

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS • VOL.IV



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

5980010

DOI: 10.11606/9788572290784

ACERVO: OUTRAS ABORDAGENS VOL.IV

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

TADEU CHIARELLI
(Organizador)

ANA CÂNDIDA DE AVELAR
(Co-organizadora)

e-book

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2015



São Paulo

2015 - 5980010 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais)

© 2015 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 - 05508-050 - Cidade Universitária - São Paulo/
SP - tel.: 11 3091 3039 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7229-078-4



9 788572 290784

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Acervo: Outras Abordagens / organização Tadeu Chiarelli. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015, vol.4.
92 p. ; il. -- (MAC Essencial; 4)

ISBN 978-85-7229-078-4

5980010

DOI: 10.11606/9788572290784

1. Museus de Arte – Brasil. 2. Acervo Museológico – Brasil. 3. Crítica de Arte.
4. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Chiarelli, Tadeu. II. Série.
CDD – 708.981

PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PRÓ-REITORIA DE CULTURA E EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP.

Ficha do catálogo

Autores: Bartolomeo Gelpi; Carolina Mikoszewski; Claudio Mubarak; Débora Bolsoni; Deyson Gilbert; Fábio Tremonte; Fernando Lindote; Gilberto Mariotti; Gustavo von Ha; Guto Lacaz; Iole de Freitas; Jose Spaniol; Laís Myrrha; Lucia Koch; Marco Butti; Mariana Manhães; Marta Martins; Paulo Pasta; Sergio Romagnolo; Shirley Paes Leme; Zed Nesti.

Reproduções Fotográficas: Arquivo MAC USP (pp. 13 e 45) • Flavio Demarchi (pp. 15; 21; 29; 31; 55 e 61) • João Musa (pp. 47; 57 e 59) • Juan Guerra (pp. 35 e 49) • Romulo Fialdini (pp. 7; 9; 11; 19; 23; 25; 27; 33; 37; 41; 43; 53 e 63) • Sérgio Guerrini (pp. 17 e 51)

Obra Capa: Julius Bissier, 22-XII-59, 1959

Revisão: Ana Cândida de Avelar

Preparação Documentação: Alecsandra Matias de Oliveira

Atendimento à Pesquisa/Revisão de Dados Catalográficos: Cristina Cabral; Fernando Piola; Michelle Alencar

Projeto Gráfico/Edição de Arte: Elaine Maziero

Apoio de Editoração: Roseli Guimarães

Diagramação: Konsept design & projetos

Coordenadora Assistente: Ana Cândida de Avelar

Coordenador: Tadeu Chiarelli

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
ALBERTO MAGNELLI Fernando Lindote	8
ALFREDO VOLPI Paulo Pasta	10
ANITA MALFATTI Zed Nesti (Zé Pedro, neto de Betija)	12
ANNA KUTERA Carolina Mikoszewski	14
ANNIE LEIBOVITZ Marta Martins	16
CILDO MEIRELES Débora Bolsoni	18
CILDO MEIRELES Débora Bolsoni	20
CILDO MEIRELES Gilberto Mariotti	22
DUDI MAIA ROSA Sergio Romagnolo	24
FLÁVIO DE CARVALHO Guto Lacaz	26
FRANCIS PICABIA Deyson Gilbert	28
GERALDO DE BARROS Lucia Koch	30
GIORGIO MORANDI Bartolomeo Gelpi	32
GIORGIO MORANDI Marco Buti	34
GILDA VOGT Sergio Romagnolo	36
HENRI MATISSE Paulo Pasta	38
IRAN DO ESPÍRITO SANTO José Spaniol	40
JACQUES VILLON Marco Buti	42
JOSEPH BEUYS Fábio Tremonte	44
JULIUS BISSIER Cláudio Mubarak	46
JULIO PLAZA Laís Myrrha	48

JOSÉ LEONILSON E ALBERT HIEN	
Gustavo von Ha	50
LOUISE BOURGEOIS	
Mariana Manhães	52
MAX BILL	
Shirley Paes Leme	54
MESTRE NOZA	
Bartolomeo Gelpi	56
PAULO BRUSCKY E DANIEL SANTIAGO	
Fábio Tremonte	58
PAULO HERKENHOFF	
Lais Myrrha	60
SHIKO MUNAKATA	
Cláudio Mubarac	62
UMBERTO BOCCIONI	
Iole de Freitas	64
TORQUATO NETO E WALY SALOMÃO	
Gustavo von Ha	66

Para a realização deste Volume IV da série “Acervo: outras abordagens” a opção foi convidar artistas brasileiros de várias gerações que, após escolherem as obras do acervo que mais lhes interessavam, aceitaram escrever sobre elas.

O leitor, ao se dedicar a cada texto em particular poderá obter interessantes *insights*, não apenas sobre a obra estudada e seu autor, mas também sobre o próprio artista que se dedicou a refletir sobre eles. Interessa muito perceber, por exemplo, o fascínio que artistas da primeira metade do século passado exercem sobre muitos artistas contemporâneos. Por outro lado, é notável como, em alguns casos, a própria opção por escrever sobre uma determinada obra de um determinado artista mais velho, já diz muito sobre as filiações artística e estética da nova geração de artistas brasileiros. Uma leitura que, sem sombra de dúvida, trará muitas surpresas.

Os coordenadores deste Volume agradecem aos artistas que aceitaram participar graciosamente deste projeto que ora se concretiza.

Alberto MAGNELLI

Florença, 1888 - Meudon, 1971

Fernando Lindote

A pintura *Pedras n° 22* de Alberto Magnelli faz parte de um período entre os anos 1931 e 1935 (denominado *Les Pierres Éclatées*), que teve como circunstância deflagradora uma visita do pintor às pedreiras de Carrara. Ao que consta, Magnelli assistiu à extração do mármore e a impressão causada pela disposição dos grandes blocos de pedra parece ter vindo de encontro a uma ordem interna de sua obra que estava em elaboração naquele momento. Os grandes volumes de mármore oferecem, além do aspecto monumental, um referencial menos evidente como elemento para a representação. As pedras apresentavam a sugestão mínima necessária de espaço perspectivo e volume representado, possibilitando que aparecesse quase imediatamente a sugestão do reconhecível, a evidência do apresentado, do plano pintado, do corpo tátil da tela. Esse aspecto ambivalente, que não permite a decisão normativa de uma única direção é responsável pelo efeito perturbador da experiência da pintura que esses trabalhos oferecem.

Pedras n° 22 apresenta, além das características gerais da série, uma especificidade: ao contrário de outras pinturas do período em que a juta serve como tela, ou mesmo as têmperas usadas servem como ênfase da superfície do trabalho, *Pedras n° 22* é realizada com óleo sobre tela em meia pasta e o tratamento é até certo ponto convencional – o que torna maior o esforço em manter a ambivalência da imagem. Sem os recursos de uma matéria distante da tradição, esta pintura



Pedras n° 22, 1933

óleo sobre tela • 130 x 97 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Magnelli, Alberto / AUTVIS, Brasil, 2015

consegue seu efeito de estranhamento apenas com os recursos da composição, dos contrastes cromáticos e da marca seca do pincel sobre a tela. Podemos lembrar de Massaccio na vanguarda da Renascença Italiana, na qual o volume sugerido pela pintura seca e franca unia ética e estética num mesmo projeto de arte. Não seria difícil reconhecer em Magnelli o mesmo tipo de atitude frente à arte. Longe da problematização entre arte figurativa e abstrata, como seria fácil sugerir, parece haver em *Pedras n° 22* um deslocamento do problema, num entendimento da pintura como o espaço de tensão entre muitas possibilidades concomitantes: representação e apresentação; descrição do referencial e invenção formal; cor natural e cor autônoma, e assim por diante.

Pedras n° 22 demonstra a possibilidade ainda não perdida da imagem pintada em condensar questões num tempo diferente da linha histórica da palavra. Daí advenha, talvez, sua atualidade.

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Paulo Pasta

Esta pintura de Volpi faz parte de uma série de outras, chamadas genericamente de “brinquedos populares”, todas do início e meados dos anos 1950.

Parece que, nesses quadros, o sentido lúdico que Volpi sempre valorizou, e que permeia, de modos diferentes, quase toda a sua produção, ganha uma articulação explícita, já que alude de maneira direta ao jogo, às brincadeiras, aos brinquedos.

São notáveis os modos como Volpi emprega suas cores e formas. Um desses usos mais recorrentes seria a grande reversibilidade dos seus elementos compositivos. Ele sempre explora as possibilidades ambíguas da forma, fazendo delas, ao mesmo tempo, figura e fundo, como também desdobra-as em simetrias para, em seguida, negar esse espelhamento em sutis assimetrias.

Essas articulações também são realizadas com as cores, tão importantes quanto as formas para a criação desse padrão rítmico. Aliás, a música poderia ser uma analogia possível para sua maneira de compor. O pintor parece muitas vezes estabelecer, por meio de uma composição ritmada, uma pauta na qual os elementos agiriam como notações musicais.

Estas características encontram nessa pintura um exemplo muito evidente. Ela é simples, daquela “simplicidade clarividente” que dizia Sérgio Milliet¹ a respeito de Volpi. Nela vemos um barquinho verde, seus dois mastros, as bandeirinhas e as bandeiras – verdes e vermelhas –, e quatro pássaros. O azul é a cor que domina o fundo e que poderia responder tanto ao céu como ao mar. As maiores áreas são de cores frias, e o principal contraste de cor se dá entre o verde e o vermelho.

O processo de simplificação formal alcançado por Volpi na maturidade, transforma em esquemas todas as suas figuras. Seria como se o artista abandonasse o realismo mas não o real. Esta planaridade



Barco com Bandeirinhas e Pássaros, 1955
têmpera sobre tela • 54,2 x 73 cm • Doação Theon Spanudis

parece ocorrer para que as cores, desde a substituição, pelo pintor, do óleo pela têmpera, pudessem também se tornar simples e autônomas. Nessa pintura podemos constatar isso: nenhuma das figuras ali empregadas, possui profundidade. As pinceladas leves ajudam a dar à cor esse sentido luminoso, e o espaço parece ser construído por elas.

Também nesta tela não existe propriamente movimento, mas ritmo; e este é elaborado sobretudo nas oposições entre forma e cor. O barco não se move e a animação maior é dada principalmente pela permuta das posições e cores das bandeirinhas. Tudo aqui lembra mesmo um maquinismo de brinquedo. Parece que alguém deu manivela e as peças começaram a funcionar. O pra lá e pra cá do vôo dos pássaros é prova disso. Uma metafísica leve, humilde, de parque de diversões parece querer animar toda a cena e brincar com nossos olhos. A pintura não só faz alusão a um brinquedo. Ela nos faz brincar, na medida em que se transforma, também para nossa visão, em possibilidade lúdica.

¹ MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1981.

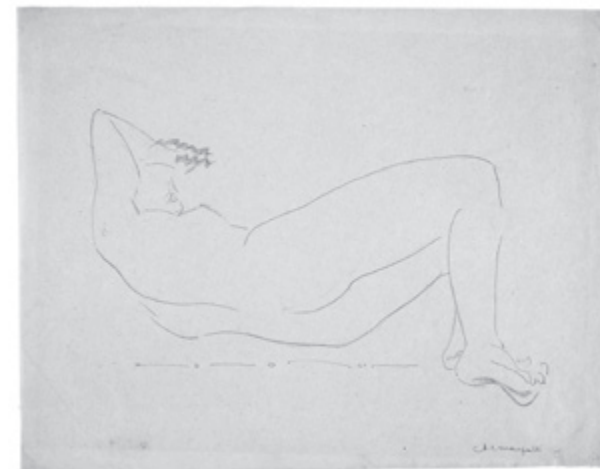
Anita MALFATTI

São Paulo, 1889 - 1964

Zed Nesti (Zé Pedro, neto de Betija)

Começo dos anos 1920, ateliê de Jorge Elpons na rua Vitória, São Paulo.

A ponta do lápis atinge a superfície do papel e, levada pela mão esquerda, começa um novo risco. O lado da ponta do grafite, a pressão vinda dos dedos, a velocidade do movimento e o ângulo de incidência do lápis sobre o plano definem a qualidade de cada traço. Anita já fez isso milhares de vezes e não precisa mais pensar nessas coisas. Assim como também não precisa lembrar que o corpo nu de Betija, a sua frente, não é o de uma mulher, não tem braços, pernas e tampouco o que essas informações trariam à tona de suas experiências passadas. Ela já sabe que para desenhar só podem existir as linhas, os limites, a forma. E consegue também, ignorando o processo do trabalho, deixar seus sentimentos e sensações influenciarem o próprio desenho. Sentimentos que podem se expressar pela escolha da posição do corpo de Betija, a flexão de seus joelhos, os pés juntos, os braços sobre a cabeça. Suas costas surgem com dois traços colocados precisamente onde devem estar, feitos uma só vez como todos os outros traços – que com suas curvas levam através do olho a ideia de maciez da carne, a dureza dos ossos e a força dos músculos.



Nu Deitado, c.1925

nanquim e grafite sobre papel • 21,9 x 28,1 cm • Doação Georgina Malfatti

Passados cerca de cinquenta anos, em uma noite de março de 1978, em Cotia, São Paulo, uma mulher negra e robusta está nua no meio de uma sala. É uma modelo que posa para um grupo de desenho. Os filhos dos donos da casa, os meninos Zé Pedro e Frederico, de oito e sete anos, ficam encantados com a cena. Resistem a ir dormir, rindo em um canto. Seus pais então os chamam para desenhar com eles. Isso é diferente de todos os milhares de desenhos que haviam feito em seus cadernos até agora. Foi o primeiro encontro de Zé Pedro com o olhar adulto, com as regras e convenções que mais tarde teriam de ser quebradas para trazer de volta a espontânea e prazerosa ação infantil.

Voltamos no tempo novamente... É 1917, na cidade de Ventspils, na Letônia. Os bolcheviques já mataram um tio de Betija e estão tomando as terras da família; é preciso arrumar as malas rapidamente e ir para o navio que os levará para o município de Varpa, no interior de São Paulo. Ela olha uma última vez pela janela onde certo dia seu irmão a fez perder um pedaço da pele da língua – dizendo que, se a colocasse no vidro esfriado pela neve, seria capaz de ver seu futuro. Durante a dor, ela viu Anita desenhando seu corpo num caderno e seus próprios netos riscando o entorno de outros corpos em um pedaço de papel.

Anna KUTERA

Zgorzelec, 1952

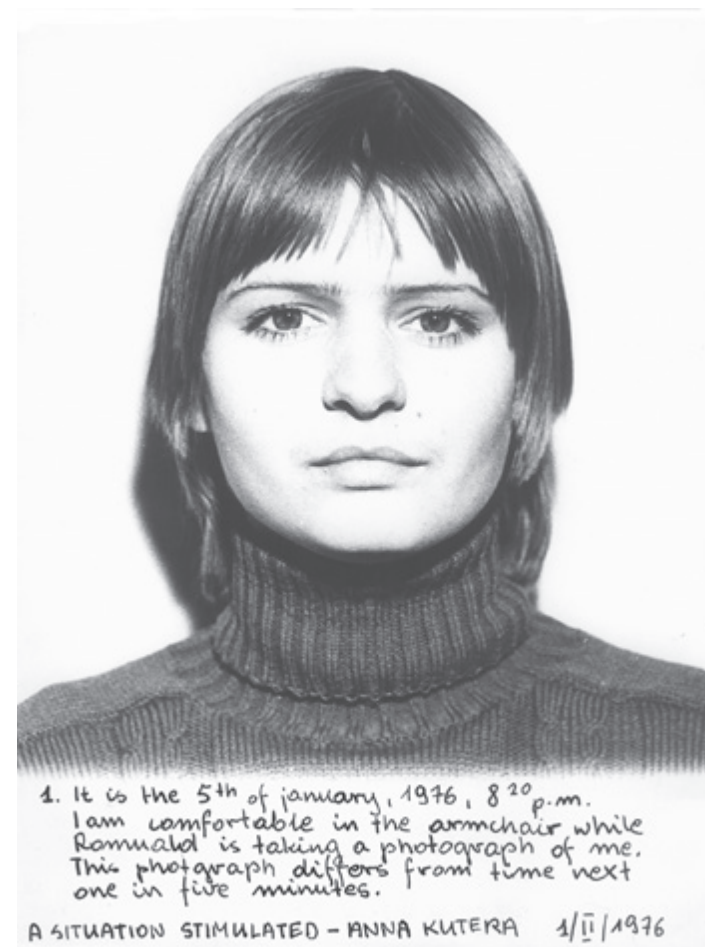
Carolina Mikoszewski

A obra *Do Ciclo Situações Estimuladas - Monólogo*, 1976, da artista polonesa Anna Kutera pode ser uma fonte bastante rica para lidar não apenas com alguns problemas de cunho filosófico de natureza existencialista, mas também e, principalmente sobre a potência que a arte tem de nos colocar diante de nossa própria consciência.

Composta por um texto no qual se discute noções de realidade, existência e consciência e um conjunto de oito autorretratos legendados, a obra estabelece uma sequência de relações entre o texto e a imagem, autor e espectador. Neste jogo a artista constrói uma conexão entre a noção de existência, por meio do momento capturado pela imagem fotográfica e a “realidade” ao incluir legendas que vão afirmando o caráter de “documento” das fotografias, mas tão logo compactuamos com estes pressupostos somos surpreendidos por legendas que contradizem as definições anteriores, provocando o espectador, não só pela contradição explicitada no jogo entre o texto e a imagem como também ao se colocar em potencial diálogo com ele. Fazendo assim com que o espectador, ao duvidar do que vê, tome consciência de sua própria posição.

É nesta narrativa formada entre texto e imagem que uma trama complexa a respeito da percepção em que o âmbito visual e mental se mesclam formando uma terceira realidade, uma situação simulada.

Como é possível estabelecer uma morfologia de uma nova realidade em uma situação simulada? Afirmações que contituem um paradoxo, no qual reside o que de mais interessante podemos extrair deste jogo reflexivo, pois nele os autorretratos da Anna parecem funcionar como um espelho que nos insistem em mostrar que tanto a arte como a “realidade” são os terrenos das verdades inventadas.



Do Ciclo Situações Estimuladas - Monólogo, 1976 (detalhe)
caneta hidrográfica sobre fotografia pb sobre papel • 23,7 x 144 cm • Doação artista

Annie LEIBOVITZ

Waterbury, 1949

Marta Martins

Os retratos feitos pela fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz constantes no acervo do MAC USP são significativos não apenas do ponto de vista estético e museológico, mas, sobretudo, como objetos de um arquivo imagético *cult* das últimas décadas do século XX. Datados do final da década de 1980 e início dos 1990, incluem ícones que vão de Ray Charles a Sonia Braga, de Yo Yo Ma a Emerson Fittipaldi.

