos deste mundo tanto quanto os plebeus, os religiosos ou os seculares.

Vemos na abadia La Chaise-Dieu que os mortos ali representados estão mais

para a ordem dos zumbis, aparecem no espaço do transitório, pele nos ossos. Os vivos estão divididos em 3 painéis, pois que os afrescos ocupam 3 paredes: poderosos, burgueses, povo; provando que a morte é democrática, atinge a todos. Na figura 2, vemos

o Papa, o Imperador, um cardeal, um rei, o legado papal, um condestável, um abade e um cavaleiro, entre cada personagem a figura de um zumbi. O artista os coloca como que sombras de cada pessoa, independentemente de sua posição ou importância social, todos

estão ameaçados pela morte, e ela vem na forma da peste.

Estes são exemplos que vêm para ilustrar esta reflexão da arte que permeia a vida, e dependendo do momento, muda sentidos, compreensões.

OS TEXTOS DE SANDRA RAMALHO E OLIVEIRA E AIRTON JORDANI ESTÃO NESTA ORDEM. OLHANDO OS CAMINHOS PERCORRIDOS PELA ARTE E DE QUE FORMA ESTA ESCORRE E PERMEIA OUTROS CAMPOS, OUTRAS TEMPORALIDADES...

Já no Renascimento o mundo se torna mais concreto, terreno, racional, então as imagens nos colocam neste mundo sólido, nos localizam junto nas cenas lindamente criadas pelos artistas, nos colocam ao lado das figuras que poderiam ser qualquer um de nós. O mundo passa a fazer sentido de outra forma. E no barroco a arte passa a ter um papel importante, fundante de um período.

Cada época da história se resolve plasticamente de acordo com o mundo que acontece, os artistas encontram soluções plásticas para resolver o

que o mundo está oferecendo, nas mais diversas áreas: matemática, filosofia, religião, sociologia, psicologia, é só escolher. Mas não como muletas, estas áreas transitam *pela* história da arte e não *para* ela.

Os textos de Sandra Ramalho e Oliveira e Airtton Jordani estão nesta ordem. Olhando os caminhos percorridos pela arte e de que forma esta escorre e permeia outros campos, outras temporalidades.

No capítulo 8 Sandra engendra uma reflexão nos mostrando duas formas de criação artística em gerações diferentes, Renoir pai e Renoir filho. Sandra enfatiza as recorrências entre os dois artistas, seja um na pintura e outro no cinema, e mostra que mesmo nas diferentes épocas - posto que naquele momento o mundo estava mudando rapidamente, o que refletiu em mudanças drásticas nas formas de arte - as recorrências da história da arte se fazem sentir (Fig. 3).

Sandra elabora suas reflexões enfatizando um aspecto curatorial importante, alguém que elaborou esta linha de pensamento a partir das

manifestações artísticas de pai e filho, e também entre outros artistas impressionistas que fizeram parte do universo de Jean Renoir, como evidencia o trecho: “mostrava que mesmo nunca tendo querido trazer para a tela a vida de seu pai, sempre voltava a evocar o tempo em que ele viveu e o ambiente familiar, adaptando para o cinema Flaubert, Zola, Mirabeau, escritores amigos de seu pai e que ambientavam seus romances em locais similares aos pintados por Renoir Pai” (OLIVEIRA, In: OLIVEIRA; JORDANI, 2021, p. 118). E Sandra reflete sobre as relações intertextuais a partir também da literatura, quando Renoir filho, reconhecendo referências do escritor francês Guy de Maupassant em uma obra de Jean, extravasa os diálogos para além das artes visuais.

No capítulo 9 Sandra propõe um passeio a uma exposição em Paris que articulou visualmente moda e arte a partir do escultor Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929) e estilistas dos séculos XX e XXI. O texto vai tecendo as relações propostas por uma curadoria cuidadosa. A partir das imagens abaixo, Sandra passeia unindo

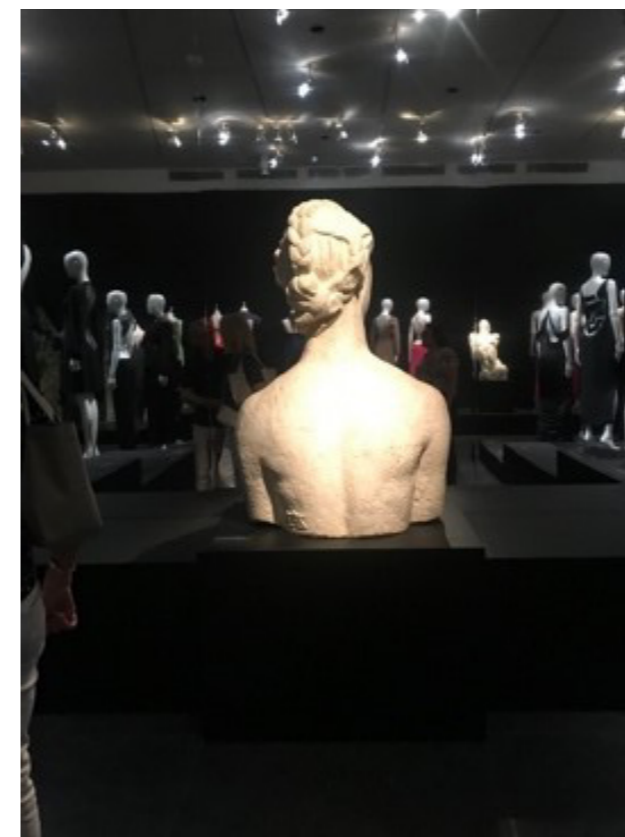


Fig. 4: Dorsos, exposição *Back Side/Dos à la mode*, 2019. Fonte: OLIVEIRA e JORDANI. Intertextualidades Visuais. SC: Estação das letras e cores, 2021. P. 220.

as imagens de moda como vertente imagética que conduz a exposição em diálogo com o Dorso de Bourdelle, enfatizando as curvas, sensualidade das linhas, assim como os negros e brancos que davam dramaticidade ao conjunto.