A coleção mostra a dicção fotográfica de Leibovitz marcada por uma preocupação com a singularidade carnal, poses incomuns e uma íntima cumplicidade com seus retratados. Sua visão Pop não é fortuita, já que suas fotos contribuíram na criação de imagens de idolatria e na identidade popular de muitos artistas em inúmeras capas de revista, discos, livros e anúncios. O retrato, no sentido de retração ou de redução do modelo, consta como um gênero nas artes, de profundo significado simbólico: oriundo da medalha, do medalhão, dos selos, dos camafeus – formas que guardam memória e que funcionam como uma espécie de moeda de câmbio possuidora da identidade do ser. A fotografia não se manteve à margem desse simbolismo da imagem, indo inclusive além, na busca da captura dos estados misteriosos da consciência.

Escrita de luz e sombra, do negativo e do positivo, ela postou-se como um jogo de evidências no qual estão impressas as irradiações do invisível. Se desde o seu surgimento, a fotografia trouxe um novo código visual, criando a sensação de que o mundo e seus objetos podem ser retidos em nossa mente, como prática democrática ela é uma espécie de rito social praticado por todo mundo, ao celebrar as pequenas vitórias cotidianas. O olhar especializado do fotógrafo age em outra dimensão ética e, no caso de Leibovitz, a foto não é só o que resulta do encontro entre uma circunstância da mídia e sua visão.



Sônia Braga, 1990

fotografia em cores sobre papel • 42,4 x 50,8 cm • Doação American Express do Brasil

Fotografar é participar da finitude e da vulnerabilidade da vida. Ao congelar momentos, tornar-se agente e testemunha do domínio implacável do tempo. Na obra de Leibovitz isso se evidencia na veloz mudança dos corpos, atitudes e objetos que compõem a cena. Seu modo de fotografar injeta nos retratos uma parte da vida e da essência de cada uma das pessoas fotografadas, construindo narrativas cujos elementos emocionais do cotidiano agregam personalidade e geram uma identidade visual para as revistas nas quais trabalhou: as lendárias *Rolling Stones* e *Vanity Fair*, nas quais seu ousado trabalho como retratista a define como uma cronista ímpar da cultura de massas norte-americana.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Débora Bolsoni

Em *Espaços Virtuais: Cantos*, vemos uma placa de madeira saindo em diagonal do canto de uma sala tipicamente doméstica. A forma como esta placa cruza o ambiente sugere que haja uma abertura ou reentrância lateral que não podemos ver. Esta acrílica sobre papel de 1973 se insere no repertório de cantos desenhados ou construídos pelo artista desde 1967 (data de início da série *Espaços Virtuais: Cantos*).

Diferentemente do que acontece nos primeiros desenhos de cantos, que possuem um caráter mais projetivo, feitos em papel milimetrado e a lápis, *Espaços Virtuais: Cantos* é pintado e apresenta o lugar propriamente dito. Nele o papel está inteiramente recoberto pela tinta que constrói um ambiente de planos muito bem definidos¹. É importante que a tinta cubra a sua superfície sem margens para acontecimentos fortuitos. A cena que vemos é um tanto banal, mas está longe de ser natural.

Um canto é sempre um lugar de contenção, o encontro perpendicular de duas paredes coloca um impedimento que, no caso desta obra, serve ao artista como ponto de partida para tratar do real a partir de seus limites. Chamar um canto de *Ambiente* é fazer um comentário sobre a natureza simbólica do espaço: aí estão as coordenadas Euclidianas, mas também as circunstâncias políticas do Brasil de então que atravessava o período que ficou conhecido como “anos de chumbo” – período mais rigoroso de repressão imposta pelo regime de ditadura militar.

Em 1969, sob o título *Ambientes*, o crítico de arte Frederico Moraes apresentava à cena carioca o artista que se mudara recentemente de Brasília para o Rio de Janeiro. Neste artigo, publicado em sua coluna no *Diário de Notícias*, Moraes ressaltava o fato dos ambientes de Cildo não serem penetráveis². No contexto da época este fato era indicativo, dentre outras coisas, de um lugar que o crítico anteviu para o artista em relação

¹ Há uma correlação entre o tratamento pictórico deste desenho e o uso da fórmula utilizada para revestir as placas de madeira da versão tridimensional dos cantos na obra *Espaços Virtuais: Cantos*, de 1967.

² Com a atuação de Cildo Meireles, as obras dos artistas neoconcretos e especialmente as de Hélio Oiticica, que introduziu o termo “arte ambiental” na cena artística brasileira, são desdobradas dentro do novo contexto local a partir de influências do conceitualismo internacional.



Espaços Virtuais: Cantos, 1973
acrílica e grafite sobre papel • 50,8 x 36,3 cm
Aquisição MAC USP

à arte brasileira. Alinhá-lo com as experimentações da arte ambiental era, naquele momento, estabelecer um parâmetro de leitura para a sua obra como uma inflexão necessária ao domínio da sinestesia.

Mas para além da cena artística de então, chamar de *Ambiente* este espaço totalmente construído é uma espécie de posicionamento sobre o “lugar natural” do homem. Interessado em potencializar os instrumentos de mediação de que nos utilizamos para nos localizar e nos relacionar com a realidade, Cildo se apropria da materialidade e da sinestesia não como dados libertadores a partir de um contato direto com as coisas, mas como recursos para a evocação de conteúdos rearticuláveis. O corpo, mais consciente dos condicionamentos sociais de que é fruto, reconhece seu meio como uma floresta de signos que se projeta no espaço. Os sentidos são tomados como formas de linguagem, por isso, ainda que o “ambiente” seja aquele mais banal, onde descansam coisas sem importância como uma prancha de madeira, ele sempre guardará mais dimensões do que aquelas que alcançamos *in locu*. Haverá sempre mais porque o lugar extrapola suas coordenadas físicas. Aí estaria a virtualidade da nossa experiência cotidiana e a raiz de uma experiência ambivalente com a realidade.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Débora Bolsoni

Como a língua, a casa é o nosso habitat. Nada de extraordinário, ou tudo de extraordinário, é a experiência cotidiana que temos com o uso da linguagem. A obra *Parla*, 1982, parece tomar parte desta experiência em que o estar no mundo é por si só fazer uso de uma língua.

O comentário bem humorado do título introduz com leveza o alinhamento do artista com a vocação ontológica da arte que, para os iniciados, se encerra na anedota em torno do artista renascentista Michelangelo que teria dito “Parla” (fala) para sua escultura *Moisés*, 1513 - 1515. Pedir a um objeto ou à matéria inerte que fale é apenas a representação daquilo que fazemos por necessidade todos os dias, na nossa busca por reconhecimento em meio às coisas do mundo.

Parla é composta de três partes: uma cadeira de madeira ligeiramente agigantada, um bloco de granito cortado como a silhueta estilizada de uma figura humana e três pequenos blocos de granito. Estas três partes fazem eco às três dimensões da existência que, segundo Paulo Herkenhoff, servem de ponto de partida e referência estrutural para as obras de Cildo Meireles. Para o crítico sua obra é “concebida e estruturada em torno de um ponto nodal em que o real, o simbólico, e o imaginário se articulam e encontram sua medida”. A cadeira, a figura humana estilizada e os blocos podem ser lidos como metáforas destas três dimensões.

Um tanto como peças de um jogo de montar, este conjunto de construções primitivas materializa a interpenetração entre arte e vida diária tão cara ao artista. A escolha dos materiais está diretamente ligada ao poder dos mesmos em ser simultaneamente símbolo e matéria-prima. Símbolo e matéria-prima da arte e da vida, a cadeira e a pedra – ou seria a cadeira e as esculturas? – são apresentadas em suas formas arquetípicas. A cadeira recebe o bloco de granito que remete a uma estilização geométrica da figura humana sentada. Esta por sua vez volta-se para os três pequenos blocos empilhados aos seus “pés”. Estes três blocos de granito resultam numa peça enigmática que tanto pode ser um objeto, pois parece dividir com a cadeira o universo dos móveis (já que ocupa a



Parla, 1982

granito, madeira e couro • 125 x 50,2 x 110 cm • Aquisição MAC USP

lugar daquilo que seria uma mesa); como pode ser uma segunda figura (visto que compartilha com a primeira o granito, sua matéria). De toda forma, é na obra *Inmensa*, também de 1982, que o artista resolve o mistério desta peça ao explicitar a mesa dentro da cadeira e a questão da escala em progressão que parece ter evocado a imagem da segunda figura nesta obra.

Quando vista de perfil, *Parla* se apresenta como uma sucessão de ortogonalidades. A cadeira, a figura humana e os três blocos se alinham pelo rebatimento e encaixes de seus ângulos. O que está em jogo é uma espécie de coeficiente interno da obra que determina uma espécie de lei de formação que a faz crescer e avançar no espaço. A presença deste coeficiente é, em última análise, o que nos faz reter desta escultura sua silhueta. Mais do que a lembrança de uma obra tridimensional, o que retemos de sua visão é seu emblema.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Gilberto Mariotti

Como um disco, o mundo é chato e tem dois lados: o lado de quem produz e o lado de quem é índio ou louco; de quem vende e de quem é índio ou louco; de quem consome e de quem é índio ou louco; de quem tem e de quem não tem; de quem tem fome e de quem não tem; do saber e do ignorar; discurso e contra discurso.

Mas em *Sal sem Carne*, 1974, os lados estão mixados e se desdobram em outros lados, esquerda e direita do som, em dois canais, cada um para um lado do mundo: o da surdez de quem canta fechando os olhos e o da visão de quem depõe contra o silêncio. Dicção e contradição numa mesma trilha.

E, como em outro momento desta constelação de ações e intervenções de Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-70, coloca-se de início uma cisão - que é real - e depois se desloca o centro para cima e abaixo, norte e *suds*, a leste do tratado de Tordesilhas toda vida, até dar volta e meia completa neste mundo chato. Esta cisão estruturante é mantida por respeito ao real. Tendemos a nos esquecer que o mundo e o real não se bicam.

O real é fruto do relato e tem muitos lados. O real, em poucas palavras, é o seguinte: o massacre dos índios Kraô. Há fotos. Mas não há a ingenuidade de acreditar que fotos têm voz só por darem as caras no jornal. Imagens de índios e de loucos ganham força ao tomarem na marra o lugar da efígie que guarda o discurso oficial, como em *Zero Cruzeiro*, 1974-78. Lá como cá, os figurantes de paisagens distantes e dos bastidores das cenas pintadas operam como protagonistas de seus relatos.



Sal sem Carne, 1974

Rio de Janeiro: Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt • disco LP em vinil com capa e encartes em offset sobre papel • 31 x 31 cm • Doação artista

Como no disco, a moeda tem dois lados. Do outro lado da moeda a imagem do louco que parece querer se enfiar em um canto. Um canto tem dois lados que se entrecruzam, formando este canto institucional, feito de rodapés e barras impermeáveis. Como na foto de *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967-68, em que se pode sumir em um canto e, apesar da perspectiva, ocupar o ponto cego, atravessar o plano cartesiano dos mapas que cruzam o real em norte e sul, cindindo este mundo chato de dois lados, acima e por baixo dos tratados e dos trópicos.

A verdade é uma só: o massacre. Para saber disto tome-se este exemplar de *mass media*, subvertido em contêiner de material para pesquisa - está escrito no disco, leia: Pesquisa. Ouça lá os dois lados. Começa com um registro do agora: *Zero Hora*, *Zero Minutos* e *Zero Segundos*. Este agora mesmo, ainda o único lugar por onde o mundo se deixa ouvir.

Dudi Maia ROSA

São Paulo, 1946

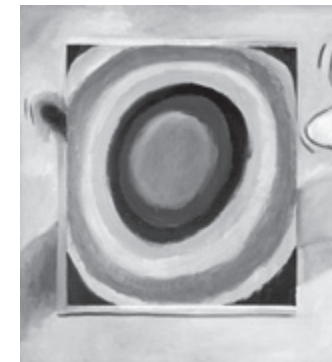
Sergio Romagnolo

Quando Heinrich Wölfflin publicou seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, em 1915, ajudou a construir uma visão formalista da arte. Segundo sua proposta, existiria um movimento pendular na história da arte que tenderia ora para uma concepção clássica, ora para uma concepção barroca, visão essa que se ancorava em elementos contidos na forma como a pintura era feita: linearidade, picturalidade, planaridade, profundidade e etc.

Mais tarde, Clement Greenberg concentrou seus esforços em um detalhamento sobre uma pintura sem mimetismo, uma pintura planar, que se valesse de sua condição de objeto. Greenberg diz que essa pintura se “tornou uma entidade que pertence à mesma ordem espacial a que pertencem nossos corpos”¹. Essa pintura, que reafirma a sua condição de objeto plano e renuncia à ilusão, de certo modo, se identifica com o que Wölfflin chamou de “clássico”. Faltou pensar um detalhamento do outro ramo ao qual se referiu Wölfflin, o ramo que não renunciou à ilusão, o que ele chamou de “barroco”.

Essa estrutura pendular polarizada em duas vertentes poderia ser estendida pensando-se na alegoria. Em última análise, o lado não-ilusionista teria a ver com uma renúncia da alegoria e o lado ilusionista com a alegorização do discurso, pelo menos como propunha Greenberg.

Pode-se pensar nessa polarização da seguinte maneira: de um lado, com o concretismo paulista dos anos 1950 e 1960 e, por outro lado, o que veio logo em seguida a Escola Brasil. Se no concretismo o que importava era uma pintura autônoma, sem ilusionismo e sem alegoria, onde fosse possível pegar as formas das pinturas com as mãos, para os artistas que frequentaram a Escola Brasil o que importava era justamente o contrário, a pintura ilusionista, alegórica, onde as formas das pinturas pareciam nuvens se desmanchando no ar.



Hotel, 1971
acrílica sobre tela • 125 x 115 cm
Prêmio Aquisição V Jovem Arte Contemporânea

A alegoria aparece e desaparece na história da arte moderna de tempos em tempos. Ela foi suprimida no suprematismo russo nos anos 1910, pelo menos pelo entendimento geral, pois o próprio Malevich queria alegorizar todo o movimento, e reapareceu no surrealismo do entreguerras, sumiu novamente no expressionismo abstrato dos anos 1950, no concretismo no Brasil, e reapareceu na pop, sumiu novamente no minimalismo e conceitualismo internacional, reapareceu simultaneamente no Brasil no conceitualismo metafórico-político, ressurgiu na volta à pintura dos anos 1980.

A alegoria parece um isopor que, ao ser submerso, sempre emerge de volta. Parece ser natural ao olhar humano buscar alegorias ocultas. Mesmo Pollock, nomeava suas pinturas como *Floresta Encantada*, *Mar Profundo* e assim por diante, a contragosto de Greenberg.

É nesse contexto que se pode ver a pintura de Dudi Maia Rosa. As formas estão a serviço da alegoria, da narrativa e da metáfora. A pintura *Hotel* faz referência a um luminoso e ao mesmo tempo a ela mesma. As cores representam as luzes do letreiro e são também tinta sobre tela, como uma pintura do expressionismo abstrato. A pintura ilusionista cita a pintura não-ilusionista, cita mas não desiste da ilusão, a incorpora. Existe um quadro dentro do quadro e ao fundo manchas como nuvens se movendo. Dedos ou falos se movem através de indicações gráficas como as linhas paralelas utilizadas nas histórias em quadrinhos. O letreiro parece estar representado à noite e o fundo, as nuvens, de dia. O letreiro parece estar vivo, se mexendo, uma metáfora possível do que pode estar acontecendo dentro do Hotel.

1 GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura, Ensaios Críticos*, São Paulo: Ática, 2001, p. 147

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Guto Lacaz

A série trágica de Flávio de Carvalho, composta de nove desenhos, nos quais retrata a carvão sobre papel, em tamanho natural, a agonia de sua mãe ao morrer, constitui uma das peças mais expressivas e chocantes que já vi.

Um movimento artístico em uma só pessoa, transgressor e bem humorado, não se curvou diante deste drama pessoal e com maestria o registrou. A contemplação deste difícil momento e seu registro tenso, preciso e emocionado.

O rádio toca baixo *Gymnopédie n°1*. A luz do dia envia seus últimos raios sobre o leito materno. Mallarmé aberto em *Um Lance de Dados*. Drummond aberto em *Vai Carlos! ser Gauche na Vida*. Obras de seus amigos entram na penumbra. O gato arranha a porta. O rádio Bachiana n° 5. Algumas almas aguardam.

Ao retratar sua mãe retratou a agonia de todas as mães longevas.

Vejo minha avó Judith que morreu consciente em sua casa segurando minha mão e minha mãe Dinah de quem assisti a triste partida, desacordada em uma U.T.I.

Famosos são seus retratos psicológicos à nanquim e a óleo que demandavam conversas, intimidade e tempo. Embora a morte tenha vindo para ficar, parece que Flávio teve pressa em captar esta passagem final e optou pelo lápis. Este, deu ao conjunto o tom cinza sinistro que a realidade impôs. Nesta última conversa com sua mãe, escutamos o diálogo silencioso mas eloquente. Cenas de uma vida voltam em segundos com admiração, gratidão e saudade. Agonia e serenidade.

Só muito mais tarde, Glauber Rocha iria encarar a morte moderna em seu *Di Glauber*.



Minha Mãe morrendo (n° 7), 1947

Série Trágica • carvão sobre papel • 69,4 x 50,4 cm • Doação MAMSP • Todos os direitos reservados

Francis PICABIA

Paris, 1879 - Paris, 1953

Deyson Gilbert

Uma péssima pintura. Sim. Uma péssima pintura, eis aí algo inegável. Aquele que o nega depõe contra si mesmo, contra seus olhos, contra sua retina, contra a erótica fealdade de uma imagem que simplesmente não está ali. Num certo sentido, *Uma Mulher Feliz* é uma pintura para se apreciar de olhos fechados, uma pintura para se ver com as luzes apagadas. Afinal, seu verdadeiro conteúdo encontra-se ali somente de modo velado, oculto, recalcado aquém e além daquilo que está a nossa frente.