A PRÓPRIA HISTÓRIA É UM MOSAICO QUE SE FAZ JUNTO, ENTÃO QUANDO NOS PROPOMOS LER UMA IMAGEM, É NESTE MOSAICO DE HISTÓRIAS E REFERÊNCIAS QUE MERGULHAMOS...

Annie Labbat, curadora no Metropolitan Museum em Nova Iorque, em um texto para o museu onde propôs uma discussão sobre moda e estilos na Europa medieval a partir da exposição *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination* (2018), reflete sobre como certas formas de vestir distinguem grupos culturais e indicavam afiliações regionais durante a era bizantina. A exposição no MET apresentou um diálogo entre a moda e a arte medieval a partir da coleção do museu a fim de examinar o envolvimento contínuo da moda com as práticas e tradições devocionais do catolicismo. Mas e quanto à moda e ao estilo? Um povo absorvia o estilo de outro, adaptava, acolhia e modificava. Assim a moda de cada período também reflete as trocas culturais, os avanços técnicos, o ferramental disponível em cada lugar, cada época. A própria história é um mosaico que se faz junto, então quando nos propomos ler uma imagem, é neste mosaico de histórias e referências que mergulhamos. A história da moda conta a história da sociedade, do pensamento vigente em cada época, assim como a história da arte.



Fig. 5: Exposição *Heavenly Bodies: Fashion and the Catholic Imagination*, 2018. Metropolitan Museum, Nova Iorque. Imagem: Luciane Garcez.

A mostra conjugava artes visuais, música e moda, além de propor outro olhar para a coleção permanente do museu. Foi tocante andar por entre obras e roupas que evocavam outros

tempos, ao som daquela música que nos transportava ao medievo europeu. Um dos eixos curatoriais foram as vestes papais e acessórios da sacristia da Capela Sistina, muitas das quais nunca

havam sido vistas fora do Vaticano. A moda do início dos séculos XX e XXI exibida nas galerias medievais do museu. Uma proposta curatorial alinhada ao pensamento desenvolvido por Sandra e Airton nos textos compilados neste livro. As artes dialogam com outras disciplinas, áreas de saberes, tangenciam o diálogo, complementam, costuram, ou alinhavam em propostas delicadas, para além do óbvio. Neste caso do MET, a criação de um diálogo entre a moda, as manifestações visuais medievais e o imaginário cristão, proporcionou uma experiência espetacular, onde música, moda, arte e história formaram um conjunto único. Como proclamou a revista *Newsweek* em novembro de 2005, em um artigo descrevendo as tendências estilísticas do Papa Bento XVI, “O Papa veste Prada”! (o Papa usava mocassins vermelhos, estes pertencem a uma tradição papal que remonta a séculos. Sua cor significa o sangue da Paixão de Cristo e dos mártires católicos, bem como o fogo do Espírito Santo no Pentecostes, que marca o nascimento da igreja), mas que em vista dos hábitos e estilos

do Papa, gerou a famosa frase: O Papa veste Prada [esta também uma intertextualidade?] A exposição *Heavenly Bodies* é um exemplo do quanto os diálogos podem ampliar leituras, compreensões. Propõe uma abertura onde a moda possibilita um passeio pela história da arte, onde a roupa é fundamental para qualquer discussão sobre religião.

Mas é importante ressaltar que a intertextualidade pode ocorrer em diálogos temporais, posto que cada tempo postula suas próprias problemáticas na arte. Neste quesito, o capítulo onde as imagens parietais de Lascaux são pensadas a partir de um olhar contemporâneo, propondo: Pode Lascaux ser pensada como um *site specific*? Estas dobras de tempo são bem presentes na história da arte, defendendo inclusive que artistas contemporâneos que sobreviverão na peneira do tempo são os que conhecem a história da arte. É este movimento de avançar e recuar nas temporalidades que permite significados e enriquece as leituras, gera sentidos outros, contribuições de memórias as quais a arte acolhe.

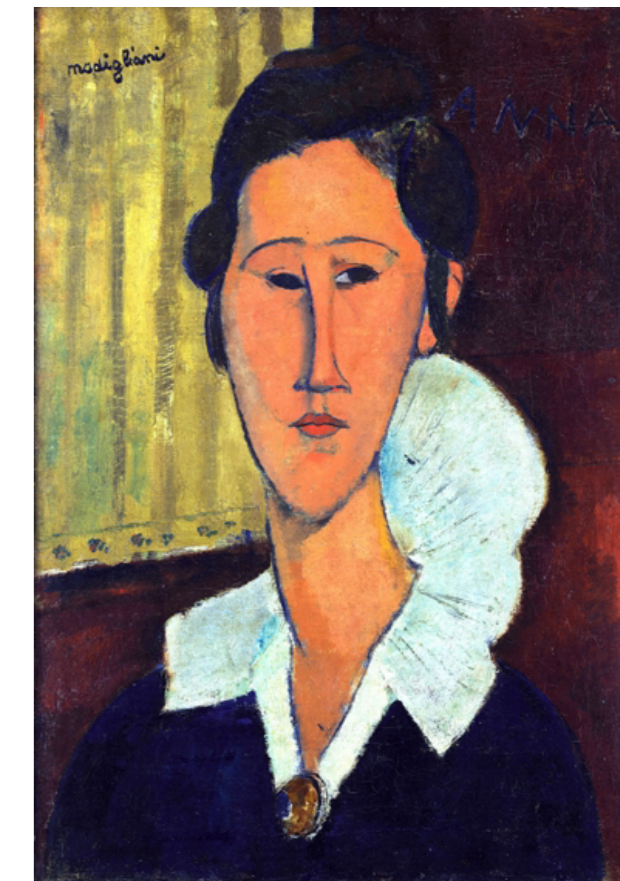


Fig. 6: Escudo Azande, 1883, e Amedeo Modigliani, *Ritratto di Hanka Zborowska*, 1917. Fonte: OLIVEIRA e JORDANI. *Intertextualidades Visuais*. SC: Estação das Letras e cores, 2021. P. 226.

Os diálogos temporais também se apresentam no capítulo 12, onde o texto propõe uma análise de uma mostra do acervo da GNAM, *Galleria Nazionale di Arte Moderna*, Roma, 2019, onde o

eixo curatorial em cada uma das salas é examinado a partir da combinação de obras, a despeito de datas e autorias. “Em cada sala, uma proposta intertextual, se encontra uma lição de

curadoria, ou um diferente princípio para propor as intertextualidades, ou seja, as semelhanças existentes entre obras, reconhecidas e, *a priori*, as diferenças existentes entre elas” (OLIVEIRA, In: OLIVEIRA; JORDANI, 2021, p. 175).

Nas imagens abaixo vemos um exemplo de diálogo atemporal, digno de uma das pranchas de Aby Warburg, exposto na GNAM, as quais Sandra colide a partir da questão formal: a longitudinalidade (Fig. 6). Diz ela: “A longitudinalidade, outra questão formal, é provocada pelo mais explorador do vertical na modernidade: Amedeo Modigliani. Para fazer oposição e, ao mesmo tempo, para mostrar coincidências, uma obra do artista italiano radicado em Paris, intitulada *Ritratto di Hanka Zborowska*, de 1917, foi justaposta para contracenar com um escudo da cultura Azande, um grupo étnico do norte da África Central. Este escudo é de 1883. Além da distância no tempo e no espaço e, conseqüentemente, a(s) diferença(s) culturais, a construção de sentidos nessa redação chama a atenção para a coincidência de uso de determinadas possibilidades

visuais, no plano de expressão, como a longitudinalidade e a paleta de cores, bem como de sua eloquência” (OLIVEIRA, In: OLIVEIRA; JORDANI, 2021, p. 175).

Este livro nos convida a pensar a arte a partir de vários caminhos, nos desafia a escolher os diálogos a partir de nosso próprio arcabouço teórico, contribuindo para as diversas compreensões possíveis em cada leitura, cada passeio. É mais ou menos como podemos entender esta publicação, um passeio: pela história da arte, pela arte contemporânea, pelas propostas curatoriais e suas interações, onde o ensino permeia a todos, pois a cada jornada estamos também aprendendo. E é assim que podemos também permear esta crise pandêmica, onde o tempo em suspensão oportuniza devaneios teóricos, vasculhar memórias e arquivos, e em alguns casos, organizá-las em livro e compartilhá-las conosco.

REFERÊNCIAS

- KRISTEVA, Julia. *O Estrangeiro em Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- OLIVEIRA, Sandra Ramalho e; JORDANI, Airton. *Intertextualidades Visuais*. Florianópolis: Estação das letras e cores, 2021.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Espanha: AKAL, 2010.



ARTE E TECNOLOGIA

DO SILEX ÀS CAVES DE REALIDADE VIRTUAL

Tecnologias mais sutis, teóricas, apropriadas da matemática, da física, marcaram estratégias de composição artística

**LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE**

Tags: arte e tecnologia, realidade virtual, lilian cristina monteiro França, herbert w. franke, giorgio moscati

Arte e tecnologia imbricam-se desde os primórdios. Do sílex usado para gravar as paredes das cavernas na pré-história às caves de realidade virtual; ferramentas, aparatos, instrumentos, substâncias, desenvolvidos ou adaptados, ajudaram a formatar a história da arte.

Tecnologias mais sutis, teóricas, apropriadas da matemática, da física, marcaram estratégias de composição artística. A “Divina Proporção”, por exemplo, integrando as mais diversas obras, desde Leonardo Da Vinci (“O homem de Vitruvio”, 1490 e a “Mona Lisa”, 1503) e Katsushika Hokusai (“A grande onda de Kanagawa”, 1830-33, Figura 1) até as composições abstracionistas de Wassily Kandinsky e Piet Montrian.

Os experimentos pioneiros de Herbert W. Franke, físico, professor, pesquisador, curador, artista e escritor austríaco, conhecido por sua produção em ficção científica, desde a década de 1950 davam origem a arte mediada por computador, explorando as possibilidades de visualização da matemática a partir de padrões gerados