A estratégia do pintor é simples e literalmente incisiva: ao invés de determinar seu trabalho nos termos dialéticos da relação entre fazer pictórico e imagem, opta por desmembrar sua fatura em dois momentos distintos. Primeiro, compõe e dispõe sobre o plano as cores e formas que, desavisados, observaremos. Depois, num segundo momento, sem remover ou adicionar nada ao quadro, delinea sobre a superfície já quase seca da pintura rápidas e sintéticas linhas. Um nariz. Uma boca. Curvas e elipses ao redor de um par de olhos. Uma face. Uma mulher. Uma mulher acompanhada de um pequeno e ambíguo signo: uma sutil figura a borboletear próximo a consumação de um beijo junto as maçãs e lábios da personagem. Uma imagem fálica que, ao dançar ante o rosto da donzela (sim, uma donzela, pois estamos aqui num conto de fadas), nos remete ao deslizar viril e suave da mão e do pincel frente ao quadro, o perpendicular toque do artista contra a carne mole feminina da pintura. Gesto e figura apontam conjuntamente, assim, para uma única direção: para um coito total a abraçar pintor, obra e espectador. O conteúdo sexual da pintura torna-se, deste modo, o próprio conteúdo recalcado de sua concepção e feitura, uma alegoria perene e erótica do momento efêmero de sua idealização, indústria e recepção. Física e fantasmática, sensorial e intelectual, a pincelada vazia do artista se empenha como o psicanalista frente ao divã: torce, separa e modela os dados informes e melfluos do inconsciente cromático de sua paciente, o conteúdo reprimido de seu desejo e de nosso olhar.



Uma Mulher Feliz, s.d.

óleo sobre cartão • 93,5 x 73,5 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Picabia, Francis / AUTVIS, Brasil, 2015

Na contramão da transubstanciação eucarística duchampiana e sua negativa à ordem carnal e mundana da construção, Picabia postula em sua pintura uma crítica outra à passividade retiniana. Contra a abstração tanto da experiência contemplativa quanto da metafísica discursivo-conceitualista, propõe uma nova reordenação da tríade autor-obra-espectador. Entre objeto e sujeito, abstração e figuração, figura e fundo, cor e linha, homem e mulher, consciente e inconsciente, visível e invisível, excelência e frustração, afirma a presença vivificante da imaginação e do desejo, a força primeira e última da criação, a dialética insuperável do amor e da carne.

Geraldo de BARROS

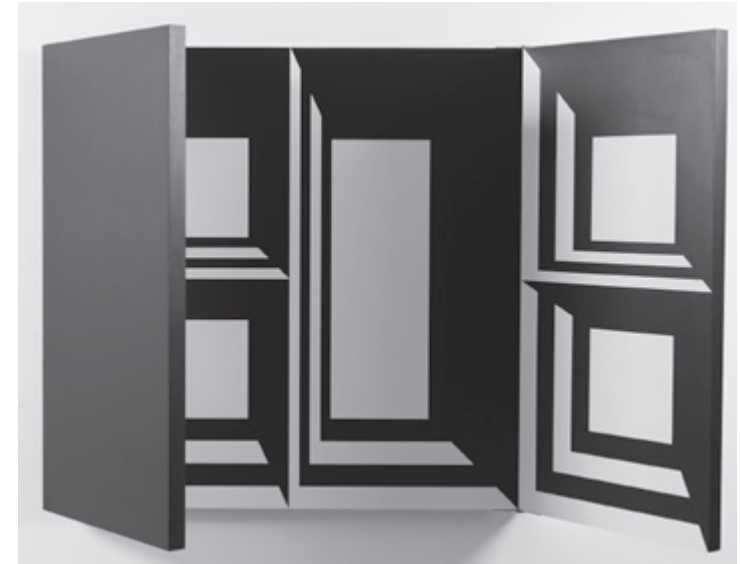
Chavantes, 1923 - São Paulo, 1998

Lucia Koch

Na face interna deste *Tríptico* de Geraldo de Barros parece haver uma imagem em alto-contraste. Os planos subdivididos lembram uma janela ou armário e representam uma certa profundidade. Mas a superfície da fórmica com a qual é revestido nos confronta com o que ele não é, desfazendo qualquer ilusão ou imagem, para afirmar a sua existência de objeto construído. Os campos em preto e branco se repetem como padrão – simetria por alternância e não espelhamento – reduzidos a uma metade preta e uma branca quando fechado.

Tem a aparência geral de um retábulo como aqueles pré-renascentistas: objeto transportável, é um conjunto de peças articuladas, pode ser visto fechado ou aberto, dentro é diferente de fora. Mas há diferenças essenciais neste objeto moderno, pois se aqueles exibiam um conjunto de imagens que construíam espacialmente uma narrativa, este parece mais uma única composição tripartida, que se dobra sobre si mesma e experimenta configurações variáveis, todas elas válidas e partes fundamentais do todo que é a obra.

Geraldo de Barros via esta série de trabalhos em fórmica e compensado feitos a partir do final dos anos 1970 como uma radicalização das proposições de suas pinturas concretas dos anos 1950, quando participou do Grupo Ruptura. Embora mostre uma nítida influência dos princípios da *Gestalt* e da experiência da Bauhaus, explora ali algo que está mais próximo da arte brasileira de sua época, pois cria um objeto incompleto e pressupõe a ação de um sujeito que, explorando suas inúmeras possíveis configurações, (re)comporia sua totalidade.



Tríptico, 1986

aglomerado de madeira revestido de laminado • 122 x 244 x 4,7 cm • Doação artista

Age à maneira de um artista conceitual cujo teor da obra está em seu projeto ou proposição, mas embora abandone materiais e procedimentos “consagrados à arte”, não abdica da “criação de um universo estético particular¹”, e o uso de cor e forma é regido por uma “economia” essencial. Rigor conceitual e formal se fundem no processo de criação, execução e exibição de cada obra. Ainda que as obras desta série não tenham sido editadas, a escolha por materiais industriais e a ausência do gesto pictórico tem a ver com a ideia de uma pintura objetiva e compartilhável, que reproduz um projeto e contém assim a possibilidade de sua própria repetição.

Os “olhos concretos” que Geraldo de Barros dizia ter, produziram uma pintura que não é mais retábulo, nem tela, nem janela, nem mesmo pintura, mas uma espécie de mobília cuja única função é poética e que o artista chamava de “objeto-forma per si”.

¹ “Da retomada de alguns objetos – Forma da arte concreta”. *Fac-símile* de folheto produzido por Geraldo de Barros para distribuição na XV Bienal Internacional de São Paulo, em 1979.

Giorgio MORANDI

Bolonha, 1890 - 1964

Bartolomeo Gelpi

É um Morandi *mesmo*! Esta obra traz todas as características mais marcantes do período maduro do pintor bolonhês. A natureza-morta, a transição sutilíssima de matizes e tons, a centralização dos objetos na composição, a pincelada explícita, sutil e decisiva na organização de tudo que vemos.

Os objetos são sobrepostos uns aos outros e a posição de suas bases indica diferentes planos. As sombras que se projetam para direita revelam o limite entre o plano horizontal (o tampo de uma mesa?) e o fundo, a parede. Se estas operações e a variação tonal das superfícies dos objetos criam volume e profundidade, uma mesma pincelada presente nos objetos, tampo e parede faz movimento oposto. Ela mostra os caminhos do pincel distribuindo a tinta e deixa entrever a tela, o pedaço de tecido esticado sobre o qual agora tudo se mostra: garrafa, pote, cumbuca, vaso, tampo de mesa e parede. Esta mesma tela aparece explicitamente no bojo do garrafão ao primeiro plano, contribuindo com sua própria cor para a passagem entre o bege olivastro à direita e o ocre que domina aquela superfície ao centro e à esquerda. Por se mostrarem nesta sequência, estas cores nos falam da curvatura desta mesma superfície: agora a tela ajuda a remontar o espaço tridimensional. Também neste objeto, na forma afunilada que conduz ao gargalo, que sua cor mais se aproxima do fundo, voltando a achatar o espaço.

É difícil ver um Morandi e não se impressionar com seu virtuosismo, mas, para além de sofisticados malabarismos formais, há algo de transubstanciação nesta pintura.

A pintura e os objetos que ela representa são francos, mostram-se sem rodeios nem afetações. A dimensão prosaica deles fala do ambiente caseiro e sem rudez. Na cumbuquinha o ornamento violáceo é singelo, como também no vaso listrado do qual enxergamos só a parte superior, ao fundo. As cores são misturadas ao sabor das pinceladas, gerando limites lassos que põem cada coisa permeável a tudo a seu redor: as pinceladas formam um arco que delimita a margem esquerda da cumbuca,



Natureza-morta, 1946
óleo sobre tela • 28,2 x 38,8 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Morandi, Giorgio / AUTVIS, Brasil, 2015

avançando com a cor do tampo entre a cuia e sua base; o gargalo do garrafão tem seu maior contraste com a parede onde é mais irregular, quase não podemos dizê-lo vertical ali e, contudo, a verticalidade de sua borda esquerda resulta do encontro entre o fundo oliva claro e o bege que tende ao ocre, cores tão próximas. Curioso como nada disso torna as formas frágeis, mas lhes confere mais caráter em sua dignidade de não se tentarem corrigir, reparar, esconder. Algo difícil de perceber sem que seja ao vivo, diante da obra, é justamente a presença destes objetos. Há uma solidez neles nada ostensiva, mas indubitável.

Trabalhando com o que tinha à mão, Morandi manipulou tinta, vaso, tela, garrafa, pincel, tigela, tratando todos com a mesma atenção e familiaridade de seus olhos e mãos, impregnando neles o silêncio da operação que fez da pintura mais uma coisa – como eles – e deles, um Morandi mesmo.

Giorgio MORANDI

Bolonha, 1890 - 1964

Marco Buti

O artista pode acrescentar conhecimento ao trabalho acabado, se lida com processos semelhantes.

Quando usamos a palavra “gravura” ou “estampa”, estamos na verdade nos referindo a um processo, que inclui a gravação e a impressão. Ambas têm a mesma importância, embora o público costume ter contato apenas com a imagem impressa. A estampa de Morandi pertencente ao acervo do MAC USP provém da matriz custodiada pelo Istituto Nazionale per La Grafica, em Roma. As pesquisas realizadas no cobre gravado revelam que “A composição foi gravada com água-forte em três morsuras sucessivas com o método das coberturas por meio de verniz betuminoso. Os signos foram traçados com pontas de agulha de diversas grossuras.” O que significa isto? Apenas técnica?

Uma gravura de Morandi, tanto quanto uma pintura sua, só faz sentido se executada pelo próprio autor. Não se presta a ser realizada por outro artista, a partir de projetos ou imagens acabadas, como outras obras gráficas de estatura comparável. Não se trata de interpretar cor ou linha, mas *daquela cor materializada naquele gesto, aquela linha traçada com aquela velocidade.*

Os procedimentos usados por Giorgio Morandi na gravação desta água-forte configuram a tentativa de manter a potência da imagem mental, através de sua necessária manifestação pelo corpo do artista, até suas extensões: cobre, mordente, agulhas, verniz, e depois, papel e tinta. Naquele momento, já não se separam forma e conteúdo, em devir, dúvida ainda, mas com desígnio. Os signos traçados pelas pontas de agulha de diferentes grossuras são mais *antevistos que vistos*, no momento do desenho no verniz betuminoso. O signo definitivo, em cuja busca a mão se movimenta, só se revela num outro momento, após a gravação em três morsuras e a impressão no papel, que encerra temporariamente o processo de desenho.



Sem título, 1931

água-forte sobre papel • 38 x 46 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Morandi, Giorgio / AUTVIS, Brasil, 2015

A linguagem que o artista articula na matéria com toda a precisão de que é capaz – em excluir a construção do vago e do indefinível – nem sempre é reconhecida desde o nível da matéria pelo observador, embora esteja registrando seus efeitos. Nele, espectador, o desenho recomeça.

Giulio Carlo Argan sobre Morandi:

Ele chega a esta identidade essencial entre o eu e o mundo, a esta escolha do objeto em termos de mediação e aplainamento, por meio de um lento processo de redução e seleção de valores; é o que se vê nas águas-fortes, onde os calculados retículos gráficos geram com frequências várias uma luz que, a seguir, decantando-a, retêm em seu tecido¹.

1 Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 375.

Gilda VOGT

Rio de Janeiro, 1953

Sergio Romagnolo

As pinturas de Gilda Vogt mostram o seu conhecimento específico de manipular os pigmentos transparentes e opacos. Suas pinturas transitam entre o transparente e o leitoso, indo até o opaco mais espesso. Esta prática é rara entre os pintores.

Se a Escola Brasil pudesse ser considerada como um movimento estilístico, Gilda seria a artista que mais fiel se manteve às origens do movimento. Os artistas que ali passaram, tanto como alunos ou professores, mantiveram até os dias de hoje a intenção de trabalhar com as transparências nas pinturas e com a leveza nas esculturas, mesmo quando trabalham com materiais muito pesados, sempre têm solução para torná-los leves ou aparentemente leves.

Gilda trabalha muito com retratos e paisagens, mas num sentido autobiográfico, retrata pessoas que estão a sua volta e paisagens por onde passa. Suas imagens não precisam necessariamente serem feitas de corpo presente, podem ou quase sempre são feitas de memória. Suas motivações são as relações vivenciais que estas pessoas ou lugares exercem em seu fazer artístico.

Em *Natureza-Morta*, vemos um exemplo de tudo isso. A tinta mais diluída constrói as formas do que parece ser um piquenique. O primeiro plano está representado com poucas pinceladas e o plano de fundo é a própria tela crua, sem tinta, do mesmo material da toalha na grama. Existe uma economia de tinta e gesto. Tudo parece leve, quase como num sonho. As coisas estão ali mas não são concretas, são fluidas. Era comum ver nas pinturas desses artistas a pintura da própria sombra projetada na tela. Isso dava o sentido que a pintura não era uma abstração, ela habitava o mesmo mundo do artista. Nesta pintura de Gilda acontece o mesmo, quase pode-se ver a sombra da artista na tela, talvez na parte de baixo, no canto direito, a mão.



Natureza-morta, 1971

acrílica sobre tela • 105 x 105 cm • Prêmio Aquisição V Jovem Arte Contemporânea

A paisagem não é urbana, mas também não é rural, os objetos parecem estar num jardim nos fundos de uma casa na cidade. Olhando a pintura se tem a impressão da facilidade com que a artista representa a cena toda – com poucas pinceladas faz uma fruteira de metal prateado e com a falta de outras pinceladas faz uvas ou ameixas.

Com relação ao título, deve-se pensar em “natureza-morta”, como se fala em inglês, *still life*, ou seja, vida parada, vida congelada num instante em que se entra na casa para pegar mais algum objeto para compor a pintura.

Assim a tinta diluída ou mesmo a pintura sem tinta, tanto pelas transparências como pela ilusão, constroem alegorias permanentes congeladas num instante.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 - Nice, 1954

Paulo Pasta

Estão presentes nessa pintura de Matisse algumas de suas questões mais recorrentes. Questões e soluções, diga-se desde já. Uma delas seria o desejo de que a expressão da alegria – uma busca constante do artista – pudesse sempre ter o atributo da espontaneidade. Como ele mesmo escreveu: “sempre tentei esconder meus esforços, sempre desejei que minhas obras tivessem a leveza e alegria da primavera que nunca dá a suspeitar o trabalho que custou¹”.

Algo muito próximo a isso pode ser notado nessa natureza morta. É uma pintura rápida, mas segura nas suas decisões. Nessa época, Matisse estava buscando dotar suas telas da mesma agilidade e fluidez dos seus desenhos com linha, procedimento que o encaminharia aos papéis recortados do final da vida.

Ao olharmos para esse trabalho, é o todo da pintura que floresce à nossa frente, mas um olhar mais demorado conseguiria perceber diferenças de tratamento e fatura nas suas várias regiões. O prato com as frutas e a sopeira, por exemplo, estão pintados *a la prima*, isto é, deixados prontos desde o seu lançamento: áreas onde o branco da tela agiria como uma espécie de difusor da luz. As demais figuras, como o cálice, uma fruta maior (uma melancia?), parecem não ter sido pintados da mesma maneira, mesmo porque o artista escolheu para elas o preto como matiz dominante. Mas o aspecto mais elaborado e importante deste trabalho seria a maneira como o pintor construiu a grande área em vermelho escuro, que contorna quase todos os elementos do quadro e parece querer unir todas as suas regiões.

1 Matisse, Henri. Carta a Henry Clifford, (1948). In: *Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 361.



Natureza-morta, 1941

óleo sobre tela • 27,4 x 41 cm • Doação Yolanda Penteadó e Francisco Matarazzo Sobrinho
© Succession H. Matisse / AUTVIS, Brasil, 2015

Essa mancha de cor é mais densa e percebe-se que está cobrindo, em vários lugares, uma outra cor empregada anteriormente. A construção deste vermelho me faz lembrar uma das obras mais importantes de Matisse, *Atelier Vermelho, 1911*. Talvez tenha sido por meio dessa tela que sua vontade de construir o espaço pela cor, de dar a ela um corpo, ao mesmo tempo que tornava-a autônoma, atingiu pleno êxito.

Esse vermelho do quadro da coleção do MAC USP, parece fruto da lição aprendida com essa outra pintura. Esta cor também, aqui, é o grande organizador da espacialidade da tela. A impressão é a de que o artista pode terminar essa pintura quando descobriu seu poder expressivo. Tal síntese, parece, foi algo que exigiu do artista um grande esforço, também no sentido de não deixá-lo transparecer. Um bom exemplo para a frase citada no início do texto.

Iran do **ESPÍRITO SANTO**

Mococa, 1963

José Spaniol

Iran do Espírito Santo nasceu em Mococa em 1963, realizou a sua graduação na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), entre 1980 e 1986, licenciando-se em Educação Artística. Em 1987, viajou para Londres onde permaneceu até 1990, quando retornou ao Brasil. No ano seguinte, viajou para Winnipeg no Canadá, onde cumpriu período como artista residente e, em 1993, estagiou no Tamarind Institute, centro gráfico dedicado a litografia, localizado em Albuquerque, New Mexico, nos Estados Unidos. Desde então participou de inúmeras exposições nacionais e internacionais, entre as quais se destacam a Bienal de São Paulo e de Veneza.

A partir dos anos 1990, seu trabalho passou progressivamente a estabelecer relações entre o espaço, a arquitetura e o design, utilizando vários meios expressivos: escultura, objeto, pintura, fotografia etc. Gradualmente adotou soluções sintéticas e formas simples, aproximando-se formalmente de questões ligadas ao Minimalismo, mas envoltas por uma combinação singular de humor e mistério.

Ao olharmos para o trabalho *Buraco de Fechadura*, 2002, matéria e vazio se alternam: ora vemos o volume maciço de pedra, ora esse volume desaparece e vemos apenas um buraco. Juntamente com essa oscilação do olhar, ao caminharmos em torno da peça temos sempre o mesmo ponto de vista, isto é, não ocorre nenhuma transformação da forma, como se o tempo estivesse em suspensão. Absortos pela imagem do objeto, não percebemos que na sua órbita o que se altera é o espaço ao redor. O *voyeurismo* do *Buraco de Fechadura* surge da articulação entre o volume, o vazio e o tempo em suspensão.