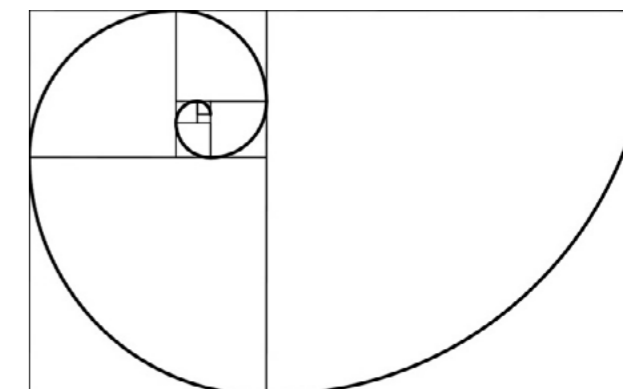
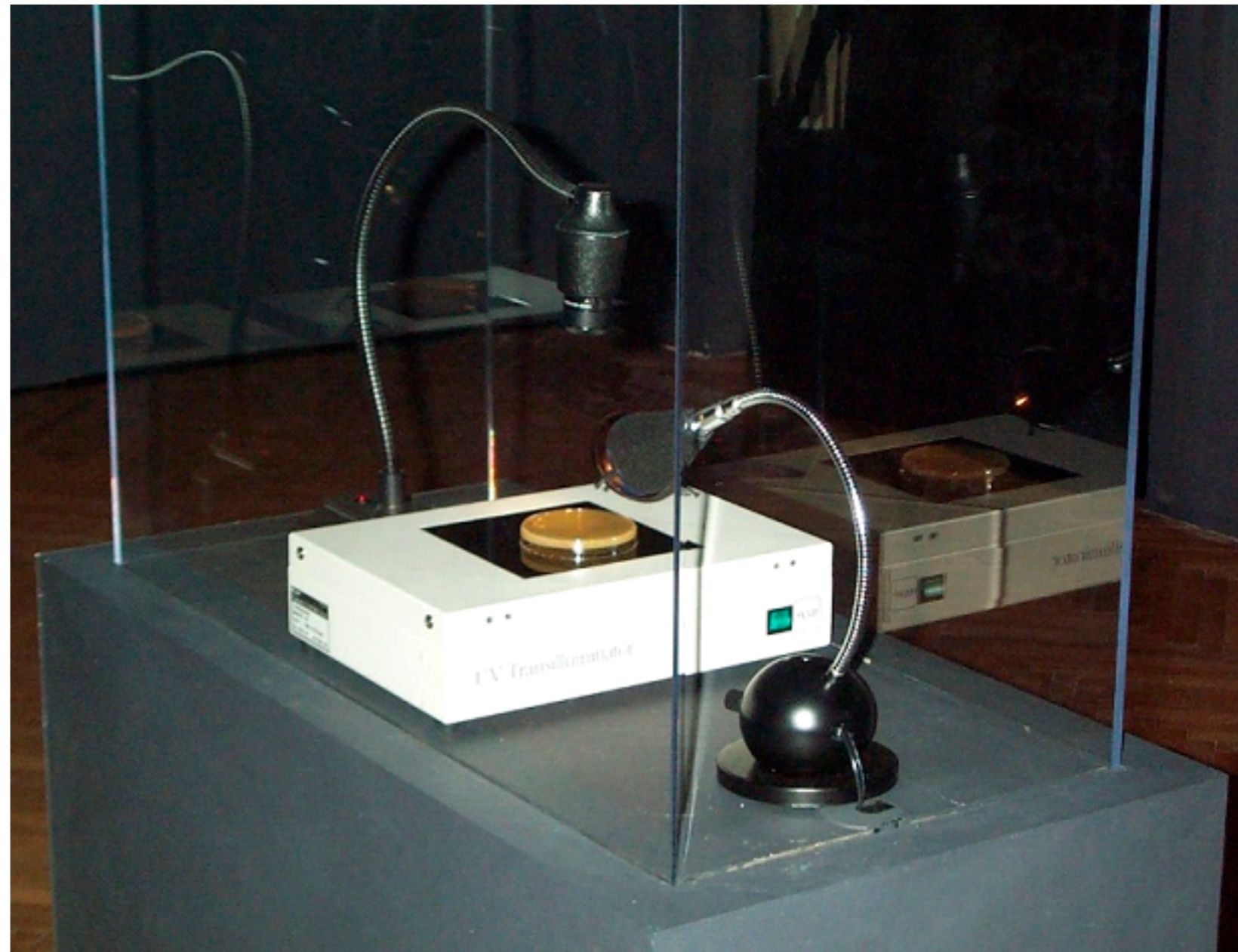


Fig. 1: Katsushika Hokusai, *A grande onda de Kanagawa*, circa 1831, e suas proporções áureas na espiral de Fibonacci. Fonte: Wikimedia Commons.

por equipamentos científicos. As “Lichtformes” (formas da luz), 1953-1955, são fotografias generativas (*generative fotografie*) de estruturas que “não existem”, criadas a partir da



interação entre os conhecimentos matemáticos, físicos e artísticos de Franke e moduladas por osciloscópios (as imagens podem ser encontradas em: <https://art-meets-science.info/serie-lichtformen/>).

Uma de suas exposições mais recentes, nomeada de “Math goes art” (na *Kate Vass Galerie*, 2021), apresentou obras integrantes das séries: “Drakula” (década de 1970), pioneiras na produção de arte por algoritmos; “Cellular Automata” (1992), baseada na visualização de modelos de crescimento dinâmico e, “Lissajous Figures” (1998), focada na tradução visual de princípios matemáticos – algumas dessas figuras foram retrabalhadas em 3D e são disponibilizadas na forma de NFTs (*non-fungible tokens*).

A Figura 2 mostra experimento similar aos de Franke, realizado por Dietmar Rabich, matemático e fotógrafo alemão, a partir das curvas de Lissajous, formas gráficas harmônicas produzidas por equações paramétricas, inicialmente geradas por osciloscópios e posteriormente desenvolvidas por meio de computadores.

A bioarte integra-se ao ambiente da biotecnologia, engenharia genética, clonagem, para produzir “arte viva”, e tem como expoente e pioneiro o brasileiro Eduardo Kac, com destaque para as suas obras “Genesis”

Figuras das páginas anteriores:

Fig. 2 (esquerda): Traçados de luz baseados na Lissajou Figur, trabalho de Dietmar Rabich, 2020. Imagem: Wikimedia Commons.