Sem título (*Buraco de Fechadura*), 2002
basalto • 44,5 x 20 x 20 cm • Doação artista

Jacques VILLON

Damville, 1875 - Puteaux, 1963

Marco Buti

Sobre o Porco, 1909. Pode ser difícil não sobrevalorizar o tema ameno numa imagem como esta. Duas crianças divertindo-se sobre o animal. Quando Villon gravou esta imagem, estava vivendo em Puteaux, subúrbio de Paris. Era frequente o contato com os irmãos Raymond Duchamp-Villon e Marcel Duchamp. Este último também retratou em várias oportunidades membros da família, no mesmo período. As influências eram mútuas.

Em 1909, Jacques Villon ainda não começou a trabalhar no espaço cubista que caracterizaria o melhor de sua obra gráfica, mas já delineia a sintaxe que usará para construí-lo. Após a ocorrência, na parte superior de *Sobre o Porco*, de algumas manchas que parecem ter escapado ao controle no início da gravação, o artista, reconcebendo a imagem a partir dos imprevistos, opta por uma solução mais inteligente que simplesmente eliminá-los. Tudo, a partir daí, passa a ser construído com linhas paralelas de diferentes intensidades, com rigor e precisão comparáveis às melhores estampas cubistas. Uma imagem severa, se não a desmembrarmos, levados pelo tema aparentemente frívolo.

Pode-se sentir a concentração do artista em cada incisão da ponta-seca, procurando assegurar às linhas a tensão necessária, apesar da resistência do metal ao impulso da mão, no corte. Num processo único de gravação, o corpo mobiliza suas capacidades e conhecimento, para realizar a precisão concebida e reconcebida mentalmente. Desenho.

O desprezado ofício, sem o qual nada teria acontecido.



Sobre o Porco, 1909

ponta seca e água-forte sobre papel • 54,5 x 36,5 cm • Doação Francisco Matarazzo Sobrinho
© Villon, Jacques / AUTVIS, Brasil, 2015

Joseph BEUYS

Krefeld, 1921 - Dusseldorf, 1986

Fábio Tremonte

Um cartão postal com a imagem do artista vestindo seu costumeiro sobretudo e chapéu. Em primeiro plano na composição, sorri. Logo atrás, como em uma fila indiana, outras pessoas também sorriem. Essa configuração acontece dessa forma, pois caminham por um corredor formado por policiais, que os observam atentamente.

A situação parece ter ocorrido logo após o artista ter sido demitido por ter aberto suas aulas, na Academia de Arte de Dusseldorf, para todo aquele que quisesse frequentá-la.

O texto *Demokratie ist Lustig* foi escrito posteriormente, após impressão do postal, e que talvez, remeta diretamente à ocasião da sua saída da universidade por conta de tentar democratizar seus encontros com os alunos.

Entretanto, pode nos levar a pensar em um estado democrático de direito, mas que é formado por territórios exclusivos (ou excludentes), como as universidades, por exemplo, nas quais, apenas aqueles que foram previamente aprovados têm o direito e a licença para frequentar tal ambiente.

Fundador do Partido Verde alemão e da Universidade Livre, o artista foi um ativista político durante grande parte da sua vida. Nos anos finais de sua vida, prefere manter-se afastado de uma militância mais direta.

Talvez, a frase seja uma demonstração de desilusão com um sistema vertical de relações ou, apenas, exponha o absurdo da situação pela qual passou.



Democracia é divertida, s.d.

offset em cores sobre cartão • 10,5 x 14,9 cm • Doação Alex Flemming • © Beuys, Joseph / AUTVIS, Brasil, 2015

Julius BISSIER

Freiburg Im Breisgau, 1893 - Ascona, 1965

Cláudio Mubarac

Antes da I Guerra, Bissier fez cursos de História da Arte na Universidade e frequentou por alguns meses a Escola de Belas-Artes de sua cidade natal. Alistado, somente depois do armistício pode dedicar-se integralmente à pintura. Sua amizade com o sinólogo Ernst Grosse, que o introduziu no pensamento ligado à arte oriental, será decisiva, tanto quanto o contato com obras de artistas como Willi Baumeister, Brancusi e Klee, no final dos anos vinte, para a formação de sua visão e prática artísticas.

A têmpera sobre tela, *22-XII-1959*, de 1959, é um exemplo maduro de sua poética, que com seu pequeno formato arregaça ou, melhor seria dizer, imanta o olhar para suas sutis qualidades gráficas e pictóricas. O título, na verdade uma data, é chave clara de sua busca por uma precisão que quer um encontro fortuito entre um olhar no distante, a forma, e o olhar do próximo, a matéria, num momento demarcado. As indicações de dia, mês e ano no trabalho de Bissier não cumprem o mesmo papel que na agenda picassiana, de documentar um processo. É marcação de um ponto temporal no infinito da espacialidade. Cada pequena porção do espaço diminuto em que se trabalha é fundamental, onde pincelada, cor, ritmo, densidade, são atores num vazio cheio de atividade. O desenhista/pintor age por concentração profunda, rastreando as intervenções do acaso, tratando a matéria, os gestos e os



22-XII-59, 1959

têmpera sobre tela • 16,7 x 22,6 cm • Doação MAMSP • © Arquivo Bissier, Ascona / AUTVIS, Brasil, 2015

signos como fulgurações na construção das figuras. A distinção entre figuração e abstração perde aqui todo seu sentido habitual. A ligeireza cria no intocado, que aqui não podemos chamar de fundo, cenário luminoso para que suas figuras abandonem o peso, numa doce violência instaurada pela assunção do passageiro na condição do artista como criador de artefatos. As lições dos desenhistas/pintores/calígrafos chineses e japoneses têm uma bela resposta na vivência e na obra desse artista alemão.

Entre o final dos anos 1920 e começo dos 1950, Bissier vai praticar intensamente o desenho a aguadas, com suas largas gradações de tons, a monotipia, que nos apresenta um grande poder de síntese nos gestos e as têmperas, que dão aos pigmentos grande potência colorística, sempre em formatos concentrados, e com essas práticas vai forjar uma indistinção positiva entre pintura e desenho, típica da arte oriental e motivo de reflexões para o desenhista contemporâneo.

Julio PLAZA

Madri, 1938 - São Paulo, 2003

Lais Myrrha

As *Antifotografias*, 1971/73, de Julio Plaza, foram exibidas na mostra de arte postal *Prospectiva* 74, realizada no MAC USP, em 1974, sob a direção de Walter Zanini, com quem trabalhou na organização e idealização da mostra. Seu trabalho, que integrou essa importante exposição de arte postal, é composto de 11 lâminas soltas, incluindo aquela que se pode considerar como a capa. As imagens são formadas por uma espécie de fotomontagem que cria arquiteturas a partir do espelhamento de fotografias arquitetônicas.

Em uma dessas lâminas está explicitado o procedimento adotado pelo artista, nela aparecem três imagens feitas a partir da fotografia de uma casa. A imagem central é a fotografia da casa em escorço, cuja vista apresentada é um vértice formado pela sua face cega e por uma outra na qual há algumas janelas. Na imagem superior, a face na qual estão as janelas é espelhada. Na imagem inferior, a face duplicada é a cega. Nas outras lâminas, cada imagem é criada a partir desse procedimento de espelhamento, sem a presença de uma imagem “original”.

Mesmo assim, a operação de continuar uma imagem usando seu espelhamento é nítida, ainda que não houvesse a lâmina na qual, declaradamente, o artista mostra o procedimento de sua fotomontagem. Isso leva a crer que ela não está presente na obra por didatismo, mas talvez por ser a única a portar uma fotografia “sem interferência”. Essa lâmina aponta para o uso e as crenças mais comuns em relação à imagem fotográfica: a transparência. E se por meio das *Antifotografias* podemos “enxergá-la” (a transparência) é porque Plaza faz contrastar o transparente e o opaco: nas demais lâminas, o espelhamento de planos arquitetônicos postos em contiguidade acaba por edificar uma série de muros, de planos, de superfícies que barram a nossa visão e impedem que atravessemos inocentemente o plano fotográfico em direção ao referente.



Antifotografias, 1971/73
fotografia pb sobre papel • 29,2 x 25 cm (cada) • Doação artista

Assim, o artista aniquila a falsa profundidade e, de viés, produz um deslocamento do ponto de subjetivação da imagem (que mais tarde Barthes chamaria de *punctum*). O que nos pune nas *Antifotografias* não é a constatação da distância (espaço-temporal) irremediável entre quem as vê e o referente, mas a platitude dessas imagens, a visão da ausência em estado bruto, da *morte chã*. Plaza, antes mesmo de Barthes identificar a entrada das modernas sociedades nessa *Morte assimbólica, fora da religião, do ritual, espécie de mergulho na Morte literal*¹— submete a ela tanto arquiteturas anônimas e irrelevantes, como também as emblemáticas, como o Coliseu e o Solomon R. Guggenheim Museum. Não *diz a morte no futuro*², mas permanente e insistentemente no presente.

1 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 138.

2 Idem, p. 142.

José LEONILSON e Albert HIEN

Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993
Munique, 1956

Gustavo von Ha

O contexto para uma reflexão já está proposto no próprio título desta obra. *Como reconstruir pelo menos um oitavo do Mundo* sempre acaba sendo modificada a cada montagem, pois ela é reconstruída a cada montagem. Essa reconstrução está além do título, está na constituição física do trabalho. O estado transitório, e um tanto precário, desta obra também pode ser discutido sob a luz do acervo do museu.

Leonilson e Hien dividem a autoria de uma instalação que nos fala de utopia: um lugar que não existe, mas que pode vir a existir. O trabalho foi criado em seguida ao acidente nuclear em Chernobyl e prevê a pintura "Leo não consegue mudar o mundo". Leonilson pontua sua poética pelas suas experiências e, dessa maneira, transforma experiências íntimas em questões coletivas. Seu trabalho encontra o "outro" nesse lugar, onde o observador se torna cúmplice de sua poética.

Na ficha técnica consta: instalação formada por 61 peças de madeira pintada e 40 bandeiras de metal; entre as peças de madeira são utilizados, quando necessário, pedaços de feltro, cunhas e taquinhos de madeira para dar estabilidade à montagem.



Como reconstruir pelo menos um oitavo do Mundo, 1986
madeira, metal e feltro • 232 x 180 x 360 cm • Doação Albert Hien e família Bezerra Dias

Como reconstruir sua montagem original? Leonilson e Hien propõem a utopia por meio do improviso quando usam o feltro como estruturador da instalação que também tem esse caráter de mutação. Não sei direito identificar qual palavra exata descreveria esse processo... Talvez, esse trabalho fale de coisas onde a linguagem não alcança, mesmo sendo reconstruído sistematicamente a cada apresentação nos levando também a uma reflexão sobre o aprendizado. A montagem do trabalho se repete, mas o trabalho está em constante mutação. A cada nova reconstrução ele renasce, eternamente original.

Louise BOURGEOIS

Paris, 1911 - Nova York, 2010

Mariana Manhães

A insônia e os desenhos¹

Entre os meses de novembro de 1994 e maio de 1995, Louise Bourgeois produziu mais de duzentos desenhos de insônia. Àquela altura com 83 anos de idade, a artista costumava enfrentar as longas noites em claro desenhando e escrevendo sobre qualquer papel que lhe aparecesse pela frente.

Imagino como deveria ser: Louise silenciosamente a desenhar, com uma luzinha acesa a iluminar a superfície do papel, tecendo uma teia de imagens. Alguns desenhos continham poemas em seus versos.

Louise gostava de manter diários e dizia que não sonhava nunca². A insônia, sua fiel companheira de vida noturna, lhe proporcionava o ambiente necessário para produzir seus desenhos. As imagens mais frequentes eram de água, montanhas, plantas e cavalos³. Mas nem todos eram figurativos: muito pelo contrário, Louise preferia os abstratos e geométricos que, segundo ela própria, falavam do “self em relação

1 Nos arquivos do MAC USP não há nenhuma referência sobre as quatro litografias, objetos deste verbete, terem sido feitas a partir dos desenhos de insônia. No entanto, ao realizar minha pesquisa para escrever este verbete, encontrei uma imagem da obra Sem título, s.d. (referência 2000.3.1) no volume de Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois* (Paris: Flammarion, 2006), p. 152, contendo a legenda “The Insomnia Drawings – series of 220 drawings”. Na reprodução do livro, pode-se ver que o desenho foi feito em uma folha de papel pautada, com furação de fichário, sendo possível perceber que há inscrições em seu verso.

2 BERNADAC, Marie-Laure; OBRICHT, Hans-Ulbricht (Ed.). *Louise Bourgeois - Destruição do Pai - Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 309p.

3 Idem, p. 153



Sem título, s.d.
litografia em cores sobre papel • 63,5 x 49,6 cm • Doação Fundação Bienal de São Paulo
© Louise Bourgeois Trust / VAGA, NY / AUTVIS, Brasil, 2015

aos outros” e vinham da “necessidade de conseguir paz, descanso e sono”⁴, enquanto que aqueles que continham figuras eram produzidos a partir de memórias ruins e problemas a serem resolvidos⁵.

As quatro litografias no acervo do MAC USP fazem parte da primeira categoria. Produzidos com gestos fluidos, que remetem aos movimentos da água, os desenhos formam um labirinto líquido cujas paredes são feitas das memórias de infância da artista: o rio, atrás de sua casa, era fundamental para o ofício de restauração de tapetes da família de Louise. O murmurar da água, audível através do riscar da caneta sobre o papel, preenchia o silêncio nas noites de Louise.

4 BERNADAC, Marie-Laure (Org.). *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006. 154p. Tradução livre.

5 Idem, p. 154.

Max BILL

Winterthur, 1908 - Berlim, 1994

Shirley Paes Leme

Neste trabalho, o artista suíço Max Bill faz uso de conceitos da fita de Moebius, construída pelo matemático com uma fita bidimensional cujas extremidades foram coladas de forma contorcida. Bill defendia, para a arte contemporânea, o uso de princípios racionalistas na formulação de temas que poderiam concretizar abstrações e proposições artísticas.

Ao criar a *Unidade Tripartida*, ele propôs um desenvolvimento geométrico da forma no espaço ao contorcer uma fita que, em seu desdobrar, remete à infinidade na finitude da fita.

A *Unidade Tripartida* é produto das experiências que iriam consolidar a arte concreta, definida por ele como a “concreção de uma ideia”. Para Max Bill, “A arte concreta é o que existe na realidade, o que não é apenas conceito. Uma realidade que possa ser controlada e observada”. Para ele também, toda pintura não é bidimensional, mas “transforma-se agora em aspecto e parte de um fenômeno pluridimensional, no qual o espaço real, perpetuamente cambiante, e o espaço psíquico se superpõem. Portanto, uma pintura não é algo bidimensional, já que a concebemos em função de seu efeito, de sua ação – de seu sentido – e não como objeto fechado em si mesmo¹”.

Os artistas brasileiros que trabalharam a partir da noção construtiva sofreram grande influência de Max Bill, que em 1951 recebeu o primeiro prêmio de escultura na I Bienal de São Paulo.

1 GULLAR, Ferreira. “Max Bill. Arte Concreta”. *Jornal do Brasil*, 25 jun. 1960.



Unidade Tripartida, 1948/49

aço inoxidável • 113,5 x 83 x 100 cm • Doação MAMSP • © Bill, Max / AUTVIS, Brasil, 2015

Mestre NOZA

Bandeira, 1897 - São Paulo, 1984

Bartolomeo Gelpi

A primeira coisa que chama atenção nesta *Via Sacra* de Mestre Noza é o roxo. Muito intenso, ele constitui todos os elementos dados pela tinta. Sua simbologia ligada à espiritualidade faz com que não seja rara a utilização da cor em representações dos passos da paixão. A série é acondicionada em um álbum encadernado em tecido também roxo, com ar de “coisa fina”.

Esta não é a primeira *Via Sacra* feita pelo artista, mas para o cordelista é nela que a cor da impressão toma partido tão preciso e incisivo. As dimensões fogem do formato cordel e, talvez, muito derive disso: a entintagem forma áreas diversas no adensamento ou escassez da tinta, em um espaço tão grande é difícil conseguir homogeneidade; as imperfeições da madeira são gritantes, as pranchas apresentam muitas fissuras, vão entre tábuas e até pregos. Mesmo as linhas que contornam as cenas, feitas pelo artista, estão repletas de descontinuidades.

A síntese formal de Mestre Noza, capaz de contar com precisão uma cena com recursos muito enxutos, está lá. Para nos determos em uma estampa, tomemos a sexta estação: a passagem em que uma mulher, Verônica, limpa o rosto de Jesus com um pano e, neste, vê impresso o rosto do Salvador. Os corpos dos dois são massas semelhantes dentro das quais linhas indicam braços, ombros e dedos. Embora Verônica nos encare de frente e Jesus esteja de perfil, os olhos de ambos são representados de modo idêntico. Sabemos que Jesus é Jesus, pois além da barba é sobre ele que pesa a cruz e é ele que volta seu rosto para o lado, indicando o caminho ainda a seguir. Verônica tem algo de feminino que talvez não esteja só no contorno de uma cabeleira comprida (ou do véu que a esconde).

Entre ambos, a face de Cristo impressa no pano nos mira. Segurado pelos dois personagens, o tecido ocupa o centro da representação. Diferente dos rostos de qualquer personagem desta *Via Crucis*, este rosto é maculado por marcas que não parecem representar os



Sem título, s.d.

Álbum Via Sacra Gravada por Mestre Noza • xilografia em cores sobre papel • 55 x 69,5 cm
Doação Ranulpho Editora de Arte Ltda. • Todos os direitos reservados

elementos que constituem um rosto regular, mas imperfeições mesmo. Aí estariam os cortes, hematomas e manchas de sangue que dão testemunho do sofrimento de Jesus Cristo naquele instante.

O fato de Verônica nos olhar diretamente com o pano em mãos cria uma atmosfera tão didática na cena que fica difícil não notar sua metalinguagem. Ela segura uma impressão sendo ela própria outra. É esperado de artistas populares certa rudeza que acaba se tornando *dado da obra*. Aqui estes dados são especialmente explícitos. Podem ser o mau jeito de alguém que opera com elementos novos da linguagem velha conhecida. Pode ser a estilização de uma característica já esperada a qual se busque atender. Pode, ainda, ser uma comparação com o Cristo que vemos impresso dentro da narrativa desta estampa: o que nele é imperfeição atesta e testemunha sua carga emotiva, sua paixão e entrega e – sendo assim – sua verdade. Vale citar que, em uma leitura etimológica, Verônica significa *imagem verdadeira*.

Paulo BRUSCKY e Daniel SANTIAGO

Recife, 1949 / Garanhuns, 1939

Fábio Tremonte

O objeto em questão é o que chamamos de livro de artista. Em uma primeira e rápida olhada temos a impressão de que páginas de revista, jornal, formulários e panfletos foram aleatoriamente agrupados e encadernados.