Fig. 3 (direita): Eduardo Kac, *Genesis*, 1999. Imagem: foto de Dave Pape, Wikipédia.

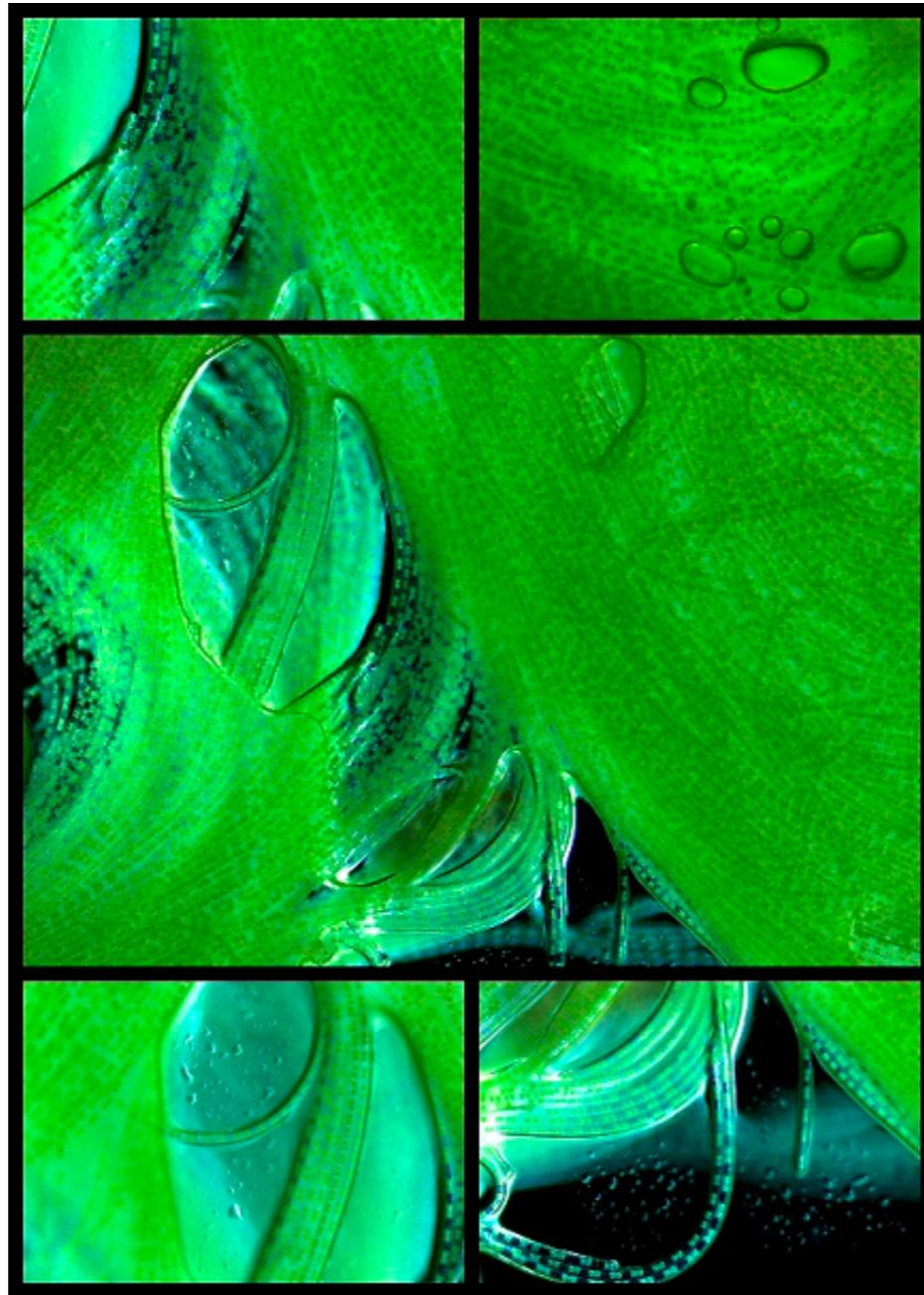


Fig. 4: Malgorzata BOGACZYK-VORMAYR, *Vase green algae*, 2019. Imagem: Wikimedia Commons.

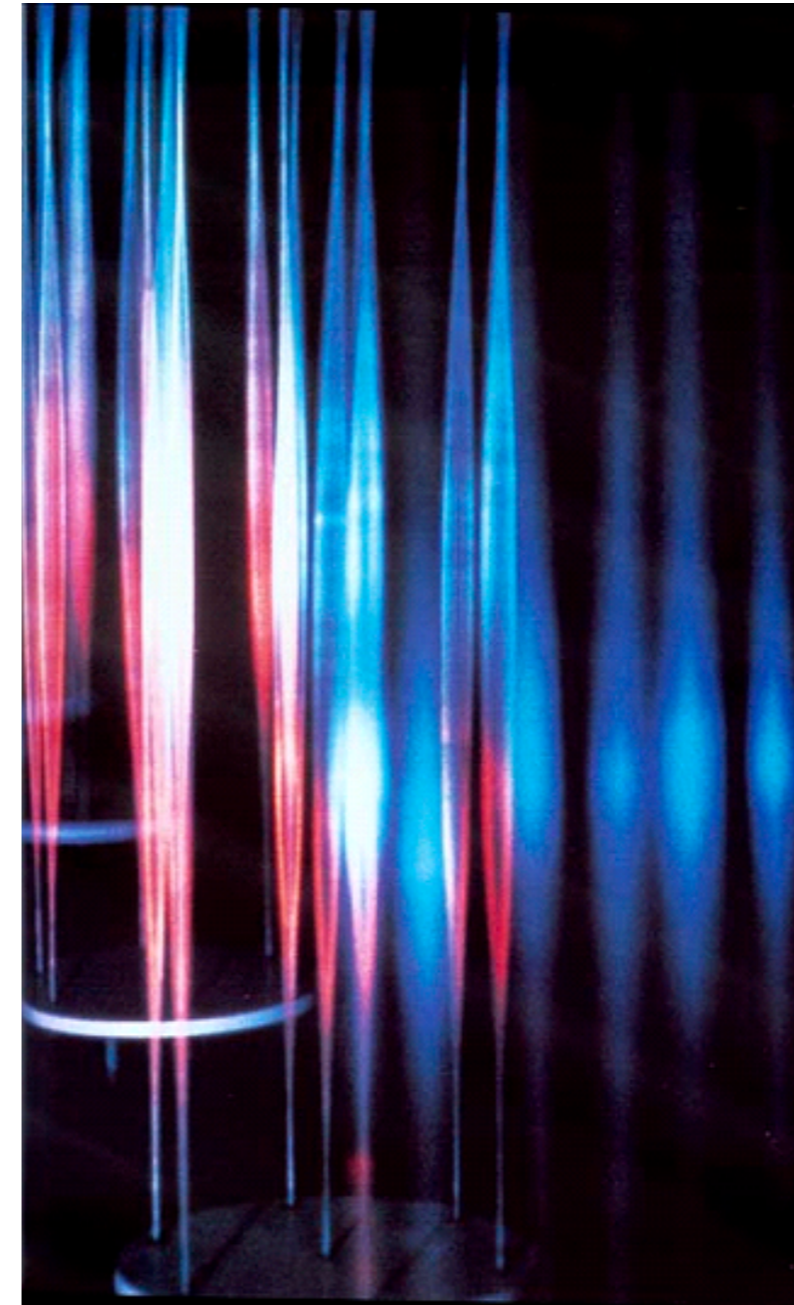


Fig. 5: Wei-Ying Tsai, *System I*, 1968. Imagem: Wikimedia Commons.

(1999, Figura 3), que utilizava bactérias submetidas à mutação por radiação ultravioleta e “GFP Bunny” (2000), que introduzia “genes de fluorescência em células reprodutivas de uma coelha: sob luz azul, o animal resultante emite luz verde” (KAC, 2007), foram tão inovadoras quanto polêmicas.

Os trabalhos da polonesa Malgorzata BOGACZYK-VORMAYR, PHD em Filosofia e professora da Adam-Mickiewicz-University of Pozna /Polônia, premiada no “Wiki: Science Competition 2019”, investigam os padrões artísticos nos mundos microscópico e intracelular (Figura 4).

Todo esse universo de produções teve como momento marcante a exposição “Cybernetic Serendipity”, em 1968, no *Institute of Contemporary Arts*, em Londres, que discutia a possibilidade de um computador produzir arte.

Na ocasião, foram apresentados *softwares* geradores de música, de coreografias de dança, projetos de *design* e arquitetura, de poesias e experimentos de vídeo arte, com a presença do pioneiro sul coreano Nan June Paik, representado pelo seu “Robot K-456”, montado a partir de televisões com imagens distorcidas.

Uma das obras mais impactantes da exposição foi a escultura cibernética interativa de Wei-Ying Tsai, composta por hastes de aço inox, luz estroboscópica e controle interativo de áudio (Figura 5).

Datam da mesma época os trabalhos do brasileiro Waldemar Cordeiro, artista, pesquisador e professor, que, com a colaboração do professor Giorgio Moscati do



Fig. 6: Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati, *Derivadas de uma imagem*, 1969. Imagem: Wikimedia Commons.

Instituto de Física da Universidade de São Paulo deu início aos primeiros trabalhos de arte por computador no Brasil, elaborados em um computador IBM 360/44. “Derivadas de uma imagem”, 1969, apresenta o resultado de programação feita com cartões perfurados a partir de uma imagem digitalizada de um cartaz promocional do Dia dos Namorados (Figura 6).

As relações entre arte, ciência e tecnologia, ficaram marcadas, ainda, pela exposição “Les Immatériaux” (Figura 7), com a curadoria do filósofo francês Jean-François Lyotard e de Thierry Chaput, apresentada em 1985 no *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, em Paris, com o objetivo de questionar o papel da tecnologia na modernidade.

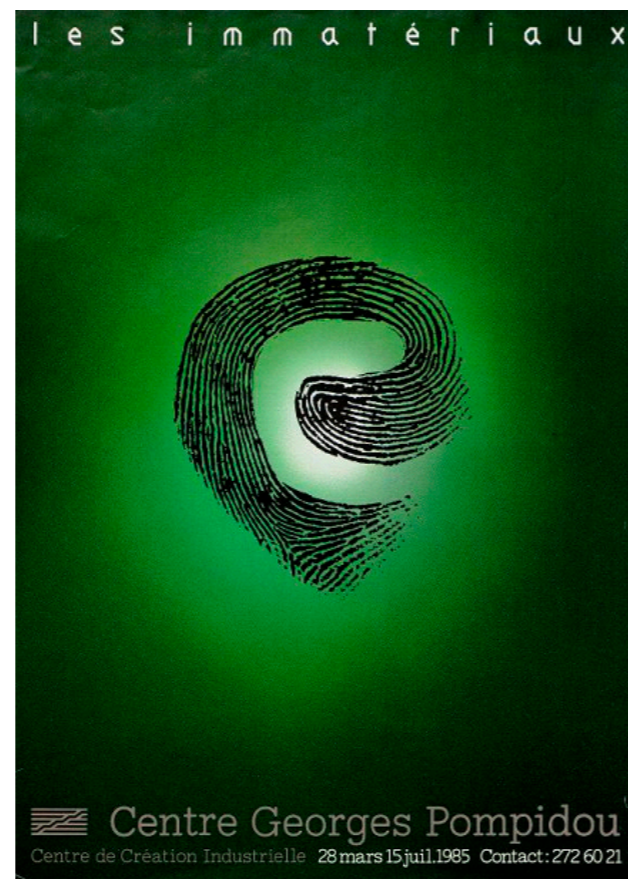


Fig. 7: Cartaz da Exposição *Les Immatériaux*, 1985. Imagem: Centre Pompidou, 1985. Conception graphique: Grafibus