Com um folheada mais atenta, notamos alguns encontros felizes, se considerarmos a aleatoriedade das páginas.

Logo no início, após abrirmos a capa, encontramos os nomes dos artistas impresso em uma espécie de cartaz, que tornou-se a primeira página do livro.

Em outro momento, um anúncio da Maizena, de cor amarelada, faz par com uma página que contém a foto de um fusca, igualmente, amarelo.

Mais adiante, duas páginas se combinam, de um lado o detalhe de uma gravura de Debret, com escravos trabalhando; do outro, uma casa colonial.



Outra Pedra de Roseta, 1974

recortes de revistas, jornais, livros, folhetos, formulários e papel carbono encadernados com costura
21,1 x 14,2 x 1,5 cm • Recife: Edição do autor, 161 exemplares
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris

Como um desses obsoletos catálogos de imagem, as páginas do livro e seu conteúdo demarcam um período; percebemos uma breve história dos anos 1960 contada através das notícias, dos anúncios e em cada imagem.

Com isso, o título ganha um importância maior, pois, tal qual, a Pedra de Roseta original, cuja leitura do texto gravado em sua superfície foi de grande importância para a compreensão dos hieróglifos egípcios, o livro de Bruscky e Santiago pode ser uma chave para tomar contato e supor, imaginar o que foi esse período marcado nas páginas do livro.

Paulo HERKENHOFF

Cachoeiro de Itapemirim, 1949

Lais Myrrha

A obra *Sugestões em Ordem Alfabética para Jogar no Bicho*, 1974, de Paulo Herkenhoff, é um livro de artista, no qual o artista costura produtos de acidentes (carros danificados por batidas) a um dos mais populares jogos ilegais praticados no Brasil: o jogo do bicho. Os procedimentos de escrita, corte e colagem reúnem num mesmo espaço a ordem e o caos, a esperança e a desdita, a possibilidade de ganho e a de perda.

Num álbum de páginas pretas, o artista cola uma sequência de fotografias de acidentes encontradas em jornais. Cada uma das fotos ocupa uma das páginas direita do livro e é organizada alfabeticamente segundo as placas dos carros. Abaixo das fotos está escrito a lápis e em letra cursiva o nome do bicho que corresponde aos dois últimos algarismos contidos na placa de cada veículo. Como os nomes-dos-bichos-legendas não aparecem em ordem abecedária, a sequência prometida pelo título da obra, numa primeira e rápida visada parecer frustrada.

Então, um jogo entre repulsa e atração se estabelece. Para conseguir identificar a ordem (alfabética) é preciso olhar detidamente para cada foto buscando encontrar as letras que tecem esse fio. Como as placas dos automóveis batidos são detalhes diminutos nas fotografias – e que agora são mais sutis ainda, esmaecidas que estão pelo desgaste do tempo – é preciso uma boa dose de atenção e de indiferença para conseguirmos lê-las. Foi (é) preciso alguma dose de conhecimento da contravenção, porque para associar os números das placas dos carros ao nome de um bicho é preciso sabê-lo. Mas conhecer o jogo do bicho não era (é) raro pois, apesar de ilícito, era (é) um jogo popular e largamente praticado, sobretudo quando foi feito o livro.



Sugestões em Ordem Alfabética para Jogar no Bicho, 1974
lápis-de-cor e recorte de jornal sobre papel encadernado com cola • 24 x 32,9 x 0,6 cm • Doação artista

Mas, em 1974 estávamos sob uma ditadura militar e, naquele tempo, para extrair a possibilidade de ganho em meio ao desastre (seja o individual que é o acidente de carro, seja o coletivo que é a própria ditadura militar) era preciso fé na velha moral do “Deus que escreve certo por linhas tortas”, a qual permite, por um instante e sem remorso, que o sentimento de horror seja suspenso e se possa, afinal, tentar extrair do infortúnio um sinal da boa sorte.

Olhando de perto, e também de longe – pois esse trabalho data de mais de três décadas – a ironia contida nesta obra não está a corroer o caráter arbitrário e às vezes os absurdos de determinados sistemas de ordenação e classificação – como fez Jorge Luis Borges em *O Idioma Analítico de John Wilkins*. Herkenhoff vai mais adiante, ele escancara a obscenidade de uma conduta que só vê (e busca) a ordem e o ganho, indiferente àquilo que os sustenta.

Shiko MUNAKATA

Aomori, 1903 - Tóquio, 1975

Cláudio Mubarrac

Shiko Munakata acreditava, como Michelangelo com relação à escultura, que a xilogravura nascia do bloco de madeira, onde já residia, e era despertada pelo gravador. Daí seu nascimento ser sempre “uma alegria, uma provocadora possibilidade de vida nova”, como nos diz num depoimento de 1954.

Fazia parte do movimento *Sosaku Hanga Kyokai* (sociedade de gravura criativa), que no início do século XX animou um grupo de artistas japoneses, inspirados no conceito ocidental de “estampa original”, desenvolvido na França do XIX, onde artistas como Bracquemond e Whistler, por exemplo, deslocam o eixo da produção de gravuras, não mais pensadas como forma de reprodução de imagens, mas criadas a partir de experimentalismos aparentados aos da pintura e do desenho de então. Curiosa realimentação, já que a França teve no conhecimento da xilogravura japonesa Ukiyo-e um importante aporte para repensar o uso da cor e da espacialidade, tanto na pintura dos impressionistas quanto na gravura e no desenho dos simbolistas.

Em muitas das gravuras de Munakata, como nessa escolhida do acervo do MAC USP, a aplicação da cor é feita após a impressão, pelas costas do papel, processo conhecido como *uragaishiki*. A fibra específica do papel *ganpi* utilizado cria uma qualidade diáfana para os pigmentos, que parecem não ter aderência à película negra da tinta *sumi* com a



Sem título, 1955
xilografia e pigmento colorido sobre papel • 32,6 x 26,4 cm
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

qual foi impressa a figura. Como se a estampa fosse composta por duas membranas. A da figura, portando ao mesmo tempo solidez e movimentos típicos da escrita/desenho ideogramática e outra, a das cores, capturando a luz no momento mesmo de sua refração. O trabalho de Munakata é eivado por uma atmosfera budista, pelo simbolismo das histórias tradicionais japonesas e pelas deidades xintoístas que flutuam sobre flores e plantas, pelo clima dos poemas clássicos e, ousaria dizer, por uma oficina que não dispensa a carpintaria da xilogravura popular *mingei*, contaminada pelo romantismo ocidental.

Munakata sonhava em desaparecer, num estado de anonimato espiritual, quando ele e sua gravura se tornassem uma só coisa, retornando ao bloco original de madeira (*ita-ga*), lugar de seu nascimento.

Umberto BOCCIONI

Reggio Di Calabria, 1882 - Sorte, 1916

Iole de Freitas

Três Momentos de Luta entre Forma e Conteúdo

Boccioni 1

A obra de Boccioni traz a ideia de movimento congelado, apesar de querer falar de um *continuum*.

A massa moldada e recortada busca falar do que ocorre com a matéria sob o impacto da velocidade e do tempo. Apenas delinea o que seria uma expressão de movimento: aquela que dá concretude ao efeito de deslocamento do corpo no espaço. Molda um rastro pesado e múltiplo.

A forma não é mais a do corpo humano – é inflada e deformada.

Que vento é este que repuxa a forma e inventa um contorno dinâmico sobre as coisas e o mundo? Porque a matéria e a técnica não foram outras?

A descontinuidade das guitarras de Picasso e dos contra-relevos de Tatlin falam muito mais do que o trabalho de Boccioni. Neles, a ruptura, a descontinuidade e a fragmentação indicam uma relação outra, que somente ruída cria um campo de contato entre si.

Boccioni 2

Uma outra corporeidade surge com Boccioni.

Mais que a impregnação da velocidade que desorganiza a superfície, ou a desconstrução de um contorno que aprisiona e delinea, Boccioni coloca o sujeito em outro lugar; aquele onde a corporeidade é questionada de dentro para fora.

Impossível concretizar a fluidez da psique, o tumulto dos movimentos mentais.

Toma de empréstimo a exuberância das formas arredondadas e esgarçadas, como se esta plasticidade falasse, sem brilho, do tempo



*Formas Únicas da
Continuidade no Espaço, 1913*
bronze • 116,2 x 88,3 x 40,2 cm
Doação Francisco Matarazzo Sobrinho

que flui. Estagnado, percorre tal espaço e marca o corpo com outra estética. Fala da convulsão do ser em sua interioridade, alheio a movimentos externos, mesmo os espaços/temporais – endurecido no bronze alheio ao tempo.

É em si.

O que não basta.

Boccioni 3

Surge um sujeito arisco, averso a se submeter a um corpo territorializado pela tradição.

Cioso de sua luta, rejeita o aprisionamento imposto ao seu mover.

Em *Formas Únicas da Continuidade no Espaço*, com o impulso retido pela base que lhe pesa, o corpo sofre em si a desordem do confronto entre velocidade e prisão.

A psique delinea outro estado:

o de um ser semi-livre, quase veloz

embora grudado ao chão.

Torquato NETO e Waly SALOMÃO

Teresina, 1944 - Rio de Janeiro, 1972

Jequié, 1943 - Rio de Janeiro, 2003

Gustavo von Ha

*“Oh, minha honey baby
Baby, honey baby
Oh, minha honey baby
Honey baby, honey baby, ah”¹*

O declamador dá voz ao autor da poesia. Assim como na música, o ritmo e o tom têm grande importância na existência de um poema. Os poetas Torquato Neto e Waly Salomão lançaram em 1972 a única edição de *Navilouca*, revista de poesia que foi um marco na contracultura brasileira e que o MAC USP possui em seu acervo.

O museu ter em sua coleção um exemplar impresso dessa revista traz uma questão importante sobre a natureza de uma obra como essa: onde ela existe e que espaço ela habita?

A declamação é a principal chave para acessar um poema. É no som e na audição que a poesia se encontra. Na construção formal de um poema existem rimas, assonâncias e aliterações, e assim se cria um universo sonoro e até musical, que só percebemos quando manifestados através da fala. Desta forma, a transmutação dos poemas através do som faz a poesia existir fisicamente e a aproxima do nosso corpo. Esta existência “física” da poesia é um aspecto essencial da sua natureza.

Como falar de um trabalho desta categoria ou ainda, como guardar um poema em um museu? O ato de guardar o original de um poema, ou um conjunto de poemas que formam esta obra, abre portas para uma discussão sobre a perda da importância do original e a proliferação da cópia, e sua consequente popularização.

1 Trecho de *Vapor Barato*, de Jards Macalé e Waly Salomão.



Navilouca, 1972

offset em cores sobre papel encadernado com grampos • 36,2 x 27,3 cm
(Org. e coord. editorial). Rio de Janeiro, Edições Gernasa e Artes Gráficas Ltda
Doação Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris Reprodução não autorizada

A noção de arquivo precisa ser revista, portanto como será o arquivo do futuro? Quais serão os indicativos para se guardar algo e como guardar, fisicamente ou digitalmente? Pois, se a poesia se encontra neste contexto abstrato, onde ela existe somente pelas palavras e pelo seu declamador – que diferença faz o “original” da coleção, neste caso?

Até mesmo em “Poesia Muda”, o corpo nega seu próprio título: “O POETA NÃO TRADUZ EM MIÚDOS O POETA TRADUZ EM RÚIDOS”.

Ela poderia estar impressa ou na internet, inclusive em diversas tipologias, formatos e sites. Talvez a única forma possível de apresentar um trabalho desta categoria seja por meio de declamadores ou cantores, a exemplo de “Vapor Barato” que ganhou forma e corpo na voz de Gal Costa.

PRESENTATION

For the organization of this 4th Volume of the series "Collection: New Approaches", Brazilian artists who belong to different generations were asked to choose works from the collection and then write about them.

When exploring each text, the reader may find interesting insights regarding not only the work at issue, but also regarding the artist-author who chose to reflect on it. For instance, it is interesting to notice how artists from the first half of the last century fascinate many contemporary artists. On the other hand, it is remarkable how, in some cases, an artist's choice to write about a certain work or a certain artist already gives information on which are the artistic and aesthetic practices that influence this new generation of Brazilian artists. This reading will definitely bring many surprises.

The coordinators of this Volume express their gratitude to the authors who kindly accepted to take part in this project, which is now fully accomplished.

Alberto MAGNELLI

Florence, 1888 - Meudon, 1971

Fernando Lindote

Alberto Magnelli's painting *Pedras n° 22* [Stones n.22] was created in a period between 1931 and 1935 (called *Les Pierres Éclatées*), which was triggered by Magnelli's visit to the Carrara quarry. According to the story, Magnelli saw the marble being quarried and the impression caused by the large blocks of stone was closely related to the type of work he was creating at that time. The large volumes of marble offer, besides their monumental aspect, a less evident reference as element for representation. The stones offered the minimal necessary suggestion of perspective space and represented volume, enabling the nearly immediate suggestion of what's recognizable, evidence of what's presented, of the painted surface, of the tactile body of the canvas. This ambivalent aspect, which does not allow the normative decision for one sole direction, is what creates the disturbing effect regarding the experiences of painting offered by these works.

Besides the general characteristics of the series, *Pedras n° 22* presents a specificity: differently from other paintings from the period, in which jute serves as canvas and tempera emphasizes the surface of the work, *Pedras n° 22* is an oil on canvas using half-paste whose treatment is, to a certain extent, conventional – which makes the effort to maintain the ambivalence of the image even bigger. Without the resources of a matter that is distant from tradition, this painting obtains its unfamiliarity effect using only compositional resources; chromatic contrasts; and the dry mark of the paintbrush on the canvas. It reminds us of Massaccio in the avant-garde of Italian Renaissance, in which the volume suggested by the dry and candid painting united ethics and aesthetic in one art project. It would not be difficult to recognize in Magnelli a similar attitude towards art. Far from the figurative art-abstract art debate, as it would be easy to suggest, in *Pedras n° 22* this issue seems to be shifted towards an understanding of painting as a space of tension between the many simultaneous possibilities: representation and

presentation; description of the referential and formal invention; natural color and autonomous color, and so on.

Pedras n° 22 shows a possibility, which hasn't been lost and is in the painted image, of bringing together issues in a time that is different from the timeline of the word. This is probably where its current interest comes from.

Alfredo VOLPI

Lucca, 1896 - São Paulo, 1988

Paulo Pasta

This Volpi painting is part of a series of other paintings called "popular toys." They are all from early and mid 1950s.

In these paintings, it seems that the ludic atmosphere Volpi has always valued, and that pervades, in different manners, nearly its entire production, becomes explicit, for they directly allude to play, games and toys.

The way Volpi applies his colors and shapes are remarkable. One of the most recurring procedures would be the great reversibility of compositional elements. He always explores the ambiguous possibilities of the shapes and makes them become figure and background at the same time; in addition, he develops them through symmetries and, then, denies this reflection in subtle asymmetries.

He also applies the procedures to colors, which are as important as the shapes in the creation of this rhythmic pattern. Actually, music could be a possible analogy for the way he composes. The painter often seems to establish a stave in which the elements act as musical notations by means of a rhythmic composition.

These characteristics are evident in this painting. It is simple; it has that "clairvoyant simplicity" with which Sergio Milliet¹ used to describe Volpi. In the work, we see a green boat, its two flagpoles, the small flags, the bigger flags – of green and red color –, and four birds. The background is blue and it may correspond both to the sky and the sea. The larger areas contain cool colors and the strongest color contrast is the contrast between green and red.

The formal simplification process Volpi achieved in maturity transforms all of his figures in schemes. It is as if the artist has abandoned realism, but not reality. This flatness seems to take place so that the colors – since the painter replaced oil with tempera – could also become simple and autonomous. This is evident in this painting: there is no depth in any of its figures. The light brushstrokes help give brightness to the colors and the space seems to have been built by them.

This painting does not contain movement *per se*; rather, it contains rhythm, which is mostly obtained from shape-color oppositions. The boat does not move and the sense of motion results mainly from the exchange of positions and the color of the small flags. It seems that someone turned the handle and the pieces began to move. The birds flying back and forth demonstrate this. A light and modest metaphysics of an amusement park seems to want to animate the entire scene and play with our eyes. The painting does not allude only to a toy. It makes us play as it is transformed, also before our eyes, in a ludic possibility.

Anita MALFATTI

São Paulo, 1889 - 1964

Zed Nesti (Zé Pedro, Betija's grandson)

Early 1920s, Jorge Elpons's studio on Vitoria Street, São Paulo.

The tip of the pencil reaches the surface of the paper and, led by the left hand, starts another line. The side of the tip of the graphite, the pressure coming from the fingers, the speed of the movement and the angle of incidence of the pencil on the surface define the quality of each stroke. Anita has already done this thousands of times and no longer needs to think about these things. She also doesn't need to remember that Betija's naked body, in front of her, is not the body of a woman, it has no arms, no legs or what these pieces of information would reveal about her past experiences. She already knows that, in order to draw, only the lines, the limits and the form can exist. And, ignoring the working process, she is also able to let her feelings and sensations influence the drawing. Feelings that may be expressed by choosing the position of Betija's body, the bending of her knees, her feet together, arms above her head. She draws Betija's back with two strokes precisely made where they should be, and made at once just like the other strokes – which with their curves lead through the eye the idea of softness of the skin, the hardness of the bones and strength of the muscles.

Fifty years later, in a night of March of 1978, in Cotia, São Paulo, a robust black woman is naked in the middle of a room. She is a model and is posing for a drawing group. The children of the owners of the house, two boys: eight-year-old Zé Pedro and seven-year-old Frederico are marveled by the scene. They refuse to go to bed and stand in a corner laughing. So, their parents invite them to draw with the group. This is different from all the thousands of drawings they had made in their notebooks up to that point. It was the first time Zé Pedro got in touch with the adult gaze, with the rules and conventions that would later be broken to recover the spontaneous and pleasant child action.

Let's go back in time again... it is 1917, in the city of Ventspils, in Latvia. The Bolsheviks have already killed one of Betija's uncles and are taking over the lands of the family; they must pack quickly and go to the ship that will take them to the town of Varpa, in the countryside of São Paulo. Through the window, she looks for the last time to that place where, one day, she had lost a piece of the skin of her tongue because of her brother – who told her that if she put her tongue in a glass that had been in the snow she would be able to see the future. While in pain, she saw Anita drawing her body in a sketchbook and her own grandchildren drawing the contour of other bodies in a piece of paper.

Anna KUTERA

Zgorzelec, 1952

Carolina Mikoszewska

The work *Do Ciclo Situações Estimuladas - Monólogo* [From the Cycle Simulated Situations - Monologue], 1976, by the Polish artist Anna Kutera can be a very rich source to address not only philosophical issues, but also, and mainly, to address the power art has to make us confront our own conscience.

Composed by a text that discusses notions of reality, existence and consciousness and a set of eight self-portraits, the work establishes a sequence of relations between the text and the image, author and spectator. In this game, the artist

¹ MILLIET, Sergio. *Diário Crítico*. São Paulo: Martins, 1981.

builds a connection between the notion of existence by means of the movement captured by the photographic image, as well as of “reality” by including captions that progressively affirm these photographs as “documents”; however, as soon as we agree with these assumptions, we are surprised by captions that contradict the previous definitions. This provokes the spectator not only due to the explicit contradiction in the text-image play, but also because of the potential dialogue established between them. Therefore, by raising doubts regarding what the spectator sees, the spectator becomes aware of his/her own position.

In this narrative created by text and image, a complex plot regarding perception is created in which the visual and mental fields blend together and create a third reality – a simulated situation.

How is it possible to establish a morphology of a new reality in a simulated situation? These affirmations form a paradox, which contains the most interesting aspects of this reflexive game, because in it Anna’s self-portraits seem to work as a mirror that insists on showing us that both art and “reality” are fields of invented realities.

Annie LEIBOVITZ

Waterbury, 1949

Marta Martins

The portraits made by the American photographer Annie Leibovitz that are part of the MAC USP collection are significant not only from an aesthetic and museological point of view, but, primarily, as objects of a cult image archive from the latest decades of the 20th century. They were created in the late 1980s and early 1990s, and include icons from Ray Charles to Sonia Braga, from Yo Yo Ma to Emerson Fittipaldi.

The collection shows Leibovitz’s style marked by a concern with carnal singularity, uncommon poses and an intimate partnership with those she portrays. Her Pop gaze is not fortuitous, since her photos have contributed to create idolized images and the popular identity of many artists in countless magazine, album and book covers, as well as ads. Portraiture, in the sense of the practice of making pictures or of synthesizing the model, is an art genre that has a deep symbolic meaning: it is originated from medals, locketts, stamps, cameos – forms that keep our memory and serve as a sort of currency that holds the identity of the being. Photography did not set itself apart from this symbolic feature of image; actually, it went further, in its search to capture the mysterious states of consciousness.

A writing made up of light and shadow, negative and positive, it presented itself as a play of indications in which the irradiation of what’s invisible are present. Whereas since its emergence, photography brought about a new visual code, creating the feeling that world and its objects can be kept in our mind, as a democratic practice it is a sort of social rite practiced by everyone, celebrating the simple everyday victories. The specialized gaze of the photographer acts within a different ethical dimension and, in Leibovitz’s case, the photo is not only the result of the encounter between one circumstance of the medium and her eye.

To photograph is to take part in the finitude and vulnerability of life. When one freezes moments, one becomes agent and witness of the implacable power of time. In Leibovitz’s oeuvre this is evident in the fast change of the bodies, attitudes, and objects that make up the scene. Her way of photographing introduces in the portraits a part of the life and of the essence of the person she photographs, building narratives whose everyday emotional elements add personality and generate a visual identity in the magazines for

which she worked: the legendary *Rolling Stones* and *Vanity Fair*, in which her bold oeuvre as a portrait photographer defines her as a unique chronicler of American mass culture.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Débora Bolsoni

In series *Espaços Virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners], there is a wooden plate emerging diagonally from the corner of a common living room of a house. The way this plate crosses the room suggests that there is a side opening or entrance we cannot see. This 1973 acrylic on paper painting is part of the repertoire of corners drawn or built by the artist since 1967 (date when he began to create the series *Espaços Virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners]).

Differently from his first corner drawings, which are more projective and made with pencil on graph paper, series *Espaços Virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners] is painted and presents the place itself. In this work, the painting is entirely covered with the paint that builds a room with well-defined planes². It is important that the paint covers the surface to avoid unpredicted events. The scene we see is very common, but far from being natural.

A corner is always a place of restraint, the perpendicular encounter of two walls present an obstacle that, in the case of this work, the artist uses as point of departure to address reality based on its limits. To call a corner *Ambiente* is to comment on the symbolic nature of the space: there are the Euclidean coordinates, but also the political scenario of Brazil at the time, which became known as the “years of lead” for it was the harshest period of the dictatorial regime.

In 1969, under the title *Ambientes* [Environments], the art critic Frederico Morais presented to the Rio de Janeiro scene the artist who had recently moved from Brasília to Rio de Janeiro. In this text, published in his column in the newspaper *Diário de Notícias*, Morais highlighted the fact that Cildo’s environments were not penetrable³. In that context this fact indicated, among other things, a place the critic foresaw the artist would later occupy in Brazilian art. At that moment, relate him to the experiments of environmental art meant to establish a parameter of reading for his work as a necessary change in order to understand synesthesia.

But beyond the art scene at that time, to call this entirely built space an *Ambiente* is sort of taking a stand on the “natural place” of man. Interested in potentializing the mediation instruments we use to locate ourselves and to relate with reality, Cildo appropriates materiality and synesthesia not as liberating data based on the direct contact with things, but as resources to evoke re-coordinating contents. The body, which is more aware of the social conditions that produce it, recognizes its milieu as a forest of signs projected onto space. The senses are understood as different languages, so, although the “environment” is the most common one, where unimportant things, such as wooden plank, rest, it will always have more dimensions than those we reach *in locu*. There will always be more because the place exceeds its physical coordinates. This is where we find the virtuality of our everyday experience and the root of an ambivalent experience with reality.

² There is a relation between the pictorial treatment of this drawing and the use of formica to cover the wooden plates in the three-dimension versions of the corners in the work *Espaços Virtuais: Cantos*, of 1967.

³ After the contribution of Cildo Meireles, the works of Neoconcrete artists and especially of Hélio Oiticica, who introduced the term “environmental art” in the Brazilian art scene, are developed within a new local context based on influences from international conceptualism.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Débora Bolsoni

Just like our language, our home is our habitat. Nothing extraordinary, or all that is extraordinary about it is the everyday experience we have with the use of language. The work *Parla*, 1982, seems to take part in this experience in which being in the world is, in itself, using language.

The title's good-humored comment lightly introduces the artist's alignment with the ontological vocation of art that, to those who are familiar with it, is contained in the anecdote about the Renaissance artist Michelangelo who allegedly said "Parla" (speak) to his sculpture *Moses*, 1513 - 1515. Asking an inert object or matter to speak is the representation of what we do every day because we need to in our search for recognition amidst the things in the world.

Parla is comprised of three parts: a wooden chair slightly bigger than usual, a block of granite shaped as a stylized human figure and three small blocks of granite. These three parts echo the three dimensions of existence that, according to Paulo Herkenhoff, serve as point of departure and structural reference for Cildo Meireles's works. To Herkenhoff, Meireles's work is "conceived and structured based on a nodal point in which what's real, what's symbolic, and what's imaginary become coordinated and find their measure." The chair, the human figure and the block may be read as metaphors for these three dimensions.

Similar to building blocks, this set of primitive constructions materializes the interpenetration between art and daily life, which is extremely important to the artist. The materials he chose are entirely related to their power of being both symbol and raw-material. Symbol and raw-material of art and of life, the chair and the stone – or would it be the chair and the sculptures? – are presented in their archetypal forms. The chair receives the block of granite that refers to a geometric stylization of a sitting human figure. The latter, in its turn, is turned to the three small blocks piled up at its "feet." These three blocks of granite result in an enigmatic piece that can be both an object, for it seems to be a furniture like the chair (since it is located where the table would be), and a second figure (since it is also made out of granite). Anyhow, the artist solves this mystery in his work *Inmensa*, also from 1982, by making evident the table is inside the chair and the issue of the progressive scale, which seems to evoke the image of the second figure in this work.

When seen sideways, *Parla* is a sequence of orthogonal forms. The chair, the human figure and the three blocks are aligned as a result of the rabatement and the splices of their angles. What is at stake is a sort of internal coefficient of the work that determines a sort of law of formation that makes it grow and advance in space. The presence of this coefficient is what ultimately makes us remember the silhouette of the sculpture. More than the memory of a three-dimensional work, what we remember is its emblem.

Cildo MEIRELES

Rio de Janeiro, 1948

Gilberto Mariotti

Like a disk, the world is flat and has two sides: the side of who produces and the side of who is either an Indigenous person or a crazy person; of who sells and of who is either an Indigenous person or a crazy person; of who consumes and of who is either

an Indigenous person or a crazy person; of who has and who doesn't have; of who feels hunger and who doesn't; of knowing and ignoring; discourse and counter-discourse.

But in *Sal sem Carne* [Meatless Stal], 1974. Both sides are mixed and develop in even more sides, left and right of the sound, in two channels, each one to one side of the world: the deafness of who sings with the eyes closed and the view of who goes against silence. Diction and contradiction in the same path.

And, as in a different moment of this constellation of actions and interventions by Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-70, already presents a rupture – which is real – and then shifts the center up and down, North and South, East of the treaty of Tordesillas all life long, until it goes around this flat world one and a half time. This structuring rupture is kept out of respect for reality. We tend to forget that the world and what's real do not get along.

What's real comes from what's reported and has many sides. What's real, in short, is the following: the massacre of the Kraô indigenous people. There are photos. But let's not be naive to believe that photos have voice just because they appear on the newspaper. Images of indigenous peoples and of crazy people gain strength when force is used to take the place of the effigy that maintains the official discourse, like in *Zero Cruzeiro*, 1974-78. Here as well as there, the extras of distant landscapes and the behind-the-painted-scenes work as protagonists of their accounts.

Like the disk, the coin has two sides. On the other side of the coin there is the image of the crazy man who seems to want to hide in a corner. A corner has two sides that cross one another and form this institutional corner, which contains baseboards and impenetrable bars. As in the photo of *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967-68, in which one can disappear in a corner and, despite the perspective, occupy the blind spot, cross the Cartesian plane of the maps that cross reality from North to South, dividing this two-sided flat world, above and below the treaties and the tropics.

There is only one truth: the massacre. To know about this, take this copy of mass media subverted into container of research material – it is written in the disk, read it: research. Listen to both sides. Start a record now: *Zero Hora*, *Zero Minutos e Zero Segundos*. This one, right here, is still the only place through which the world allows itself to be heard.

Dudi MAIA ROSA

São Paulo, 1946

Sergio Romagnollo

When Heinrich Wölfflin published his book **Fundamental Concepts of Art History**, in 1915, he helped to build a formal view on art. According to his proposal there would exist a pendulum movement in art history that would swing either to a classical concept or to a baroque concept. This view was based on elements contained in the way the painting was made: linearity, painterly, planarity, depth, etc.

Later, Clement Greenberg made efforts to describe a painting with no Mimetism, a planar painting that would use its condition of being an object. According to Greenberg this painting "became an entity that belongs to the same spatial order to which our bodies belong."⁴ This painting, which reaffirms its condition as planar object and gives up illusion, is related, in a way, to what Wölfflin called "classic." He did not describe the other portion to which Wölfflin referred, the portion that did not renounce illusion and was called "baroque."

4 GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura, Ensaios Críticos*, São Paulo: Ática, 2001, p. 147

This pendulum structure polarized in two possibilities could be expanded to include allegory. Ultimately, the non-illusionist side would be related to a renunciation of allegory and the illusionist side would have to do with the allegorization of discourse, at least according to what Greenberg proposed.

One may think about this polarization like this: on one hand, related to the São Paulo Concretism of the 1950s and 1960s and, on the other hand, what followed it, the Escola Brasil. Whereas Concretism was concerned with an autonomous painting with no illusionism or allegory in which it would be possible to grab the shapes of painting with our hands, Escola Brasil artists were concerned exactly with the opposite: an illusionist and allegorical painting in which the shapes of the painting looked like clouds and faded in the air.

From time to time allegory appears and disappears in modern art history. It was suppressed in Russian Suprematism in the 1910s, at least according to the general understanding, because Malevich himself wanted to allegorize the entire movement, and reappeared in the inter war Surrealism; it disappeared again in the 1950s Abstract Expressionism, in Brazilian Concretism, and reappeared in Pop Art; it disappeared again in Minimalism and International Conceptualism and reappeared simultaneously in Brazil in political-metaphorical Conceptualism and in the 1980s when painting came back.

Allegory is like a foamcore, which always emerges after being submerged. Looking for hidden allegories seems to be natural for the human eye. Even Pollock named his paintings *Enchanted Forest*, *Deep Sea* and so on, to Greenberg's dislike.

Dudi Maia Rosa's painting can be seen within this context. The shapes are at the service of allegory, of narrative and of metaphor. The painting *Hotel* refers to both a luminous billboard and to itself. The colors represent the lights of the billboard and are also paint on the canvas, like an abstract expressionist painting. The illusionist painting quotes the non-illusionist painting, it quotes it but does not give up illusion; it includes it instead. There is a painting inside the painting and in the background there are stains like moving clouds. Finger or phalluses move by means of graphic indications, such as parallel lines used in comic books. The sign seems to be represented at night and the background, the clouds, in daytime. The sign seems to be alive, moving, a metaphor for what might be happening inside the Hotel.

Flávio de CARVALHO

Amparo de Barra Mansa, 1899 - Valinhos, 1973

Guto Lacaz

Flávio de Carvalho's tragic series is comprised of nine drawings in which he depicts with crayon on paper, in life size, the agony of his dying mother. It is one of the most expressive and shocking pieces I have ever seen.

An artistic movement in only one person; his transgressive and good-humored spirit did not give in despite the personal drama he was experiencing and he depicted it with mastery. The contemplation of this difficult moment and his tense, precise and emotional record.

Gymnopédie n°1 plays on the radio in a low volume. The light of the day sends its last rays onto his mother's bed. Mallarmé is open in *One Toss of the Dice*. Drummond is open in *Vai Carlos! ser Gaucho na Vida*. Works by his friends entering the penumbra. The cat scratches the door. The radio plays *Bachiana n° 5*. Some souls wait.

When he depicted his mother, he depicted the agony of all long-lived mothers.

I see my grandmother Judith who died consciously in her house, holding my hand, and my mother Dinah whose departure, unconscious in an ICU, I witnessed.

Famous are his psychological India ink and oil portraits that demanded talks, familiarity and time. Although death came to stay, it seems that Flavio hurried to capture this final passage and chose to use pencil, which gave the set the somber gray tone imposed by reality. In this last talk with his mother, we hear the silent but eloquent dialogue. Scenes of a lifetime come back in a few seconds with admiration, gratitude and *saudade*. Agony and serenity.

Only many years later, Glauber Rocha materialized modern death in his *Di Glauber*.

Francis PICABIA

Paris, 1879 - 1953

Deyson Gilbert

An awful painting. Yes. An awful painting, it is undeniable. The one that denies it speaks badly about oneself, about one's own eyes, about one's own retina, about the erotic ugliness of an image that is simply not there. In a sense, *Uma Mulher Feliz* is a painting to be appreciated with our eyes shut; a painting to be seen with the lights off. After all, the true content of the painting is concealed, hidden, and repressed below and beyond what is in front of us.

The strategy of the painter is simple and literally incisive: instead of determining his work in the dialectical terms of the relation between pictorial act and image, he chooses to divide its making into two different moments. First, he composes and places on the picture plane the colors and shapes that we, unaware, will observe. Then, in a second moment, without removing or adding anything from/to the painting, he outlines fast and synthetic lines on its nearly dry surface. A nose. A mouth. Curves and ellipses surrounding a pair of eyes. A face. A woman. A woman with a small and ambiguous sign: the subtle figure wanders about near the consummation of a kiss next to the cheekbones and lips of the character. A phallic image that, when dancing before the face of the damsel (yes, a damsel, because we are in a fairy tale), reminds us of the virile and gentle sliding of the hand and of the paintbrush in front of the painting, the perpendicular touch of the artist against the soft feminine flesh of the painting. Therefore, gesture and figure together point to one single direction: the complete coitus embracing the painter, the work and the spectator. So, the sexual content of the painting becomes the very repressed content of its conception and making, a lasting and erotic allegory of the ephemeral moment of its idealization, making and reception. Physical and ghostly, sensorial and intellectual, the empty brushstroke of the artist makes an effort like that of the psychoanalyst in front of the couch: it turns, separates and shapes the shapeless and mellifluous data of the chromatic unconscious of the patient, the repressed content of her desire and of our gaze.

In the opposite direction of the Duchampian Eucharistic transubstantiation and its denial of the carnal and mundane order of construction, Picabia postulates in his painting a different critique of retinal passivity. Against the abstraction of contemplative experience and the discourse-conceptual metaphysics, he proposes a new re-ordering of the triad author-work-spectator. Between the object and the individual, abstraction and figuration, figure and background, color and line, man and woman, conscious and unconscious, visible and invisible, excellence and frustration, he affirms the vivifying presence of imagination and desire, the first and last force of creation, the insurmountable dialectics of love and flesh.

Geral de BARROS

Chavantes, 1923 - São Paulo, 1998

Lucia Koch

In the inner side of this *Triptico* by Geraldo de Barros there seems to be a high contrast image. The subdivided planes remind us of a window or a closet and present certain depth. However, the surface of the formica with which it is laminated presents to us something it is not, dissolving any illusion or image, to affirm its existence as a built object. The black and white field is repeated in a pattern – alternance, not reflection, symmetry – reduced to a black colored half and a white colored half when it is closed.

It has the general appearance of a retable, like those from pre-Renaissance: it is a transportable object, a set of hinged pieces, it can be seen open or closed, and the inner part is different from the outer part. But there are essential differences in this modern object, because whereas those displayed a set of images that spatially formed a narrative, this one looks more like one single tripartite composition that can be folded and offers various configurations, which are all valid and fundamental parts of the work as a whole.

Geraldo de Barros saw this series of formica and chipboard works made after the late 1970s as a radicalization of his concrete painting propositions of the 1950s, when he was part of Grupo Ruptura. Even though he is clearly influenced by the *Gestalt* principles and the Bauhaus experiences, he explores something that is closer to the Brazilian art of his time, because he creates an incomplete object and presupposes the action of an individual who, exploring its various possible configurations, would (re) compose its totality.

He acts like a conceptual artist whose oeuvre content is in its project or proposition; but, although he sets aside materials and procedures “established in art,” he does not give up “the creation of an individual aesthetic universe,⁵” and the use of color and form is guided by an essential “economy.” Conceptual rigor and formal rigor blend together in the process of creation, execution and display of each work. Although the works that comprise this series have not been edited, the choice of industrial materials and the absence of the pictorial gesture have to do with the idea of an objective painting that can be shared, that reproduces a project and, therefore, contains the possibility of repetition.

The “concrete eyes” Geraldo de Barros used to say he had produced a painting that is no longer a retable, or a canvas, or a window, or even painting, but a sort of furniture whose sole role is poetic and which the artist used to call “form-object per se.”