Alguns críticos a consideram pioneira no debate acerca da mudança dos ambientes em museus e mercados de arte, precursora de debates sobre *net.art*, sobre novas formas de interatividade, sobre a utilização da rede como suporte para exposições. Por outro lado, o próprio Lyotard a viu como um fracasso, ao permitir, segundo o autor, que levasse a uma



leitura obsoleta do pensamento telemático. De toda forma, a utilização da arte para discutir conceitos filosóficos, imateriais, por meio de sua materialidade abriu um novo campo de diálogos e linguagens.

O século XXI marca a sofisticação dos ambientes imersivos, as *caves* (*cave* é a abreviatura de *Cave Automatic Virtual Environment*) de realidade virtual, os dispositivos *wearable* (luvas, exoesqueletos, capacetes, Oculus Rift), as interações através de espaços e tempos múltiplos (Figura 8).

De exposições como “WONDER”, 2016, na *Renwick Gallery* do *Smithsonian American Art Museum* (Figura 9), a plataformas especializadas em exposições virtuais de realidade virtual, a exemplo da *Peer to Space* (<http://www.peertospace.eu/>), fundada em Munique em 2010, a arte eletrônica vai se consolidando como uma forma de experiência cinestésica.

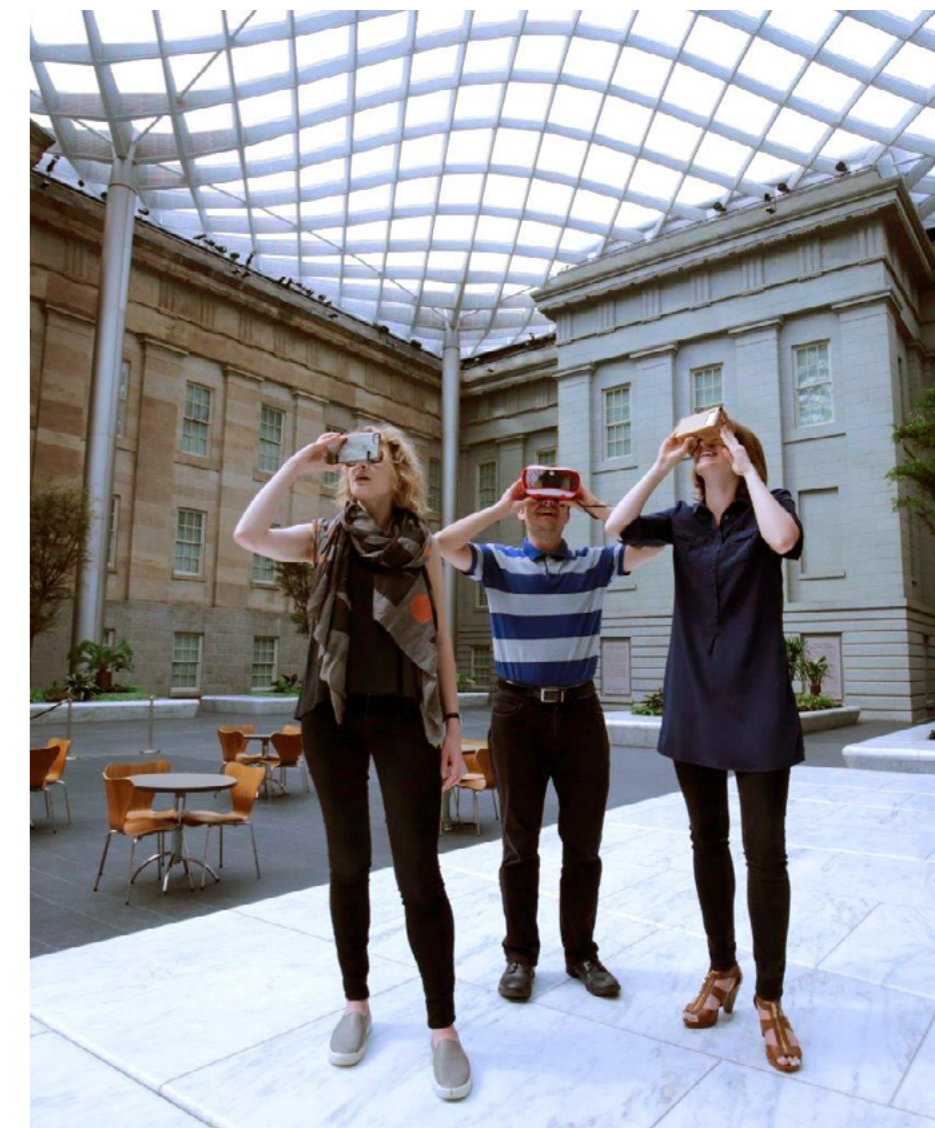


Fig. 7 (ao lado): Ambiente interativo de realidade virtual com Oculus Rift. Imagem: Wikimedia Commons.
Fig. 8: (acima): Exposição *WONDER*, 2016, na *Renwick Gallery*. Imagem: Libby Weiler.