Giorgio MORANDI

Bolonha, 1890 - 1964

Bartolomeo Gelpi

It is *really* a Morandi! This work has all the most distinguishing characteristics of the mature period of the Bolognese painter. The still-life, the extremely subtle transition of hues and tones, the objects placed in the center of the composition, the explicit, subtle brushstroke, which is decisive in the organization of everything we see.

⁵ “Da retomada de alguns objetos – Forma da arte concreta”. *Fac-simile* of folder produced by Geraldo de Barros for the XVth São Paulo Biennial, in 1979.

The objects are overlaid and the position of their basis indicates different planes. The shadows projected on the right reveal the limit between the horizontal plane (the tabletop?) and the background, the wall. Whereas these operations and the tonal variation of the surfaces of the objects create volume and depth, the same brushstroke present in the objects, the tabletop and the wall makes the opposite movement. It shows the paths of the brushstroke spreading the paint and allows the canvas to be seen, the stretched piece of fabric on which everything appears: the bottle, the jar, the bowl, the vase, the tabletop and the wall. This same canvas clearly appears in the body of the large bottle in the foreground, contributing with its own color to the transition from the olive-beige on the right and the ochre that dominates the surface in the center and on the left. Since these colors appear in this sequence, they give us information on the curvature of this same surface: now the canvas helps to re-establish the three-dimensional space. Also in this object, in the funnel shape that leads to the neck is where its color becomes closer to the background and flattens the space again.

It is hard to see a Morandi and not be impressed with his virtuosity, but, beyond sophisticated formal manoeuvres, there is certain transubstantiation in this painting.

The painting and the objects it represents are candid; they present themselves in a straightforward and simple manner. Their ordinary characteristics are related to a familiar environment. In the small bowl there is a simple violaceous ornament; also simple is the striped vase of which we only see the upper part, located in the background. The colors blend according to the brushstrokes, generating loose limits that make each element penetrable to every surrounding thing: the brushstrokes form an arch that sets the limit of the left side of the bowl and further takes the color of the tabletop between the bowl and its base; the neck of the large bottle contrasts with the wall, which is more irregular; it is almost impossible to tell that it is vertical, but the verticality of its left edge results from the encounter between the light-olive background and the beige-ochre, similar colors. It is interesting to see that none of this makes the shapes fragile; rather, they give them more personality in their dignity of not trying to correct, repair or hide themselves. The presence of these objects is particularly hard to notice when we are not in front of the painting itself. They are solid, but not ostensively.

Working with what he had at hand, Morandi manipulated paint, vase, canvas, bottle, brush, bowl and gave them the same attention and familiarity with his eyes and hands, imbuing them with the silence of the operation that made the painting be one more thing – with them – and of them, a true Morandi.

Giorgio MORANDI

Bolonha, 1890 - 1964

Marco Buti

The artist may add knowledge to the finished work, if he deals with similar processes.

When we use the word “print” or “impression,” we are actually referring to a process that includes engraving and printing. Both are equally important, even though the public usually has contact only with the printed image. Morandi’s print that belongs to the MAC USP collection comes from the matrix currently entrusted to the Istituto Nazionale per La Grafica, in Rome. The research conducted on the engraved copper plate reveals “The composition was made through etching technique and ‘bit’ three

times in a row; it had been coated with bitumen varnish as ground. The signs were made with needle tips of various sizes.” What does this mean? Is it only technique?

Both a Morandi print and a Morandi painting only make sense when executed by the author himself. It cannot be made by another artist based on projects or finished images; the same applies to other graphic works of the same importance. It is not about interpreting color or line, but *that color materialized in that gesture; that line made at that speed.*

The procedures adopted by Giorgio Morandi to make this etching are an attempt to maintain the power of the mental image by means of the necessary manifestation of this image through the body of the artist and its extensions: copper, acid, needles, varnish, and then, paper and paint. At that moment, form and content can no longer be separated, changing, still doubtful, but purposeful. The signs made by the needle tips of different sizes are more *foreseen than seen* at the moment of the drawing through the bitumen varnish. The definitive sign at which the movement of the hand aims is only revealed in a different moment, after the plate is immersed in the acid bath and it is printed on the paper, which temporarily contains the process of drawing.

The language the artist expresses in matter with all the precision he is capable of – without excluding the construction of what’s vague and indefinable – is not always recognized by the observer from the level of matter, even though its effects are marked. In the spectator, the drawing begins again.

Giulio Carlo Argan about Morandi:

He reaches this essential identity between the self and the world, this choice of object in terms of mediation and leveling, by means of a slow process of reduction and selection of values; it is what one sees in his etchings, on which the calculated graphic grids generate a light in various frequencies, light which they decant and retain in their fabric⁶.

Gilda VOGT

Rio de Janeiro, 1953

Sergio Romagnolo

Gilda Vogt’s painting expresses her specific knowledge on manipulating translucent and opaque pigments. Her paintings may be described as in between transparent and ‘milky,’ and even thicker opaque. This practice is rare among painters.

If Escola Brasil were considered a stylistic movement, Gilda would be the artist who was the most faithful to the origins of the movement throughout her career. The artists who attended the school as students or who taught there have maintained, even today, the intention to work with transparencies in their paintings and with lightness in their sculptures; even when dealing with heavy materials, they always find a solution to make them either lighter or apparently lighter.

Gilda creates mostly portraits and landscapes, but in an autobiographical sense, she portraits people around her and the landscapes of places where she goes. Her images do not necessarily need to be made right at the spot; actually, they can be made and are often made from her memory. The life experiences these people or places present in her art making are what motivate the work.

Natureza-Morta [Still-life] is an example of all of this. The more dilute paint builds the shapes of what seems to be a picnic. The first plane is represented with few brushstrokes and the background is the actual raw canvas, with no paint, made out

of the same material as the tablecloth on the grass. She is economic with paint and gesture. Everything seems light, almost dreamy. The things are there, but they are not concrete; they are ethereal. In these artists’ works it was common to see the painting of their own shadow projected on the canvas. This implied that the painting was not an abstraction; it is an inhabitant of the same world as the artist’s. In this painting by Gilda the same thing happens: one can nearly see the artist’s shadow on the canvas, maybe a hand in the bottom left corner.

The landscape is neither urban nor rural; the objects seem to be in a garden at the back of a house in the city. By looking at the painting one gets the impression of how easy it was for the artist to represent the entire scene; few brushstrokes make a silver metal fruit bowl and the lack of other brushstrokes makes grapes or plums.

As for the title, one must think about “natureza-morta”⁷, as we say in English, “still life”, that is, a life that does not move, a life that is frozen at the moment one enters the house to pick one more object to be part of the painting.

Therefore, the dilute paint or even the paintless painting builds permanent allegories frozen in a moment by means of transparencies and of illusion.

Henri MATISSE

Cateau-Cambresis, 1869 - Nice, 1954

Paulo Pasta

Some of the most recurrent issues in the oeuvre of Matisse are present in this work. Issues and solutions, it is important to note. One of them would be the desire that the expression of joy – for which the artist searched permanently – would always be spontaneous. As he himself wrote: “I have always tried to hide my efforts and wished my works to have the light joyousness of springtime, which never lets anyone suspect the labors it has cost me.”⁸

Something very close to this can be noticed in this still life. It is a quick painting that is also firm in its decisions. At that time, Matisse sought to give his paintings the same agility and fluidity of his line drawings, a procedure that led him to make paper cut-outs at the end of his life.

When we look at this work, the whole of the painting blooms before us; however, a more attentive gaze is able to notice the differences in terms of treatment and making in its various portions. The fruit plate and the tureen, for example, are painted *a la prima*, that is, were finished at the moment they were made: areas in which the white of the canvas would serve as a sort of light diffuser. The other figures, such as the goblet, a larger fruit (is it a watermelon?), seem to have been painted differently, even because the artist mostly painted them in black hue. But the most important feature of this work is how the painter created the large dark-red area that outlines nearly all the elements in the painting and seems to want to unite all its portions.

This color stain is denser and it is possible to notice it is covering, in many places, another color that was previously there. The construction of this red reminds me of one of Matisse’s most important works: *The Red Studio*, 1911. It was probably by means of this work that his will to build a space through color, to make it tangible and autonomous, was fully achieved.

⁷ In Portuguese, literally “dead nature”. (Translator’s note).

⁸ Matisse, Henri. Carta a Henry Clifford, (1948). In: *Escritos e Reflexões sobre Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 361.

⁶ Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993, p. 375.

This red contained in the painting that is part of the MAC USP collection seems to come from a lesson he learned from that other painting. Besides, this color is what organizes that space in the work. We have the impression that the artist was able to finish it when he discovered its expressive power. It seems that such a synthesis was something that demanded great effort from the artist, which also includes the effort to seem effortless. It is a good example for the quote in the beginning of the text.

Iran do **ESPÍRITO SANTO**

Mococa, 1963

José Spaniol

Iran do Espírito Santo was born in Mococa in 1963; he studied at the Faculty of Visual Arts of Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), from 1980 to 1986, and graduated in Visual Arts. In 1987, he traveled to London where he lived until 1990, when he returned to Brazil. The following year, he went to Winnipeg in Canada as a resident artist and, in 1993, he did an internship at the Tamarind Institute, a graphic center dedicated to lithography located in Albuquerque, New Mexico, in the United States. Since then, he took part in various national and international shows, such as the São Paulo Biennial and the Venice Biennale.

Since the 1990s, his work began to progressively establish relationship with space, architecture and design, using various expressive mediums: sculpture, object, painting, photography, etc. He gradually adopted synthetic solutions and simple forms, becoming closer to issues related to Minimalism, but containing a unique combination of humor and mystery.

When we look at the work *Buraco da Fechadura [Keyhole]*, 2002, matter and emptiness are interspersed: at times we see the dense volume of the stone, at times we see only a hole. Together with this oscillation of the gaze, when we walk around the piece we always have the same viewpoint, that is, there is no change in terms of form, as if time were suspended. Involved by the image of the object, we do not notice that in its orbit what changes is the surrounding space. The voyeurism of *Buraco da Fechadura* emerges from the combination of volume, emptiness and suspended time.

Jacques **VILLON**

Damville, 1875 - Puteaux, 1963

Marco Buti

Sobre o Porco, 1909. It may be hard not to overvalue the light theme in an image such as this one. Two children having fun riding the animal. When Villon printed this image, he was living in Puteaux, a suburb of Paris. He was often in touch with his brothers Raymond Duchamp-Villon and Marcel Duchamp. The latter also portrayed his family members in several occasions, at that same period. They influenced each other.

In 1909, Jacques Villon had not yet begun to work in the cubist space that characterizes his graphic work, but he already outlined what he later used to build it. After stains unintentionally appeared in the upper portion of *Sobre o Porco* in the beginning of the printmaking process, the artist, who re-conceived the image based on those unforeseen events, found a more clever solution than simply eliminating them. After that, he began to create everything based on parallel lines of different intensities, with rigor and precision comparable to the best cubist prints. It is a severe image, if we do not divide it into sections, carried away by the seemingly frivolous theme.

One can feel the artist's focus in each incised line, for he seeks to ensure the necessary tension to the lines, despite the resistance of the metal to the impulse of the hand. In one single printmaking process, the body mobilizes all its abilities and knowledge to execute the precision conceived and re-conceived mentally. Drawing.

The rejected craft without which nothing would have happened.

Joseph **BEUYS**

Krefeld, 1921 - Dusseldorf, 1986

Fábio Tremonte

A postcard with the image of the artist, who wears his usual overcoat and a hat. He is in the foreground of the composition, smiling. Right behind him, as in single line, other people also smile. They are in this position because they are walking between two lines of policemen who observe them closely.

It seems that the situation happened right after the artist was fired from the Art Academy of Dusseldorf for opening his class to whoever wanted to attend it.

The text *Demokratie ist Lustig* was written later, after the postcard was printed, and it may directly refer to the time he left the university for trying to democratize his meetings with students.

However, it may lead us to think about a democratic rule of law that, nevertheless, is formed by exclusive (or excluding) territories, such as universities, where only those who have been previously approved have the right and the authorization to attend such environment.

Founder of the German Green Party and of the Free University, Beuys was a political activist during most part of his life. In the final years of his life, he chose to stay away from a more direct activism.

It may be that the sentence is an expression of disappointment with the vertical system of relations, or it might just show the absurdity of the situation he went through.

Julius **BISSIER**

Freiburg Im Breisgau, 1893 - Ascona, 1965

Claudio Mubarak

Before the 1st World War, Bissier took Art History courses at the University and attended the School of Fine Arts of his hometown for some months. Since he was in the army, he was able to dedicate himself full-time to painting only after the armistice. His friendship with sinologist Ernst Grosse, who introduced him to Eastern art thinking, was decisive, just as his contact with the work of artists such as Willi Baumeister, Brancusi and Klee, in the late 1920s, for the formation of his artistic view and practice.

His tempera on canvas *22-XII-1959*, 1959, is a mature example of his poetic. The small-sized work systematizes or, rather, imbues our gaze to perceive its subtle graphic and pictorial qualities. The title, which is actually a date, is the clear key for his search for a precision that aims at a fortuitous encounter between a distant gaze, form, and a closer gaze, matter, in a specific moment. The date, month and year in Bissier's work do not play the same role they play in Picasso's works – documenting the process. Instead, they set a time within the infinity of spatiality. Each small portion of the tiny space in which one works is fundamental; it is where brushstroke, color, rhythm,

density, are actors in a sort of emptiness that is full of activities. The draftsman/painter acts in deep concentration, tracing the interventions of chance, treating matter, gestures and signs as brightness in the construction of figures. Here, the distinction between figuration and abstraction loses all its common meaning. Nimbleness creates an untouched bright scenery – which we cannot call a background in this case – that makes its figures light in a sweet violence established by the assumption of the transitory condition of the artist as creator of artifacts. This German artist's experience and work are a beautiful feedback to the lessons taught by Chinese and Japanese draftsmen/painters/calligraphers.

Between the late 1920s and early 1950s, Bissier intensely dedicated himself to wash drawings and their tone gradations, and monotype, which presents the strong power of synthetic gestures, and tempera works, which give pigments a strong color power, always in concentrated formats. With these practices he forged a positive indeterminism between painting and drawing, which is typical of Eastern art and a theme for contemporary draftsmen to reflect on.

Julio PLAZA

Madrid, 1938 • São Paulo, 2003

Lais Myrrha

Júlio Plaza's 1971/73 *Antifotografias* were exhibited in the mail art show *Prospectiva*'74, held at MAC USP, in 1974, under the direction of Walter Zanini, with whom he worked in the organization and conception of the show. His work, which was part of this important mail art exhibition, is comprised of 11 individual plates, including the one that may be considered its cover. The images are a sort of photomontage that creates architectures based on the reflection symmetry of architectural photographs.

In one of these plates the procedure the artist adopted is made evident; in it, there are three images made based on a photo of a house. The central image is the photograph of a foreshortened house; the view of the house is a vertex formed by its blind side and a side where there are some windows. In the upper image, the side that contains the house windows is mirrored. In the bottom image, the duplicated side is the blind one. In the other plates, each image is created based on this mirror procedure and there is no "original image."

Still, the operation of continuing an image by using mirror effect is clear, even though there was not the plate in which the artist makes evident the procedure he used in his photomontage. This makes us believe that it is not present in the work due to didacticism, but, maybe, because it is the only one that contains a photograph "with no interference." This plate indicates the most common use and beliefs related to the photographic image: transparency. And if, by means of *Antifotografias*, we are able to "see it" (the transparency) it is because Plaza puts transparency and opaqueness in contrast: in the other plates, the mirroring of architectural images placed side by side ends up by building a series of walls, of planes, of surfaces that block our view and prevent us from innocently crossing the photographic plane towards the referent.

Therefore, the artist destroys the false depth and obliquely shifts the point in which image becomes subject (that, later, Barthes called *punctum*). What pierces us in *Antifotografias* is not the verification of the inevitable (space-time) distance between who sees them and the referent, but the uniformity of these images, the view of absence in its crude state, of *plain death*. Plaza, even before Barthes identified the entrance of modern societies in this *asymbolic Death, outside of religion, outside of*

*ritual, a kind of abrupt dive into literal Death*⁹ – submits to it both anonymous and irrelevant architectures, as well as emblematic ones, such as the Coliseum and the Solomon R. Guggenheim Museum. It does not *tell me death in the future*¹⁰, but permanently and insistently in the present.

José LEONILSON e Albert HIEN

Fortaleza, 1957 - São Paulo, 1993 / Munich, 1956

Gustavo von Ha

The context for reflection is already proposed in the title of this work. *Como Reconstruir pelo Menos 1/8 do Mundo* [How to Rebuild at Least 1/8 of the World] always ends up being changed each time it is set up because it is reconstructed in each set up. This rebuilding is beyond the title, it is present in the physical constitution of the work. The transitory, and rather precarious, state of this work may also be discussed in relation to the museum collection.

Leonilson and Hien share the authorship of an installation that addressed utopia: a place that does not exist, but that may exist in the future. The work was created after the nuclear accident in Chernobyl and anticipates the painting "Leo não consegue mudar o mundo" [Leo can't Change the World]. Leonilson marks his poetics with his experiences and, therefore, transforms private experiences in collective issues. His work finds the "other" in this place where the observer becomes partner of his poetics.

The fact sheet says: installation comprised of 61 painted wooden spare parts and 40 metal flags; among the wooden spare parts pieces of felt, wedges and small wood planks may be used to give stability.

How to rebuild its original set up? Leonilson and Hien propose utopia by means of improvisation when they use felt as the installation's structuring element, since it has this changing characteristic. I cannot think of an exact word to describe this process... Maybe, this work speaks of things language is not able to grasp, even if it is systematically rebuilt at each presentation, which makes us also reflect on learning. The set up of the work is repeated, but the work is constantly changing. At each new reconstruction, it is re-born, eternally original.

Louise BOURGEOIS

Paris, 1911 - New York, 2010

Mariana Manhães

Insomnia and the drawings¹¹

Between the months of November 1994 and May 1995, Louise Bourgeois produced over two hundred insomnia drawings. The artist was 83 years old at the time and used to spend her long sleepless nights drawing and writing on any piece of paper she found laying around.

9 BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Portuguese translation. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 138.

10 Idem, p. 142.

11 In the MAC USP archives there is no reference indicating that these four lithographs, themes of this entry, were made based on her insomnia drawings. However, while researching to write this entry, I found an image of the work *Sem título*, s.d. (reference 2000.3.1) in Marie-Laure Bernadac's book, *Louise Bourgeois* (Paris: Flammarion, 2006), p. 152, containing the following caption "The Insomnia Drawings – series of 220 drawings." In the reproduction of the book, it is possible to see that the drawing was made on a sheet of ruled paper, with binder holes, and it is possible to see that there written things at the back.

I picture the scene: Louise silently drawing, with a small lamp lighting up the surface of the paper, weaving a woof of images. In the back of some of these drawings there are poems.

Louise liked to keep journals and used to say she never dreamt¹². Insomnia, her faithful companion of in the night, offered her the necessary environment to create her drawings. The most frequent images were images of water, mountains, plants and horses¹³. But not all of them were figurative: on the contrary, Louise preferred the abstract and geometric drawings that, according to her, talked about the “self in relation to others” and came from the “need to find peace, rest and sleep,”¹⁴ whereas those that contained figures were produced based on bad memories and problems that had to be solved¹⁵.

The four lithographs that are part of the MAC USP collection integrate the first category. Produced with fluid gestures that evoke the movements of water, these drawings form a liquid maze whose walls are made from the artist’s childhood memories: the river, located at the back of her house, was fundamental for the carpet restoration business of Louise’s family. The murmur of the water, which can be listened by means of the pen sliding on the paper, filled the silence in Louise’s sleepless nights.

Max BILL

Winterthur, 1908 - Berlin, 1994

Shirley Paes Leme

In this work, the Swiss artist Max Bill uses concepts from Moebius strip, built by the mathematician as a two-dimensional tape whose extremities were glued together. Bill defended that contemporary art should use rational principles to create themes that could make abstraction and artistic propositions concrete.

When he created *Tripartite Unity*, he proposed a geometric development of form in space by bending a strip that, in its unbending, evokes the infinity of the finitude of the strip.

Tripartite Unity is the product of experiences that established Concrete art, which he defined as the “concretion of an idea.” To Max Bill, “Concrete art is what exists in reality, what is not only concept. A reality that can be controlled and observed.” Also to him, every painting is not two-dimensional; rather it “is transformed now in aspect and part of a pluridimensional phenomenon, in which real space, ever-changing space and psychic space are overlaid. Therefore, a painting is not something two-dimensional, since we conceive it based on its effect, on its action – on its meaning – and not as an object enclosed in itself.”

Brazilian artists whose works are based on a constructive dimension were strongly influenced by Max Bill, who in 1951 won the international sculpture prize at the 1st São Paulo Biennial.

12 BERNADAC, Marie-Laure; OBRICHT, Hans-Ulbricht (Ed.). *Louise Bourgeois - Destruição do Pai – Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. 309p.

13 Idem, p. 153

14 BERNADAC, Marie-Laure (Org.). *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006. 154p. Tradução livre.

15 Idem, p. 154.

Mestre NOZA

Bandeira, 1897 - São Paulo, 1984

Bartolomeo Gelpi

The first thing that calls our attention in Mestre Noza’s work *Via Sacra* [Stations of the Cross] is the purple color. It is very intense and constitutes all the elements offered by the paint. Its symbology is related to spirituality, so it is commonly seen in representations of the scenes of the passion of Christ. The series is placed inside an album bound with purple fabric, which looks like a “fine thing.”

This is not the first *Via Sacra* made by the artist, but in the work of this cordel artist it is the only one in which the color of the print is precisely and decisively positioned. Its size is not common in the cordel format and, maybe, because of the following: the application of the paint forms different areas as the paint is more dense or less dense, and in such a large space it is difficult to obtain homogeneity; the imperfections in the wood are evident, the blocks contain many fissures and even nails. Even the lines that contour the scenes contain discontinuities.

Mestre Noza’s formal synthesis, which successfully tells a scene with precision and few resources, is there. Let’s us analyze one scene, the sixth station: the passage in which a woman, Veronica, wipes the face of Jesus with a cloth and sees in it the printed image of the Savior. Their bodies are similar masses in which lines indicate arms, shoulders and fingers. Although Veronica is depicted frontally and Jesus is depicted in profile, their eyes are identically drawn. We know that Jesus is Jesus because in addition to the beard he is holding the cross and his face is turned sideways, indicating the path that has to be followed. Veronica has a feminine air that might not only exist in the outline of her long hair (or the veil that covers her).

Between the two, the face of Christ printed in the cloth looks at us. Held by both characters, the cloth is in the center of the representation. Differently from the face of any character of this *Via Crucis*, this face contains stains that do not seem to represent a regular face, but imperfections. These would be the cuts, bruises and bloodstains that make evident the suffering of Jesus Christ at that moment.

The fact that Veronica looks directly at us with the cloth in her hands creates such a didactic atmosphere in the scene that it is hard not to notice the metalanguage. She holds a print while being a print herself. It is expected from popular artists a certain degree of crudeness that ends up becoming *feature of the work*. Here, these features are particularly explicit. They may result from the carelessness of someone who operates new elements in a language he knows well. It may be the stylization of an expected characteristic the artist seeks to achieve. It may also be a comparison with the Christ we see printed in the narrative of this print: its imperfection verifies and witnesses its emotional charge, its passion and surrender and – therefore – its truth. It is worth mentioning that, according to an etymological reading, Veronica means *true image*.

Paulo BRUSCKY and Daniel SANTIAGO

Recife, 1949 / Garanhuns, 1939

Fábio Tremonte

The object at issue is what we call an artist’s book. At a first and quick look at it, we have the impression that pages of magazines, newspapers, forms and leaflets were randomly put together and bound.

When we turn the pages more attentively, we notice some happy encounters, if we consider the random arrangement of the pages.

Right at the beginning, after we turn the cover, we see the name of the artists printed on a sort of poster, which became the first page of the book.

At another moment, the yellowish Maizena [cornstarch] ad pairs up with a page that contains the photo of an equally yellow beetle.

Further on, two pages match one another: on one side the detail of a Debret print that contains slaves working; on the other, a colonial-style house.

Just like one of the obsolete image catalogues, the pages of the book and its content mark a period; we notice a brief history of the 1960s told by means of articles, ads and images.

Consequently, the title becomes more important, because, just as the original Rosetta Stone, whose reading of the text printed on its surface was greatly important to understand Egyptian hieroglyphs, Bruscky and Santiago's book may be a key-element to get in touch and suppose and imagine what was this period marked in the pages of the book.

Paulo HERKENHOFF

Cachoeiro de Itapemirim, 1949

Lais Myrrha

Paulo Herkenhoff's 1974 work *Sugestões em Ordem Alfabética para Jogar-no-Bicho* [Alphabetically Ordered Suggestions to gamble in the Animal Game] is an artist's book in which the artist combines crashed cars and one of the most popular illegal gambling game in Brazil: *jogo do bicho* [the animal game]. The procedures of writing, cutting, and collage bring together in one space order and chaos, hope and misery, and the possibility of gain and of loss.

In a black-paged album, the artist glues a sequence of photographs of car accidents published in newspapers. Each photo is placed in each right-hand side page of the book and organized in alphabetical order according to the license plate of each car. Below the photos, the name of the animal that corresponds to the two last numbers contained in each vehicle's plate is handwritten in pencil. Since the captions/name of animals are not in alphabetical order, the sequence anticipated by the title of the work, at a first and quick glance, seems to have failed.

So, a repulse-attraction play is established. To be able to identify the (alphabetical) order, one must look attentively to each photo trying to find the letters. Since the license plates of the crashed vehicles are tiny details in the photographs – and now are even subtler due to the passing of time – one must both pay great attention and be indifferent to be able to read them. The spectator needed (needs) to have some knowledge on the illegal pastime in order to associate the license plate numbers and the name of the animal. However, knowing how the game works was (is) not rare, because, although illegal, it is a popular and widely played gambling, especially at the time the book was created.

But, in 1974 we were under a military dictatorship and, at that time, to extract some possibility of gain amidst a tragedy (either an individual tragedy, which is the car crash, or the collective tragedy, which is the military dictatorship itself) one needed to have faith in the old saying "God writes straight with crooked lines". The saying allows, for one brief and remorseless moment, the suspension of the feeling of horror, and after all, extracting from the misfortune a sign of good luck.

Looking close, and also from a distance – for this work is over thirty years old – its irony is not in addressing arbitrariness and, some times, absurdity of ordering and classification systems, as Jorge Luis Borges did in *The Analytical Language of John Wilkins*. Herkenhoff goes further: he makes evident the obscurity of a behavior that only sees (and searches) order and gain, regardless of what is behind them.

Shiko MUNAKATA

Aomori, 1903 - Tokyo, 1975

Claudio Mubarak

Shiko Munakata believed, like Michelangelo believed about sculpture, that a woodcut was born from the block of wood, where it already existed, only waiting to be awakened by the printer. This is why its birth is always "a moment of joy, a provocative possibility of new life," as he said in a 1954 statement.

He was part of the movement *Sosaku Hanga Kyokai* (creative print society), which in the beginning of the 20th century guided a group of Japanese artists inspired in the Western concept of "original print," developed in the 19th-century France, where artists such as Bracquemond and Whistler, shifted the engraving production orientation from a form of image reproduction towards experiment-based creations just as painting and drawing. This is a curious feedback, for the Ukiyo-e printing knowledge made an important contribution to re-think the use of color and space, both in French impressionist paintings and symbolist prints and drawings.

In many of Munakata's prints, such as this one chosen from the MAC USP collection, color is applied after the pieces are printed, onto the back of the paper in a process known as *uragaishiki*. The fiber of the *ganpi* paper creates gossamer pigments, which seem not to adhere to the black pellicle of the *sumi* paint with which the figure was printed. As if the print were formed by two membranes: that of the figure, which is solid and presents the movements that are typical of ideogram writing/drawing, and the membrane of colors, which captures the light at the moment of refraction. Munakata's work is imbued with a Buddhist atmosphere, with the symbolism of traditional Japanese stories, and with Shinto deities that float over flowers and plants, with the mood of classic poems and, I dare say, by a workshop that includes the popular *mingei* woodcut, filled with Western romanticism.

Munakata dreamed he would disappear, in a state of spiritual anonymity, when he and his printing would become one, returning to the original block of wood (*ita-ga*), its place of birth.

Umberto BOCCIONI

Reggio Di Calabria, 1882 - Sorte, 1916

Iole de Freitas

Three Moments of Conflict between Form and Content

Boccioni 1

Boccioni's work brings the idea of frozen movement, even though he wants to address a *continuum*.

The shaped and cut mass seeks to talk about what happens with matter under the impact of velocity and of time. Only outlines what would be an expression of movement:

the one that makes the displacement of the body in space concrete. Shapes a heavy and multiple trace.

The form is no longer the form of the human being – it is inflated and deformed.

What is this wind that stretches the form and makes up a dynamic contour over the things and over the world? Why matter and technique weren't different ones?

The discontinuity of Picasso's guitars and Tatlin's counter-reliefs say much more than Boccioni's work. In their case, rupture, discontinuity, fragmentation indicate a different relationship that, when in collapse, creates a field of contact among one other.

Boccioni 2

Another corporeity emerges with Boccioni.

More than the impregnation of velocity that disarranges the surface, or the deconstruction of a contour that imprisons and outlines, Boccioni puts the subject in a different place; that place where corporeity is questioned from inside out.

It is impossible to make the fluidity of psyche, the tumult of mental movements concrete.

He borrows the exuberance of round and stretched forms, as if this plasticity spoke, with no brightness, about the time that flows. Stagnant, he moves around such space and marks the body with another technique. He deals with the agitation of the being in its interiority, disregarding external movements, even space/time movements – hardened in bronze, unaware of time.

It is in itself.

What is not enough.

Boccioni 3

A reluctant individual appears, averse to submitting to a body territorialized by tradition.

Attached to his fight, he rejects the imprisonment imposed on his movement.

In *Unique Forms of Continuity in Space*, with its impulse trapped by the heavy support, the body suffers with the disordered confrontation between velocity and prison.

Psyche outlines another state:

of a semi-free and nearly fast being,

even though stuck to the ground.

Torquato NETO e Waly SALOMÃO

Teresina, 1944 - Rio de Janeiro, 1972

Jequié, 1943 - Rio de Janeiro, 2003

Gustavo von Ha

"Oh, minha honey baby
Baby, honey baby
Oh, minha honey baby
Honey baby, honey baby, ah"¹⁶

O reciter gives voice to the author of the poetry. Just as in music, rhythm and tone are very important in a poem. The poets Torquato Neto and Waly Salomão launched in 1974 the one and only issue of *Navilouca*, a poetry magazine that was a landmark in Brazilian counterculture and is part of the MAC USP collection.

The fact that the museum has in his collection a printed copy of this magazine raises an important issue on the nature of a work such as this: the place where it exists and the space it inhabits.

Reciting is the main key to have access to a poem. Poetry is found in sound and hearing. In the formal construction of a poem there is rhyme, assonance and alliteration in which the sound, and even musical, universe is created. And this universe is only noticed through speaking. So, the transmutation of poems through sound makes poetry exist physically and brings it closer to our body. This "physical" existence of poetry is an essential aspect of its nature.

How can one talk about such a high-level work and, besides, how can a poem be housed in a museum? The act of housing the original of a poem, or a set of poems that comprise this work, open the path for a debate on the fact that the original has lost its importance and how important the dissemination, and consequent, popularization, of the copy has become.

The notion of archive must be re-considered, what will be the future of the archive? Which will be the indexes to house something and how to house it: physically or digitally? Well, if poetry is part of this abstract context, it exists only through the words and through the one who recites it – in this case, what difference does the "original" of the collection make?

Even in "Poesia Muda" [Mute Poetry], the body denies its own title: "O POETA NÃO TRADUZ EM MIÚDOS O POETA TRADUZ EM RUÍDOS" [The poet does not translate into plain words, the poet translates into noises].

It could be printed or on the Internet, in various typologies, formats and websites. Probably, the only possible way to present such a work is by means of reciters or singers, as in the case of "Vapor Barato"[Cheap Vapor], which obtained form and body in the voice of Gal Costa.

¹⁶ Excerpt from *Vapor Barato*, by Jards Macalé and Waly Salomão



PROGRAMA PRESERVAÇÃO DE
ACERVOS E PATRIMÔNIO CULTURAL
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PRÓ-REITORIA DE CULTURA E
EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DA USP

COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Marco Antonio Zago
Vice-Reitor: Vahan Agopyan
Pró-Reitor de Grad.: Antonio Carlos Hernandez
Pró-Reitora de Pós-Grad.: Bernadete Dora Gombossy de Mello Franco
Pró-Reitor de Pesquisa: José Eduardo Krieger
Pró-Reitora de Cult. de Ext. Universitária: Maria Armanda do Nascimento Arruda
Presidente da Agência USP de Coop. Acad. Nacional e Internacional: Raul Machado Neto
Chefe de Gabinete: José Roberto D. de Felício
Procuradora Geral: Maria Paula Dallari Bucci
Sec. Geral: Ignácio Maria Poveda Velasco

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CONSELHO DELIBERATIVO

Ana Magalhães; Carmen Aranha; Cristina Freire; Eugênia Vilhena; Helouise Costa; Hugo Segawa; Katia Canton; Vera Filinto
DIRETORIA
Diretor: Hugo Segawa
Vice-diretora: Katia Canton
Secretária: Ana Lucia Siqueira
DIVISÃO DE PESQUISA EM ARTE – TEORIA E CRÍTICA
Chefia: Helouise Costa

Suplente de Chefia: Ana Magalhães
Secretárias: Andréa Pacheco; Sara V. Valbon
Docentes e Pesquisa: Cristina Freire; Helouise Costa; Ana Magalhães
DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE ACERVO
Chefia: Paulo Roberto A. Barbosa
Suplente de Chefia: Rejane Elias
Secretária: Regina Pavão

Documentação: Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Bovo Lopes; Michelle Alencar
Especialista em Pesq. de Apoio de Museu: Silvia M. Meira
Arquivo: Silvana Karpinski
Conservação e Restauro Papel: Rejane Elias; Renata Casatti
Apoio: Aparecida Lima Caetano
Conservação e Restauro Pintura e Escultura: Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa
Apoio: Rozinete Silva

Téc. de Museu: Fabio Ramos; Mauro Silveira
DIVISÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA DE EDUCAÇÃO E ARTE
Chefia: Evandro Nicolau
Suplente de Chefia: Andréa Amaral Biella
Docentes e Pesquisa: Carmen Aranha; Katia Canton
Secretária: Carla Augusto
Educadores: Andréa Amaral Biella; Evandro Nicolau; Maria Angela S. Francoio; Renata Sant'Anna; Sylvio Coutinho

SERVIÇO DE BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO
Chefia: Lauci B. Quintana
Doc. Bibliográfica: Anderson Tobita; Josenalda Teles; Vera Filinto

ASSISTÊNCIA TÉCNICA ADMINISTRATIVA

Chefia: Eugênia Vilhena
Apoio: Júlio J. Agostinho
Secretárias: Sueli Dias
Apoio: Luciana de Deus
Contador Chefe: Francisco I. Ribeiro Filho
Contador: Silvio Corado
Almoxarifado e Patrimônio: Lucio Benedito da Silva; Thiago José Ferraro de Souza
Compras: Marcos Gomes; Nair Araújo; Waldireny F. Medeiros
Pessoal: Marcelo Ludovici; Nilza Araújo
Protocolo, Expediente e Arquivo: Cira Pedra; Maria dos Remédios do Nascimento; Maria Sales; Simone Gomes
Tesouraria: Rosineide de Assis
Copa: Regina de Lima Frosino
Loja: Liduína do Carmo
Manutenção: André Tomaz; Luiz Antonio Ayres; Ricardo Caetano

Serviços Gerais: José Eduardo da Silva
Transportes: José Eduardo da Silva; Anderson Stevanin
Vigilância Chefia: Marcos Prado
Vigias: Acácio da Cruz; Afonso Pinheiro; Alcides da Silva; Antoniel da Silva; Antonio C. de Almeida; Antonio Dias; Antonio Marques; Carlos da Silva; Clóvis Bomfim; Custódia Teixeira; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luis C. de Oliveira; Luiz A. Macedo; Marcos de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner; Raimundo de Souza; Renato Ferreira; Renato Firmino; Vicente Pereira; Vitor Paulino

IMPRENSA E DIVULGAÇÃO

Jornalista: Sérgio Miranda
Equipe: Beatriz Berto; Carla Carmo
SEÇÃO TÉCNICA DE INFORMÁTICA
Chefia: Marilda Giaravov
Equipe: Lenin Oliveira Araújo; Marta Cristina Bazzo
Cilento; Roseli Guimarães; Thiago George Santos.
SECRETARIA ACADÊMICA
Analista Acadêmico: Águida F. V. Mantegna
Técnico Acadêmico: Paulo Marquezini
Técnico Acadêmico (PGEHA): Joana D'Arc Ramos S. Figueiredo
PROJETOS ESPECIAIS E PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÕES
Chefia: Ana Maria Farinha
Produtoras Executivas: Alecsandra M. Oliveira; Beatriz Cavalcanti; Claudia Assir
Editora de Arte, Projeto Gráfico e Expográfico: Elaine Maziero
Editoria Eletrônica: Roseli Guimarães