REFERÊNCIAS

CENTER for Art and Media Karlsruhe.
Herbert W. Franke Archives. 2017.
Disponível em: <https://zkm.de/en/herbert-w-franke-archives>

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro.
De Cordeiro ao lobo: quatro décadas
de história da arte eletrônica no
Brasil. 2006. Disponível em: www.imagemnumero.com.br.

FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro.
Imagens e Números: Intersecções entre
as histórias da arte e da matemática.
Aracaju-SE: Editora da UFS, 2016.

KAC, Eduardo. *Signs of Life: Bio Art
and Beyond*. Cambridge: MIT Press,
2007.

KATE VASS GALERIE. **Math Goes
Art** - a solo show by Herbert W.
Franke, a pioneer of computer art,
2021. Disponível em: <https://www.katevassgalerie.com/math-goes-art-by-herbert-w-franke>. Acesso em: março
de 2022.

LOPES, Roseli de Deus. **Cave Automatic
Virtual Environment**. LSI/USP.
Disponível em: <http://www.lsi.usp.br/~roseli/>.



REFLEXÕES

CRONOLOGIA, PINTURA, CONSCIÊNCIA, PALAVRAS

JACOB KLINTOWITZ
ABCA/SÃO PAULO

Tags: reflexões, jacob klintowitz,
cézanne, clarice lispector, borges

A trilha futura

Acho delicadíssimo este Hai Kai do grande Bashô. Há séculos ele poderia ter imaginado que seria lido por um senhor ocidental que pensava justamente sobre a rapidez do tempo da vida humana?

Este caminho

Ninguém ainda o percorre

Salvo o crepúsculo

Arte e consciência

Acordei e vi a natureza-morta de e em Paul Cézanne, uma meditação. O pincel é fiel servidor para ele. Não há na sua pintura o voo livre das cerdas e nem o brilho exaltado do Impressionismo. Nele, em Cézanne, o mestre, se inaugura, mais uma vez, o primado da consciência. Nele todas as coisas, uma fruta, a garrafa, a montanha, são oriundas da consciência. O que será a extraordinária produção de Pablo Picasso e Georges Braque chamada de Cubismo, guia do século vinte, senão a ampliação do reinado da consciência? Aqui, Picasso nos explica, com a vulgaridade de um pedaço

de jornal colado na tela, que toda as coisas são simplesmente coisas e que o olhar humano é filho da consciência e lhes dá significado. Na natureza-morta de Picasso o tempo circular e não cronológico e a banalidade de uma página impressa em papel de baixa qualidade são todos, o refinamento filosófico, o mistério esotérico doado pelos ancestrais e a baixa qualidade tipográfica, são todos filhos da consciência que se expande e se reconhece na contemplação da natureza-morta atual, pensada por Cézanne, e se transforma na extraordinária aventura da consciência humana em seu voo em direção ao nada que é tudo e todo. Natureza-morta, mas pode chamar de natureza. Ou tudo.

Uma carta sobre mestres

Recebi o resumo biográfico da Clarice Lispector e te agradeço. Penso em escrever sobre a Clarice, há muito tempo penso isto, e em colocar este texto, entre outros, sobre escritores. Será uma espécie de Olimpo. Neste cenáculo estarão ficcionistas, poetas, ensaístas. Como se vê, penso na literatura de maneira não segregacionista... um texto de Barthes sobre a didática ou sobre o mito não é menos importante do que Hermann Hesse sobre o amor ou a salvação da alma. Também um texto de Baudelaire sobre E.A. Poe não é inferior às suas prosas poéticas. Em alguns escritores o ensaio é, em muitos casos, superior a ficção.

A ensaística de Augusto Meyer é possivelmente superior à sua poesia. O seu ensaio sobre Capitú (essa sedutora personagem de Machado de Assis), agora com mais de 80 anos, é extraordinário como elaboração sobre o “feminino”. É comovente. Mesmo em Guimarães Rosa, o mais ficcionista dos ficcionistas, o seu ensaio que não tem cara de ensaio, e que explica o processo de criação de seus contos, é uma notável autobiografia. É tão ficção quanto a sua ficção e com uma liberdade formal encantadora. Em Yourcenar, o seu longo ensaio sobre Borges rivaliza com a sua ficção... Aliás, em Borges, já que falamos nele, a ficção e o ensaio se mesclam e criam um novo gênero.

Eu, como de hábito, começo a

falar e não paro nunca! É uma maneira de amar.

Gostei muito dessa biografia acadêmica, mas não esgotou a minha sede. Se você tiver tempo e vontade, gostaria de te escutar sobre sentimento e fragmentos. Na base de “... um dia, no Leme, no apartamento de Clarice, estávamos no sofá e percebemos emocionadas que, juntas, gerávamos uma terceira linguagem, nem minha e nem da Clarice, e que ela, ao pensar na madeira e na sua vida oculta, dava luz a uma peça que não era literatura ou gravura, mas um novo tipo de escritura, uma feitura que era literatura, teatro e artes visuais, uma novidade que nascia ancestral...”.

Que te parece, minha amiga?

As palavras

Não sei se saudade é sinônimo espiritual de felicidade. Sei que saudade é o equivalente à plenitude. E, talvez, plenitude seja para muitos o mesmo que felicidade. Para a nossa espécie as palavras estão envoltas numa bruma, o que lhes confere o seu mistério e o seu encanto. Entre uma palavra e outra palavra há um espaço a ser preenchido pela poesia. Ou, quem sabe? entre uma palavra e outra palavra há uma bruma misteriosa e encantadora e que pode ser preenchida por um sentimento chamado amor.



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std